d 522

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

JORGE LUIS BORGES	Mutaciones.
CORRADO ALVARO	Casi una vida.
VICENTE ALEIXANDRE	La mirada infantil.
A. P. DE MANDIARGUES	El vocabulario.
H. A. MURENA	Chaves: un giro copernicano.
JEAN PÉNARD	André Gide y Emmanuèle.
EMILIO SOSA LÓPEZ	San Juan de la Cruz.
JORGE VOCOS LESCANO	Liras al hermano mayor.
H. MUÑOZ LARRETA	Tres poemas.
G. ORCE REMIS	El secreto.

CRÓNICAS Y NOTAS

Víctor Massuh: El "Bolívar" de Waldo Frank ● Alberto Salas: Memoria y nostalgia de un poeta ● LIBROS, por Vicente Barbieri, Nicolás Cócaro, Mario A. Lancelotti, César Rosales, Tulio Halperín Donghi, Juan José Sebreli y Carlos Viola Soto ● AL MARGEN DE LOS DÍAS, por Juan Adolfo Vázquez ● Roger Caillois: "Francia y la literatura argentina" ● Ernesto Sábato: Sobre "Heterodoxia" ● CINEMATÓGRAFO, por Carlos Coldaroli y Abelardo González ● REVISTAS, por Miguel Alfredo Olivera y Norberto Rodríguez Bustamante.

228

MAYO Y JUNIO DE 1954

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO
SUC. 58 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración
SAN MARTÍN 689
BUENOS AIRES
T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
RICARDO BAEZA
ADOLFO BIOY CASARES
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
ERNESTO SÁBATO
JULES SUPERVIELLE
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 9.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 50.—
Número suelto: $ 9.—

Otros países:
Anual . . . . . 5 dólares
Número suelto: U$S 0.50

H0008035
S1CJ.15.1.1
07

VENTA DE LOS NÚMEROS ATRASADOS DE SUR

Números que se venden a $ 1,80:

1, 2, 3, 25, 26, 29, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 76, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 133, 135, 143, 145, 157, 159, 160, 162, 163, 164/165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 185, 187, 188.

Números que se venden a $ 5,40 y se compran en canje dando por cada uno de ellos tres ejemplares de $ 1,80:

5, 12, 24, 41, 42, 60, 65, 69, 71, 74, 100, 117, 125, 127, 128, 139, 144, 158, 166, 182, 183, 184, 189.

Se venden a $ 9,00 y se compran en canje dando por cada uno 5 ejemplares de $ 1,80:

4, 27, 28, 32, 34, 35, 72, 75, 78, 86, 87, 90, 93, 95, 97, 115, 123, 136, 140, 146, 151, 161.

Se venden a $ 18,00 y se canjean por 10 números de $ 1,80:

7, 11, 13, 57, 58, 73, 85, 89, 98, 112, 126, 129, 130, 131, 134, 141, 152, 186.

Se venden a $ 36,00 y se canjean por 20 números de $ 1,80:

22, 30, 77, 79, 81, 88, 92, 142.

Se venden a $ 72,00 y se canjean por 40 números de $ 1,80:

8, 19, 94, 137, 150.

Se venden a $ 90,00 y se canjean por 50 números de $ 1,80:

31, 82, 83, 84, 91, 132, 138.

Se venden a $ 180,00 y se canjean por 100 números de $ 1,80:

6, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 80.

ANTOLOGÍA DE LETRAS FRANCESAS	$ 108,00
Número XX ANIVERSARIO con 10 números agregados	$ 19,00
ANTOLOGÍA DE LETRAS INGLESAS con 8 números	$ 16,00
ANTOLOGÍA DE LETRAS NORTEAMERICANAS con 6 números	$ 10,00
Número LOS DERECHOS DEL HOMBRE con 3 números	$ 9,00

Los números: 6, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 80, se canjean también por su importe en revistas de otros precios, del nuevo formato, en libros de la Editorial, en suscripciones a SUR, o se compran por m$n. en efectivo.

LA VAJILLA MULTIPLE

DE VIDRIO PERMANENTE

Resiste, inalterable, el máximo de calor en el horno, el máximo de frío en la heladera.

INDUSTRIA ARGENTINA PYREX C.R.

PYREX

MARCA REGISTRADA

CRISTALERIAS RIGOLLEAU S. A.

Fabricantes exclusivos en la República Argentina de vidrio Marca "Pyrex"

IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

Hace 3.000 años

Ya en aquellas eras remotas los chinos combatían con productos químicos a los insectos que atacaban sus huertos. Esta referencia confirma que la química ha sido, desde siempre, un medio de producción y un elemento de prosperidad. Hoy que la ciencia y la investigación realizan cada dia nuevos prodigios, "DUPERIAL" brinda a la industria argentina todo lo más nuevo en productos químicos y derivados, contribuyendo así a su continuo y arrollador progreso.

INDUSTRIAS QUIMICAS ARGENTINAS "DUPERIAL"

En marcha con el progreso industrial argentino

DUPERIAL

BUENOS AIRES - BAHIA BLANCA - CORDOBA - MENDOZA - RESISTENCIA
ROSARIO - TUCUMAN

INGLÉS

Clases indiv. y grupos de 3 a 6 adultos

PRÁCTICA DE conversación

Preparamos para viajes, empleos y profesiones. Textos y Discos propios.

Toil & Chat

Profesores Británicos

SAN MARTIN 448

...y 20 aulas anexas en distintos puntos de Bs. Aires

T. E. 32-5873

¡Pida Prospectos!

PUBLICIDAD C.º

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

NOVEDADES

BENÍTEZ: *La vida criolla en el siglo XVI* .. $ 27.—

COLLINGWOOD: *Autobiografía* ..... „ 14.—

REICHENBACH: *La filosofía científica* ..... „ 21.—

ZEA: *América como conciencia* ..... „ 14.—

Cuaderno Americano, nº 1, año 1954 .... „ 15.—

Imago Mundi Nº 3 . „ 15.—

INDEPENDENCIA 802 – BS. AIRES

Colección

ESQUEMAS

NUEVOS TÍTULOS

9. Julián Marías, **Idea de la metafísica** . . . $ 8.—
10. Alfredo L. Palacios, **Masas y élites en Iberoamérica** . . . . . $ 10.—
11. Ismael Quiles, **Qué es el catolicismo** . . . $ 10.—
12. Luis Juan Guerrero, **Qué es la belleza** . . $ 10.—

VOLÚMENES ANTERIORES

1. Francisco Romero, **Qué es la filosofía** . . . $ 8.—
2. Jorge Luis Borges, **El "Martín Fierro"** . $ 8.—
3. Julio E. Payró, **El impresionismo en la pintura** . . . . . $ 10.—
4. Vicente Fatone, **Introducción al existencialismo** . . . . . $ 8.—
5. Marcos Victoria, **Qué es el psicoanálisis** . $ 8.—
6. Carmelo M. Bonet, **Escuelas literarias** . . $ 8.—
7. Jorge Romero Brest, **Qué es el arte abstracto** $ 10.—
8. José Luis Romero, **La cultura occidental** . $ 8.—

En todas las buenas librerías

EDITORIAL COLUMBA

Sarmiento 1889 5º piso

T. E. 47-1141 y 48-4297

BUENOS AIRES

LOSANGE

BOLSA DE COMERCIO
25 DE MAYO 347
Oficina 213
T. E. 31-3597

TEATRO

PUBLICACION PERIODICA

Nº 1 — GEORGES NEVEUX:
Demanda contra desconocido . . . . . $ 10.—

Nº 2 — FEDERICO GARCÍA LORCA:
Títeres de cachiporra . $ 8.—

Nº 3 — GEORG BÜCHNER:
Woyzeck . . . . . $ 8.—

Nº 4 — SAMUEL EICHELBAUM:
Un tal Servando Gómez . $ 10.—

Nº 5 — HEINRICH VON KLEIST:
El Príncipe de Hamburgo $ 10.—

Nº 6 — TERENCE RATTICAN:
La versión de Browning . $ 10.—

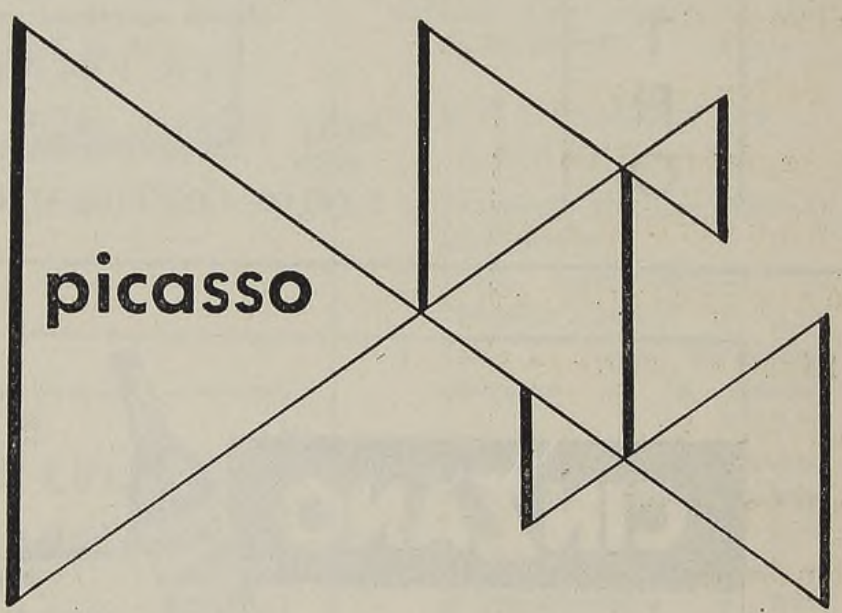
Nº 7 — NICOLÁS GOGOL:
Almas muertas . . . . . $ 10.—

EN PRENSA

BERT BRECHT: *Madre Coraje y sus hijos.*

CARLOS GOROSTIZA: *El puente.*

miles de visitantes concurren
diariamente a la GALERIA PICASSO
y todos, sin excepción, se convierten
de inmediato en verdaderos amigos,
porque la GALERIA PICASSO es ya,
indiscutiblemente, el punto de reunión
de todos los amantes del libro



galería picasso

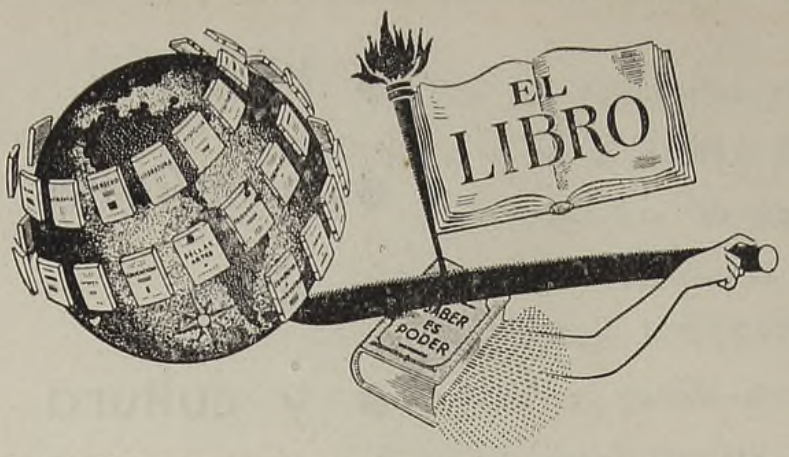
florida 363, teléfono 31-9050 - 9818 - 4368 - 6881 - 9732

en el RINCON INFANTIL los niños
están en su elemento: leen hermosos
cuentos, dibujan y pintan, se les
premia en sus trabajos, reciben regalos,
se les brinda teatro de títeres, etc.
¡traiga a su niño, verá qué encantado estará!

- libros
- y música
- arte
- y cultura

las más
recientes
ediciones de
las editoriales
más representativas
de nuestro país,
están expuestas en un
ambiente moderno
y agradable en
el salón más
visitado de
la calle
florida.

- exposiciones
- y conferencias
- cordialidad
  y simpatía



"EL LIBRO ES LA CREACION QUE MAS BENEFICIA A LA HUMANIDAD" — PROPAGARLO ES NUESTRO FIN

PERIÓDICO BIMESTRAL
DEDICADO A LA PROPAGACIÓN DEL LIBRO

- letras
- doctrina
- reportajes
- informaciones
- comentarios de libros
- Cartel de bibliografía

Suscripción anual

5.- pesos moneda argentina

PERÚ 127 – BUENOS AIRES – ARGENTINA

LANZA DEL VASTO

PEREGRINACIÓN A LAS FUENTES

UNA VISIÓN GENUINA DE LA INDIA Y

GANDHI

por el autor de "*Judas*"

Traducción de Enrique Pezzoni

Precio .. .. $ 22.—

EDITORIAL **SUR** S. R. L.
San Martín 689
BUENOS AIRES

OBRAS DE LA

EDITORIAL DECAULION

distribuídas por

LIBRERIA HACHETTE S. A.

COLECCIÓN "TODO LO NUEVO"

Todo lo nuevo, lo vivo, lo que fermenta actualmente en el conturbado espíritu de nuestro tiempo. Y no el saber profano de los digestos, sino la síntesis precisa y cristalina, en la que el rigor se trueque en fervor y, viceversa. Y no, tampoco, los vulgarizadores, que ponen al alcance de cada cual la reflexión ajena; simplificar es tergiversar; en cada disciplina, en cada tema, el descubridor, el teórico eminente, la primera autoridad mundial.

Títulos aparecidos:

GEORGES GURVITCH - ROBERT K. MERTON

SOCIOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO

1 volumen de 128 páginas .. .. $ 10.—

JEAN WAHL

HISTORIA DEL EXISTENCIALISMO

1 volumen de 96 páginas .. .. $ 10.—

JACOB L. MORENO

SOCIOMETRÍA Y PSICODRAMA

1 volumen de 152 páginas .. .. $ 10.—

La colección "Todo lo Nuevo" se presenta en elegantes volúmenes formato 12 x 19 cms., pulcramente impresos en papel de óptima calidad.

EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERÍAS

DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA DE

LIBRERÍA HACHETTE S. A.

RIVADAVIA 745 BUENOS AIRES

ACABAN DE APARECER

EL QUINTO Y EL SEXTO VOLUMEN
DE LA COLECCIÓN:

"LOS CLÁSICOS DEL SIGLO XX"

ALBERT SCHWEITZER, por *Jacques Feschotte* .. $ 10.—
ANDRÉ MALRAUX, por *Pierre de Boisdeffre* .. .. $ 12.—

Otros volúmenes disponibles:

SARTRE, por *René Marill-Albères* .. .. $ 12.—
CAMUS, por *Robert de Luppe* .. .. $ 10.—
MAURIAC, por *Jacques Robichon* .. .. $ 14.—
GRAHAM GREENE, por *Victor de Pange* .. .. $ 12.—

EDITORIAL "LA MANDRÁGORA"

CORRIENTES 127 OFICINA 601 T. E. 32 - 7967
BUENOS AIRES

libros de hoy

Books of To-day — Libri d'Oggi — Livros de Hoje — Livres d'Aujourdhui — Bücher von Heute.

Publicación bimensual de información literaria y bibliográfica

EN EL NÚMERO 27-28

El resultado de nuestro concurso literario — Autores y editores en Italia — In Memoriam Jorge de Lima — Un libro sobre los problemas de hoy — Habla la autora de "Désirée" — Índice de poesía — Mirador literario — Filosofía y literatura — El libro y la historia — El libro y las artes — Publicaciones teatrales argentinas — Novedades de aquí y de allá — Autores y editores en la Argentina — Panorama internacional.

Suscripción por 12 cuadernos: m$n 50,—; número suelto: m$n 5,—

Dirección postal: Casilla Correo 699 – Buenos Aires

ULTIMAS NOVEDADES

RICARDO ROJAS: *Silabario de la decoración americana* .. .. $ 60.—
Una explicación de los símbolos del arte americano, con la erudición y el estilo que caracterizan al gran autor argentino. Con numerosos grabados.

KARL JASPERS: *La fe filosófica* .. .. $ 16.—
El gran pensador existencialista desarrolla una concepción de la filosofía referida a las necesidades más profundas de la vida humana.

HERMINIA C. BRUMANA: *A Buenos Aires le falta una calle* .. $ 50.—
Relatos históricos bellamente escritos sobre la ciudad de Buenos Aires y otros aspectos de la vida argentina. Ilustrado.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *El papa verde* .. .. $ 28.—
Segundo volumen de la trilogía de novelas empezada con *Viento fuerte* y cuyo tercer volumen será *Los ojos de los enterrados.*

CELIA DE DIEGO: *Un grillo entre los juncos* .. .. $ 18.—
Conjunto de narraciones con el Delta argentino como escenario.

CÉSAR MIRÓ: *Don Ricardo Palma, el patriarca de las tradiciones* .. .. $ 23.—
Evocación feliz de la época, vida y obra del autor de *Tradiciones peruanas.*

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: *El arca* .. .. $ 15.—
Canciones navideñas, baladas y otros poemas del autor de *El buque.*

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: *La ciudad sin Laura* .. .. .. $ 10.—
Edición especial del famoso libro de Bernárdez.

FEDERICO GARCÍA LORCA: *Cinco farsas breves, seguidas de Así que pasen cinco años.* (Bca. Contemporánea, núm. 251) .. .. $ 7.—
Junto a su vena dramática, poseía Federico García Lorca una vena juglaresca, que encontró expresión en sus ligeras comedias para el teatro de muñecos. A ella corresponden las *Cinco farsas breves,* que habían quedado ignoradas y que ahora exhumamos por vez primera. Prólogo de Guillermo de Torre.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

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.— **Tucumán 1539 - Bs. As.**
Suscripción anual „ 20.— T. E. 35-9243

SABER VIVIR

REVISTA MENSUAL

SUMARIO DEL Nº 105

Ramón Gómez de la Serna: Espanto de las Academias ● *José Luis Lanuza:* Nefertiti ● *Luisa Sofovich:* Arboleda ● *Mario Tordey:* Fragmentos de Vida: Con Ideal Sánchez y Luis Barragán en sus estudios ● *Osvaldo Svanascini:* Tamaño de la reputación ● *Fernando Emery:* El ballet académico y el regreso de Dore Hoyer ● *Luis Pozzo Ardizzi:* Un gran escultor sueco: Carlos Milles ● *Victorina Durán:* Ritmo y movimiento en el arte indio ● *Guillermo de Torre:* Libros: En torno a Unamuno ● *Romualdo Brughetti:* El poeta y su mundo ● *Francisca Chica Salas:* Teatros independientes ● *Alvar Núñez:* Exposiciones ● *Icy Herczegh Konjovich:* Música ● *P. P.:* Gastronomía ● *Portada: León Gischia* "Paysage Marin" (óleo). *Colec. Galería Witcomb.*

Redacción y Administración:

SAN MARTIN 649 **Bs. Aires** **T. E. 31-8852**

EDITORIAL SUDAMERICANA

NOVEDADES DE ABRIL

LIN YUTANG: *El portón rojo.* "Ediciones Hermes", 524 págs. $ 36.—
EUGENE O'NEILL: *Dramas del mar y la aventura.* "Colección Teatro", 650 págs. .. .. „ 46.—
PAUL BOWLES: *El cielo protector.* "Colección Horizonte", 320 págs. .. .. „ 26.—
LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: *La ley y el delito.* "Ediciones Hermes", 624 págs. .. .. „ 66.—
DANIEL COSIO VILLEGAS: *Porfirio Díaz* en la revuelta de la noria. "Ediciones Hermes", 312 págs. .. .. „ 30.—
Diógenes, Núm. 5. Revista trimestral, 135 págs. .. .. .. „ 16.—

REEDICIONES

PAUL DE KRUIF: *Vida entre médicos* (2ª ed.) .. .. $ 44.—
VÍCTOR LINDLAHR: *Cómo adelgazar comiendo* (4ª ed.) .. .. „ 20.—
C. G. JUNG: *Tipos psicológicos* (6ª ed.) .. .. „ 40.—
VICKI BAUM: *Accidente en Lohwinckel* (2ª ed.) .. .. .. „ 24.—

De venta en todas las buenas librerías

ALSINA 500 BUENOS AIRES

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

Revista trimestral

En el sumario del número 2 se publican artículos de:

JOSÉ MARTÍ
GERMÁN ARCINIEGAS
J. LINS DO REGO
GILBERT CHASE
RAYMOND ARON
RAMÓN J. SENDER
SALVADOR DE MADARIAGA
NICOLA CHIAROMONTE
y otros más.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
41 — Av. Montaigne — París

Precio del ejemplar: 0,50 dólares USA
Suscripción anual: 2 dólares USA

Soliciten un ejemplar gratuito

N O V E D A D

JUAN CARLOS ONETTI

LOS ADIOSES

Como en las novelas anteriores de Juan Carlos Onetti, en *Los Adioses* reconocemos la misma atmósfera de pasión, la misma exasperada entrega a personajes y situaciones, la forzosa incomunicación que padece el protagonista y, en última instancia, el fracaso esencial de los vínculos humanos. Sin embargo, esta novela breve se diferencia de las demás obras de Onetti. *Los Adioses* es, ante todo y sobre todo, una historia de amor. Un testigo presencial de los hechos la va contando en primera persona, a la manera caprichosa e insegura con que la vida —a veces induciéndonos a error, a veces ayudándonos a comprender mediante sobrecogedoras certidumbres— nos permite enterarnos de las peripecias ajenas.

PRECIO .. .. $ 10.—

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

PRECIOS	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	$ 10.00	$ 50.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país. Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

Librería LETRAS

SECCIÓN REVISTAS
ARGENTINAS

AGÓN — BUENOS AIRES LITERARIA — SUR — POESÍA BUENOS AIRES — LETRA Y LÍNEA — GENTE DE CINE — CAPRICORNIO — VENTANA BUENOS AIRES — VER Y ESTIMAR — CENTRO — NOTAS Y ESTUDIOS DE FILOSOFÍA — LIBROS DE HOY — BUENOS AIRES MUSICAL — IMAGO MUNDI — ESPIGA — PARÍS EN AMÉRICA — SER — ELIPSE PERCEPTISMO — AMICITIA — CENTRO — MAIRENA — DIÓGENES — SEMIRRECTA — BUENOS AIRES TEATRAL — ALDABA — EUTERPE — TRAYECTORIA — LA SIMIENTE — CINEDRAMA — OESTE.

MEXICANAS

CUADERNOS AMERICANOS — REVISTA DE SOCIOLOGÍA MÉXICO EN LA CULTURA.

PERUANAS

BALLET

ITALIANAS

Diarios: *El Corriere della Sera*, edición especial por vía aérea, llega a Buenos Aires dos días después de su aparición en Milán. Se aceptan suscripciones ($ 3.— el ej.)
La Settimana Incom; con información mundial profusamente ilustrada, páginas en colores ($ 5.— el ej.).
La Domenica del Corriere: suplemento semanal ilustrado del Corriere della Sera ($ 3.— el ej.)

ESPAÑOLAS

La Actualidad Española: revista ilustrada, con información mundial ($ 3.— el ej.).
Ateneo (*Las ideas, el Arte y las Letras*) : con abundante información literaria, ilustraciones y un noticiario bibliográfico completo de la producción literaria ($ 3.— el ej.).

FRANCESAS

Se traen por pedido y suscripciones.

Si Vd. desea recibir alguna revista que no figura en esta lista le rogamos nos lo haga saber y trataremos de complacerle.

Disponemos de números atrasados
de algunas revistas literarias.

VIAMONTE 472 T. E. 31 - 2612

EDITORIAL **SUR** S. R. L.

PENTESILEA

(TRAGEDIA)

POR

HEINRICH VON KLEIST

Kleist, el ardoroso poeta al que la exaltación condujo al borde de la demencia, es uno de los maestros que más ha influído en el teatro alemán contemporáneo. Sin la precedencia de su obra no habría sido posible el arte de Friedrich Hebbel, e incluso los expresionistas alemanes se inspiraron en su lección en cuanto a vehemencia, capacidad para superar el realismo y osadía en las innovaciones formales. El ideal de su corta vida —murió a los treinta y cuatro años— fué la reforma del teatro, que se había convertido por aquella época en una convención retórica y asfixiante. Kleist consigue reformarlo, en efecto, por la animación que imprime a sus personajes, la riqueza de su lenguaje y los hallazgos "modernos" que aparecen en su obra.

Pentesilea es la expresión acabada del propósito que señalamos. La leyenda clásica, que en los poetas griegos hacía de Aquiles el matador de Pentesilea, aquí se transfigura, y es la reina de las amazonas quien da muerte al héroe, tras un desarrollo insuperablemente profundo por las intuiciones que en él hallamos respecto al sentido del sexo, la belleza y el amor.

Traducción de Alberto Luis Bixio

Precio: $ 15.-

BORGES, JORGE LUIS: *Otras Inquisiciones* .. .. $ 22.—
CAMUS, ALBERT: *La Peste*, (3ª edición) .. .. „ 18.—
DEL VASTO, LANZA: *Peregrinación a las fuentes* .. .. „ 22.—
GREENE, GRAHAM: *El fin de la aventura* (2ª edición) „ 16.—
GREENE, GRAHAM: *El revés de la trama* (4ª edición) .. „ 18.—
GREENE, GRAHAM: *El cuarto en que se vive* (2ª edic.) „ 15.—
LAWRENCE, T. E.: *Cartas* .. .. „ 30.—
OCAMPO, VICTORIA: *Testimonios* .. .. „ 14.—
OCAMPO, VICTORIA: *T. E. 338171* .. .. „ 10.—
SARTRE, JEAN-PAUL: *Reflexiones sobre la cuestión judía* „ 12.—

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN

San Martín 689 T. E. 31 - 3220

SUR

NUMERO 228 MAYO-JUNIO 1954

MUTACIONES

En un corredor vi una flecha que indicaba una dirección y pensé que aquel símbolo inofensivo había sido alguna vez una cosa de hierro, un proyectil inevitable y mortal, que entró en la carne de los hombres y de los leones y nubló el sol en las Termópilas y dió a Harald Sigurdarson, para siempre, seis pies de tierra inglesa.

Días después, alguien me mostró una fotografía de un jinete magyar; un lazo dado vueltas rodeaba el pecho de su cabalgadura. Supe que el lazo, que antes anduvo por el aire y sujetó a los toros del pastizal, no era sino una gala insolente del apero de los domingos.

En el cementerio del Oeste vi una cruz rúnica, labrada en mármol rojo; los brazos eran curvos y se ensanchaban y los rodeaba un círculo. Esa cruz apretada y limitada figuraba la otra, de brazos libres, que a su vez figura el patíbulo en que un dios padeció, la "máquina vil" insultada por Luciano de Samosata.

Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir.

JORGE LUIS BORGES

CASI UNA VIDA[1]

Al dejar mi casa quién sabe por cuánto tiempo, veo en una esquina a dos soldados inmóviles, con el fusil al hombro, mientras hierve la ciudad convulsa. Pregunto si están allí para guardar el orden público. No. Los han licenciado de los cuarteles y no saben adónde ir. Tienen a sus familias en la Italia meridional. Me preguntan si todos los soldados han sido licenciados.

En la embajada de Alemania se han presentado todos los grandes y pequeños fascistas de la capital. Hasta el jardín estaba repleto y Dollman pasaba de un grupo al otro. Muchos a quienes juzgaba inocuos han aparecido allí junto con sus amantes y confidentes. La radio transmite noticias y llamados con marcado acento alemán. "Recibiréis alimentos, ropas, dinero". ¿Es posible que no hayan encontrado quien quisiera hablar en buen italiano?

Chieti, diciembre.

He vuelto a aquel lejano tiempo en que, estudiante, vivía en pensiones. Entonces podía cambiar de familia con sólo detenerme donde creía encontrar una acogida más cordial. Pero aquí no puedo cambiar. Me admitieron de mala gana, con el recelo, la compasión que inspiran los prófugos. Qué grato era sentirse entre cuatro paredes después de una vida de vagabundeos y reintegrarse a las vicisitudes de la vida cotidiana, junto a personas que nada tienen que temer y cuyos pesares son tan simples, tan humanos, tan ínfimos. (Y ellos que se afanan tanto, como los niños, con sus angustias mínimas: una madre con un niño que no digiere la leche; Yolanda, que prepara la comida y a quien empieza a escasearle el aceite; una niña cuya edad no puedo precisar —lo cual me dice qué lejos estoy yo mismo de esa edad—; y en fin un muchacho, Camilo, que después del trabajo vuelve a casa silbando.) Esa intimidad me daba un

[1] Páginas del libro del mismo título, Copyright Ed. Bompiani (Milán).

poco de calor, los gestos cotidianos me unían a la vida como en el telar los gestos de una mujer unen un hilo a la trama: pensaba en el recelo que en nuestra época inspira un hombre que aparece sin que se sepa quién es —un asesino acaso, o un desdichado—; y al mismo tiempo me preguntaba qué gesto, qué acción podría hacer caer el recelo. Sabía qué gestos habrían provocado esa caída, semejante a un derrumbe, haciendo borbollar como un agua subterránea una cordialidad, una palabra de que tanta necesidad tenía. Pero de pronto, al despertarme después de la primera noche pasada bajo ese techo, advertí que me faltaba algo ya inalcanzable, algo huído para siempre: la juventud. Era un hombre, aún no viejo, pero tampoco joven. La juventud se hace perdonar, hace que aguardemos, que esperemos, porque todos queremos su mirada, su aprobación, su esperanza. Todos queremos reflejarnos en ella, sentir que nos da la posibilidad de ser amados, aunque nunca seamos amados, y que para estar ligados a ella nos bastará con nada, con una mirada, con un encuentro de las manos que acaso nunca ocurrirá. Cuando me indicaron mi cuarto y me sirvieron la comida comprendí cuánto tiempo había pasado desde la época en que vivía en pensiones familiares y en que una noche, por casualidad, la comida era un poco mejor: algún plato nuevo, más abundante o más sabroso. Esa noche me sirvió la niña; llevaba el plato de sopa cuidando de no derramarla. En ese momento pensé que la atención con que llevaba el plato, adelantando los pies cautelosamente, era un ejercicio de diligencia con que se iniciaba en la vida. Para ella todo debía de ser una serie de ejercicios semejantes, que duraban un tiempo desproporcionado con la vida y que después recordaría llenos de encanto, de pensamientos vagos, de curiosidades, de hallazgos. Al fin se transformarían en actos y gestos cotidianos. Tímidamente, en voz baja, como solicitando una confidencia, le pregunté: "¿Cómo te llamas?" "Nara", me dijo, habituada a su nombre. Me miró un instante con sus ojos negros, grandes, confundidos aún en la infancia: se extendían recién creados bajo la frente pero ya sabían descubrir las peculiaridades en el aspecto de los demás. Yo habría querido saber qué descubría en mí, pero bajó las grandes pestañas y guardó su secreto. Temí que el pensamiento fuera desagradable. Tuve que gastar ese céntimo que liga a los hombres y promete una tregua entre ellos. La niña tenía un rostro moreno, todavía surcado por alguna venilla que azuleaba bajo la miel del cutis. Treinta años hacía, por lo menos, que yo no vivía en pensiones: esos treinta años se esfumaban súbitamente, no

habían existido nunca, y yo volvía a escrutar, en el plato que acababan de servirme, las muestras de la consideración de mis huéspedes y hasta la personalidad de la cocinera. En otro tiempo advertía de inmediato esas cosas y un plato representaba ya un vínculo entre mí y el ama, cuyo carácter conocía casi en el instante mismo de probar la comida que me ofrecía. Y la comía con más o menos ganas, según las ganas que sentía de mirarla a ella, según la impresión que me producía. Y ésa era una comida formal, como todas las primeras comidas en las pensiones: una comida un tanto circunspecta, casi púdica, en que de pronto se insinuaba un gustillo a menta, como una tímida súplica de confianza, porque quizá me gustaría y podríamos ponernos de acuerdo sobre la menta.

Éste es el primer domingo que paso solo en esta casa. Si alguien llama tendré que abrirle la puerta. También podré no abrirla, fingir que el departamento está deshabitado. Pero nunca he conseguido no abrir una puerta a quien llama, no responder a un llamado. Siempre existe en el hombre la esperanza —que perdura hasta muy tarde en la vida— de ver aparecer a alguien no aguardado: una revelación. La he sentido siempre y he cambiado a menudo con las gentes esa moneda de la ilusión que son las palabras: "Tengo que decirte una cosa: hay una persona que me ha hablado de ti". Y aun hoy, que sólo puedo esperar a la policía, no he de resistirme a quien llame.

Los alemanes le han arrancado los ojos a un Niño Jesús. Un campesino ha venido a la ciudad en busca de dos ojos de muñeca. La portera de mi casa se ha dado maña para encontrarlos. Los ha encontrado.

Los fascistas partieron el 18 de junio, octava del *Corpus Domini,* entre la multitud que paseaba por la avenida —uno de esos paseos que irritaban a los alemanes— y una procesión. Cada uno se había llevado algunos millones del Banco de Italia. El prefecto abrazó a un mozo de cuerda diciéndole: "Abrazo en ti a la ciudad entera". Este prefecto se había ganado cierto renombre; se decía que había trabajado para que la población no se dispersara. Parece que el obispo le había dado a entender que en caso de que hubiera deseado que-

darse, su fama no era la de un delincuente. Cerraba el cortejo de los automóviles un camión cargado hasta el tope: sobre la carga una ametralladora apuntaba hacia la multitud. Se cruzó con la procesión. Cuando entraron, aun en los automóviles blindados los ingleses parecían arrellanados en sillones. La población deliraba. Los liberadores aceptaban complacidos las flores. Las tomaban al vuelo, como ejercitándose en un deporte. Pero a algunos, frente a ese delirio, les temblaban los bigotes. Parecían tener órdenes de no conmoverse. Pero estaban perplejos. ¿Ocupantes? ¿Liberadores? La ira popular se desencadenó contra los que iban "recolectando víctimas" para el servicio del trabajo. He visto a alguno arrastrado por la multitud, deshecho, pálido, lívido, con el color de las entrañas. Carmela, una especuladora detenida, llevaba a un niño al pecho: tan altiva que un guardia le ofreció cortésmente el brazo.

He ido a visitar en la cámara mortuoria al soldado alemán que han linchado ayer, uno de la retaguardia asesinado por la multitud. He visto el cadáver de un viejo; bajo la sábana asomaban los zapatos y los pantalones negros. Había también un muchacho muerto por error, confundido con un fascista; los alemanes habían fusilado a su hermano. La madre estaba junto al cadáver, entre una multitud piadosa, y gemía —la única acaso— en ese día libre y dichoso para todos. El alemán muerto por la población estaba desnudo bajo la sábana ensangrentada. Se le veían los pies y las piernas. Podía tener diecinueve años. Debía de ser alto. Como llegó desnudo, no pudieron identificarlo. Dicen que, ya muerto, subsistían en su rostro las lágrimas que había llorado. Pertenecía a la patrulla de retaguardia que vi preceder a los italianos que iban apareciendo. Se detuvieron en la avenida de circunvalación, posaron las ametralladoras sobre el muro bajo. Tenían que hacer saltar la calle. Tema de meditación este pobre soldado que expía las culpas y los delitos de su nación. Surgen los héroes de la última hora. Por la noche, alguien que se había quedado siempre en su casa y que se puso a la zaga de los patriotas recién llegados de las montañas pudo hacer unos disparos en su patio, alarmando toda la casa.

Encuentro a gentes que quieren volver a la aldea y hablan del trigo, del campo, de la viña. Entre el paseo festivo, entre los soldados que hacen la guerra, los oficiales que se han quedado en sus casas han abandonado sus uniformes y vagabundean con aire de

colegiales. Las mujeres, con sus muebles sobre la cabeza, con sus fardos, con sus niños, parten de regreso a sus aldeas. Mientras tanto llegan noticias: muchos campesinos han saltado con las minas y algunas aldeas han sido arrasadas hasta el suelo. De todos modos, los campesinos vuelven a su tierra.

Lo que perdura del fascismo en los jóvenes: un estudiante de dieciocho años me busca y me habla de patria al estilo dannunziano. Como si la patria fuera una hermosa palabra y no un patrimonio que debe defenderse.

Julio.

De regreso en Roma, cuando abrazaba a mi mujer me parecía más grande, "con tan grandes brazos". En Chieti el oficial inglés, un coronel, me recibió con desconfianza. Cuando le expliqué mi condición me hizo sentar y me ofreció el ritual cigarrillo. Partiría en la primera oportunidad, con un camión militar. Estaba conmigo un príncipe napolitano, confuso por el interrogatorio del coronel. "¿Qué ha hecho usted por la resistencia?" El príncipe no sabía qué responder y estaba confuso, tan confuso como puede estarlo De Filippo o Scarpetta. Llevaba en el bolsillo un rosario que se le escapaba de las manos cuando sacaba el pañuelo. Después, durante el viaje a través de la zona de guerra, lo tomaba para rezar. La tierra no era sino polvo. Debimos parar para quitarnos de la cara la máscara de polvo que sólo dejaba ver los ojos y el corte de la boca. El polvo pútrido de la zona de guerra que ya conocía. Me dejaron en Capua. Llegué a Formia, atravesando una extensión desierta; los árboles, desnudos y mutilados. Pero uno de ellos, un manzano, tenía frutos. En Capua compré una naranja: años hacía que no había visto una naranja. En los comandos un sentimiento general de desprecio hacia nosotros. Aprendí pronto, aunque no lo bastante, ya que en Formia, con el fardillo a la espalda, casi andrajoso, no logré evitar las respuestas irónicas y ofendidas de algunos policías ingleses a quienes pedí un pasaje para Roma. Me dirigí a los franceses y les expliqué mi situación. Fueron menos desdeñosos, pero más perentorios y hostiles. Por la noche dormí en el hueco de la escalera de una casa arrasada. Por la mañana leí a mi espalda, sobre la pared: "Atención: casa minada". A pie llegué hasta Itri. Encontré un campamento de la Cruz Roja Italiana donde reconocieron mi nombre

y me admitieron; compré algunas ciruelas pequeñas para llevar a mi mujer. El campamento funcionaba para el servicio sanitario de las mujeres violadas por los marroquíes en toda esa zona. Las violadas son familias enteras, sin excluir a las viejas. Hay comida; pero sin el hábito de los alimentos envasados, el campamento todo sufre de terribles diarreas. La mesa y los encuentros son agradables entre nosotros; a pesar del sentimiento de la derrota y la humillación, hay otro más hondo de solidaridad. Encuentro aquí al primer ítalonorteamericano y por primera vez compruebo las características de esta especie, lo que subsiste de la vieja naturaleza y la superposición de la civilización adquirida.

Todos los alrededores están minados y no podemos arriesgarnos a salir del campamento. El doctor Ciancarelli dirige el campamento; los continuos llamados de las víctimas de la violencia no le dan paz de día ni de noche. No hay más remedio que soportarlos. Durante el regreso en camión veo por la calle a los que regresan a pie a sus casas, subiendo y bajando. Me figuro el camino que habría tenido que hacer yo mismo a pie de no haber encontrado este recurso. En Itri los vendedores de cualquier cosa —fruta, pan— se me aparecían con el prestigio de los más primitivos comerciantes industriosos. En el camino entre Capua e Itri la comitiva de viajantes entre los cuales me encontraba era abigarrada. Había dos obreros liberados de la confinación de Ponza; una semana hacía que estaban en camino. Proyectaban llegar a Roma una semana después. En las paradas, cuando alguno sacaba su pan, conversaban en voz alta y no había siquiera que pensar en cambiar una palabra con ellos, tan llenos de rencor estaban. Hicimos una de las paradas ante las puertas de Formia, donde un cartel sobre las paredes de una casa derruída aún decía: "Soñamos con la Italia romana". Anduve por la calle buscando dónde pasar la noche al abrigo; en una casa me preguntaron si tenía zapatos para dar a cambio de la hospitalidad. Así seguí adelante. Ya no tenía dinero ni pan: tan sólo un pedazo de torta que mis huéspedes de Abruzzo me habían dado cuando partí, con las reservas para un viaje que imaginaban fácil y con el optimismo de los liberados.

Antes de la guerra el jefe de la policía secreta de Roma había vivido muchos años en una pensión de Via Milano. Fingía ser estúpido. Después del nazismo, se instaló en una pensión situada en el centro de Roma. Escuchaba música refinada, compraba libros raros. Tenía relaciones con su chofer. El chofer aprovechó los viajes que durante el sitio de Roma hacía con su amo fuera de la ciudad y ganó mucho dinero con el mercado negro. Tenía amoríos con la criada de la pensión, lo cual provocaba escenas. Cuando había extraños, se cuadraba en la posición militar a tres pasos de su amo; éste andaba por su casa precedido por una guardia de revólver en la mano. Nunca lo miraba a uno en la cara; tenía ojos inquietos. Recibía apenas. Sus visitas y postulantes, entre quienes pasaba sin mirar, aguardaban largas horas y lo oían telefonear a gente de la aristocracia. A su modo, tenía la manía de hacer el bien. Una vez mandó comida a un artista que vivía en la misma pensión y a quien sabía sin recursos. Solía verlo comer en la terraza. Antes de la llegada de los anglonorteamericanos su perro aulló durante tres días. Era un perro lobo feroz: lo adiestraba todos los días en la escalinata de Trinità di Monti. Cuando los escuadrones antifascistas llegaron a la pensión en su busca, algunas mujeres fueron detenidas. Pero tenían altas protecciones, y tantas que sus amigos pusieron un guardia ante sus puertas.

Después de unos pocos días de juerga con los aliados, las muchachas más distinguidas consideran de mal gusto andar con ellos: "una cosa que no se hace". Algunas se han ganado miles de liras por día. Los prostíbulos, pocos días después, fueron clausurados; había carteles colgados que parecían declaraciones de quiebra.

A N., en la época del régimen, su familia lo había enviado a Roma para que se inscribiera en el partido y encontrara así un empleo. En Roma sintió tal impulso de rebelión que volvió a su casa sin haberlo siquiera intentado. Vagabundeó por Francia e Inglaterra; a los burgueses que le preguntaban por qué no vivía en su país, "que resurgía a una nueva vida", les contestaba que no le gustaba el régimen. Los burgueses se escandalizaban. Él mismo asegura que pensó estar loco. Después se afilió y encontró un empleo; pero el jefe, que de vez en cuando iniciaba una depuración, lo despedía.

Ahora N. está sin empleo. El celoso jefe, afiliado a un nuevo y poderoso partido, ha vuelto a su puesto "después de permanecer escondido".

He ido a reconocer los muebles que me robaron en Vallerano. Parecía una novela de Gogol. Entraba en las casas, reconocía mis muebles aquí y allá, los ladrones se jactaban de habérmelos puesto a buen recaudo, yo les agradecía, les rogaba que los devolvieran a mi casa. Me suplicaban que los dejara llevarlos de noche, para que no pensaran en la aldea que me los habían robado. Se los habían llevado de mi casa en pleno día, cargados en carros, bajo el bombardeo, mientras los alemanes huían y llegaban los aliados, en plena batalla.

En Nápoles, cuando llegaron los alemanes, un diario buscó un director adaptado a las circunstancias y se dirigió a un jorobado que nada tenía que perder. Éste no quiso aceptar, pero se esforzó por encontrar al personaje que convenía. Acudieron a cierto periodista tuberculoso, ya a un paso de la muerte. No estaba en condiciones de hablar: trataron con la madre y le ofrecieron dinero inmediato. La madre explicó el asunto a su hijo moribundo, que mostró en un cajón una condecoración alemana: como prueba de su lealtad los ocupantes la llevaron al comando. Así el diario tuvo su director. Poco después murió este director. Ocultaron su muerte a los alemanes durante algunos meses, hasta que fué inminente la llegada de los aliados. Cuando se anunció, los alemanes enviaron una hermosa corona de flores y el diario apareció con un artículo que exaltaba las cualidades de su lamentado director. Pocos días después, llegaron los aliados.

Un amigo mío pasaba por la plaza de España con una mujer. Se le acercó un ocupante que le preguntó por cuánto se la cedía. Mi amigo reaccionó, pero el extranjero creyó que sólo trataba de aumentar el precio. No había otro remedio que escapar entre la multitud que se había juntado.

Todos se jactan de haber salvado a alguien, de haber ocultado armas, de haberse comprometido en acciones riesgosas. Lo hacen en serio, están persuadidos. Para estas cosas tienen una larga práctica, son como expertos gimnastas. Y todos exigen depuraciones. Los periódicos humorísticos atacan a personas de poca o ninguna responsabilidad, mientras olvidan a los grandes especuladores que de nuevo se disponen a iniciar grandes negocios. No sé si es la estrechez de las ideas o la ceguera del odio, pero sé que es la señal de cómo reaccionan todos. Sólo ven al vecino, al mísero, al irresponsable. Muchos de estos depuradores fueron reformadores con las reformas del régimen.

Uno de mi aldea anda por toda Italia en busca de trabajo. Dice que allá la miseria es grande. Su madre, enloquecida, ha echado abajo la casucha piedra por piedra. Ha muerto. La recuerdo, la recuerdo joven, muy hermosa con su pelo negro rizado sobre la hermosa frente recta.

(*Traducción de Enrique Pezzoni*)

CORRADO ALVARO

LA MIRADA INFANTIL

EL MÁS PEQUEÑO

Es el más pequeño de todos, el último.
Pero no le digáis nada; dejadle que juegue.
Es más chico que los demás, y es un niño callado.
Al balón apenas si puede darle con su bota pequeña.
Juega un rato y luego pronto le olvidan.
Todos pasan gritando, sofocados, enormes,
y casi nunca le ven. Él golpea una vez,
y después de mucho rato otra vez,
y los otros se afanan, brincan, lucen, vocean.
La masa inmensa de los muchachos, agolpada, rojiza.

Y pálidamente el niño chico los mira
y mete diminuto su pie pequeño,
y al balón no lo toca.
Y se retira. Y los ve. Son jadeantes,
son desprendidos quizá de arriba, de una montaña,
son quizá un montón de roquedos que llegó ruidosísimo
de allá, de la cumbre.

Y desde el quieto valle, desde el margen del río,
el niño chico no los contempla.
Ve la montaña lejana. Los picachos, al cántico de los vientos.
Y cierra los ojos, y oye
el enorme resonar de sus propios pasos gigantes por las rocas bravías.

"VIOLETA"

Aquel grandullón retador lo decía.
"Violeta". Y una calleja oscura.
Violeta... Una flor... ¿Pero un nombre?
Y decía, y contaba. Y el niño chico casi no lo entendía.
Cuando él se acercaba los mayores no se callaban.
Ah, aquella flor oscura, seductora, misteriosa, embriagante,
con un raro nombre de mujer...
"Violeta"... Y en el niño rompía un extraño olor a clavel reventado.
Y el uno decía: "Fuí"... Y el otro: "Llegaba"...
Y un rumor más bisbiseante. Y la gran carcajada súbita,
la explosión, casi hoguera, de una como indecente alegría superior que exaltase.
Y el niño, diminuto, escuchaba.
Como si durmiese bajo su inocencia, bajo un río callado.
Y nadie le veía y dormía.
Y era como si durmiese y pasase leve, bajo las aguas buenas que le llevaban.

EL NIÑO RARO

Aquel niño tenía extrañas manías.
Siempre jugábamos a que él era un general
que fusilaba a todos sus prisioneros.

Recuerdo aquella vez que me echó al estanque
porque jugábamos a que yo era un pez colorado.

Qué viva fantasía la de sus juegos.
Él era el lobo, el padre que pega, el león, el hombre del largo cuchillo.

Inventó el juego de los tranvías,
y yo era el niño a quien pasaban por encima las ruedas.

Mucho tiempo después supimos que, detrás de unas tapias lejanas,
miraba a todos con ojos extraños.

UNA NIÑA CRUZABA

Éramos aún niños los dos
y ella se cruzaba conmigo
en aquel monte verde por donde yo pasaba todos los días.
Ni una palabra. Pájaros y rumores. Y el eco de la mar allí cerca.
¡Ah, la mañana como una risa blanca que se extendiese!
Yo pasando, ligerísimo, sumo, casi vibrátil, rumbo al mar de allá abajo.
O rumbo a aquel sorprendente nudo de luz que cruzaba.
Un cabello, un rizo puro de resplandor, una idea
limpia: una niña; algo que no se tocara
y que todavía, en mí, sonriera mucho tiempo después de haberla pasado.

¿Cómo te llamas? Nunca lo pregunté. Su gran lazo
eran las recientes alas plegadas. Y nunca
me extrañé de no verla en el instante antes, posándose
generosa a mi lado, aunque sí comprendía
que su ligero cuerpo aún traía el envite del vuelo cuando a pie me cruzaba.

Sí se perdía, y unos pasos más allá, sí, lo sé, levantaba
su luz, su cuerpo ingrave y tomaba
sesgadamente ahora su vuelo,
en una dulce curva de rumor que rondase
el paso apresurado, estremecido, con que yo descendía
aturdido hacia el mar, despeñado desde el alto monte de mi delicia.

VICENTE ALEIXANDRE

EL VOCABULARIO

A André Breton

Si Ferréol Buq se encontraba en esa ciudad de la provincia italiana —capital, no hace todavía cien años, de un pequeño ducado que perdió su propia independencia por las conmociones de las cuales nació la del país que hoy lo contiene— ¿era en realidad para casarse? ¡Cómo responder a tal pregunta! El ambiguo Ferréol, sin llegar a resolverla por un sí o un no, se la planteaba casi todos los días. Lo cierto es que hacía lo posible para que durara la incertidumbre: no quería verse obligado a casarse o a dejar la ciudad. Mientras no se tratara de casarse mucho le gustaba su novia, no menos que un vino áspero, ligeramente espumoso, demasiado débil para beberlo lejos de su lugar de origen, o que unas comestibles salchichas en forma de pata de cerdo de las cuales hablaré más adelante.

Por parte de Carita, ninguna dificultad. Puedo responder terminantemente: deseaba que Ferréol se casara con ella y seguía pensando que se casaría, pero ciertas noches de insomnio empezaba a dudar acerca del último punto y lamentaba haber anunciado sus bodas a toda la ciudad. Carita vivía en el primer piso de un palacio macizo, cuadrado, cuyos pórticos de estuco, color amarillo índigo, avanzaban sobre la calle. De buena gana, pero con vaguedad, daba a entender que había sido construído en épocas de esplendor por los antepasados de la familia. Ésta sólo constaba de dos tías solteronas que apenas salían porque desde niñas fueron un poco trastor-

nadas. ¿Diré que temían las mariposas nocturnas, que todas las manchas de humedad de las viejas paredes, decoradas con frescos, les sugerían esos abominables insectos; diré también que en el cuarto donde estaban casi siempre, acostadas en camas gemelas, tenían al alcance de la mano dos largos bastones de ébano, con la contera de hierro, que les servían para golpear sobre las manchas sospechosas o bien en el suelo, para pedir socorro, cuando no podían alcanzarlas? Detalles que guardan poca relación con el tema de mi relato: la aventura de Ferréol Buq. Aquella manía no preocupaba a su novia: estuviera sola o con visitas, las dos viejas, cuando la criada no las oía, podían golpear o morirse de miedo toda una tarde frente a la sombra de una esfinge o de un bómbice sin que acudieran a tranquilizarlas.

Ferréol pasaba las mañanas acostado, sumido en divagaciones que interrumpía para dormitar o para garabatear, con destino a Carita, ardientes misivas amorosas, alimentadas con chocolate espeso, que hacia la hora del almuerzo le mandaba con el botones del hotel. Dos de ellas, tomadas al azar del montón —Carita olvidó guardarlas y quedaron mucho tiempo sobre el mármol de una consola caprípeda, junto a una petaca de alabastro y un ramo marchito de nardos—, decían así, como podría atestiguarlo la criada:

"¿Has pensado alguna vez, cálida Carita, que si un día me faltaras estaría yo entre los hombres y las mujeres como un pájaro caído en el reino de los peces, hundido en un medio hostil que me helaría con el frío de la muerte? Para mí, de tu vida emana todo el calor del mundo. En nombre de nuestro amor, cuídate, te lo suplico, preciosa Carita.

Tu Ferréol."

"Carita, reina mía coronada de sombra: como si no bastara con mis días, también mis noches te pertenecen. La decoración de todos mis sueños se ha convertido en este hermoso paisaje rosado que contemplaré cuando mi mejilla se pose sobre tu pecho y mis ojos viajen por toda la extensión de tu cuerpo adorable. Agradezco, soberana Carita, el poder que tienes sobre mí.

Tu Ferréol."

Después de escribir y enviar las esquelas, Ferréol se sentaba a la mesa. Con la sopa, bebía una botella o dos de ese vino que ya he mencionado, áspero, violeta como el jugo de las moras silvestres; se divertía con algunos fiambres y quesos azulados; mordisqueaba un pastel negruzco que olía a menta y albahaca. Después subía a su cuarto para hacer la digestión y dormía exactamente una hora sin que fuera preciso despertarlo, porque era tan rutinario como un perro de cartero rural o como la flor del *volubilis* y no se hubiera presentado con un retraso de cinco miutos ante la puerta de su novia.

Fuera, una vez que caía tras él la cortina de menudas perlas de madera que habría debido prohibir a las moscas la entrada al hotel, el calor lo aprisionaba como en una mano gigantesca. A la hora de la siesta las calles de la ciudad estaban desiertas. Las columnas de mármol rezumaban un viejo olor amoniacal y de un pórtico a otro, mientras caminaba, lo acompañaban los roncos estribillos que cantan las criadas en Italia tras las rejas de las ventanas cuando pasa un hombre, de día, entre los palacios soñolientos. Era *La paloma,* que nunca había podido oír sin que lo estremeciera de la nuca a las sienes esa crispación que es el síntoma de una cercana voluptuosidad física; con los ojos entrecerrados veía pasar el orgasmo a la manera de una figura pintada sobre vidrio y proyectada en una pantalla: los últimos instantes del emperador Maximiliano en Querétaro, el guitarrista, los caños de los fusiles oblicuamente duros ante la femenina blandura de las palmas y de los agaves. Había otras canciones y otros fragmentos de canciones que correspondían a tal o cual fantasma instalado en él hacía mucho tiempo. Y sabía, al acercarse a la casa de su novia, por qué estrecha ventana de algún cuarto casi subterráneo iba a brotar, al ruido de sus pasos sobre la piedra, el mismo estribillo modulado por una voz que su fantasía encarnaba en una mujer alta, morena, sudorosa, velluda: *ti sei fatto di ghiaccio... Te has vuelto de hielo...* Esperaba ese estribillo —quizá se habría detenido si no lo hubiera escuchado— para recibir de él, todos los días, el imperativo consejo. Literalmente, *se volvía de hielo,* rígido y frío, en cuanto sus dedos dejaban caer el pesado aldabón sobre la puerta; por método o por placer, luego de haber conmovido a la sensible Carita con las llamas de sus esquelas matinales, su línea de conducta era inevitablemente entristecerla y decepcionarla con distracciones deliberadas o mediante una bien simulada indiferencia.

Ese día, había enviado la siguiente carta:

"¿No te deprime, Carita mía, esta larga estación que me tiene clavado ante ti como un buho en su tronco ante el sombrío y fresco bosque donde se muere por entrar? ¿Cuándo serás mía? ¿Cuándo sabrás si nuestro cuerpo a cuerpo es una danza o un combate? ¿Cuándo conocerás el descanso que sucede a las proezas del amor?

Tu Ferréol."

Y Carita que lo aguardaba como siempre, apenas vestida con un peinador de seda roja y rosa, extendida en el gran diván púrpura de una sala tapizada, bajo algunos desnudos mitológicos en sus marcos dorados, con un brocado antiguo en que había pájaros sobre ramas floridas (las cortinas corridas a causa del calor), Carita debía pensar sin duda que Ferréol iba a salir de su incomprensible reserva. No obstante, sentado a su lado, Ferréol se limitó a tomarle el brazo con un ademán amistoso, después de besarle los dedos, y mientras ella se exasperaba al sentir las uñas del hombre contra su hermoso muslo que la finísima seda hacía esfuerzos por cubrir con la menor decencia, él, detalladamente, se puso a contarle lo que había visto el día anterior al dejarla. Era, a juzgar por sus palabras, la biblioteca de la ciudad. Mucho mejor que si hubiera ido de veras, le recitaba lo que acababa de leer en su guía durante el almuerzo, describiéndole manuscritos, misales y las refulgentes miniaturas de la biblia del duque Borso.

En mitad de la biblia, ya sin poder aguantar, Carita lo interrumpió para agradecerle su último mensaje, reviviendo toda la emoción con que lo había leído. Ruborizada sobre los almohadones en desorden, los ojos muy grandes bajo el flequillo, la mejilla velada por una orla de pelo muy negro, ya iba a decir las palabras que hubiese querido que él le arrancara. Ferréol simuló creer que sólo se trataba de la demora del casamiento y maldijo, arrebatándose hasta blasfemar, la lentitud de la oficina obstinada en privarlo de los documentos más esenciales.

Cuando ella comprendió qué lejos estaban el uno del otro, que nada haría él por aproximarse a ella y que era absolutamente vano intentar restituirle su verdadera personalidad (la personalidad del tierno, apasionado, audaz remitente de las esquelas matinales), inició un sollozo que la abatió sobre el brazo del diván. Ferréol la sostuvo, no sin esa respetuosa amabilidad que a ella le parecía siem-

pre una ofensa, lamentó el mal estado de sus nervios que, insinuó, lo preocupaba desde hacía mucho tiempo. Sin embargo, agregó, no era cosa grave. Y sus dedos ajustaron el escote del peinador que la crisis había desprendido hasta no ocultar ya nada del hermoso pecho jadeante y pálido. Le besó otra vez la mano, pero con más calor y demorándose en la muñeca, pues no era su propósito que perdiera la fe en él ni que se atormentara cuando él se fuera. Antes de salir, todavía le declaró su esperanza de días mejores.

En la calle, se prometió poner aún más pasión en el próximo mensaje y en todos los siguientes.

Corría un viento suave. A esa hora más fresca en que la ciudad salía de su torpor, él solía acabar la tarde en el barrio de los lupanares. Allí se regodeaba con una joven zorra que se atribuía el desusado nombre de Agnola. Era blanca de piel, como algunos marfiles, acariciada por sombras azules bajo el pelo dorado. A Ferréol le gustaba tenderse cotidianamente junto a ella en medio de surtidores esbeltos, plantas verdes, chales de Cachemira, espejos tatuados, y contarle circunstanciadamente sus visitas a Carita.

A mitad camino del placer había una fiambrería monumental cuya cortina metálica se levantaba por las tardes para congregar a los clientes. Ferréol, juzgando que estaba adelantado por el estrépito de los hierros, se demoró para contemplar en el escaparate esas patas de cerdo rellenas que tienen fama de ser la especialidad del lugar, y después los jamones crudos, los jamoncillos, las salchichas y los rollos de mortadela tan colosales que parecen mesitas de noche. La pantomima frente a las patas rellenas en la primera fila del escaparate, y a los gordos jamoncillos colocados detrás, desempeñaba en la vida de Ferréol, desde que habitaba la ciudad de su novia, un papel tan importante como la canción que surgía del cuartito casi subterráneo o como la explotación metódica de todo lo que ofrece al impuro una zorra joven y adiestrada. Que subsistieran algunos pelos en las patas rellenas le infundía en el alma no sé bien que dicha, pero que algunos compartirán. Se puso el monóculo en la órbita de su ojo miope para verificar una vez más esos pelos. Entonces, con el corazón en paz, pensó: "Es el turno de Agnola".

No quedaba lejos. Algunos pasos bajo los soportales lo condujeron a una plaza rodeada de arcadas más antiguas desde donde se veían las torres de dos iglesias simétricas frente a la estatua de un tapir de mármol rojo que llevaba sobre el lomo un cuadrante solar de bronce dorado. Pero lo sorprendió ver allí tanta gente, pues su ubi-

cación en la antecámara de los lupanares apartaba de ese sitio a la multitud, por lo menos hasta que cayera la noche. Mezclado a todos los curiosos, Ferréol vió que la calle de las zorras (formando media luna, desemboca a derecha e izquierda en las iglesias simétricas) estaba cerrada en sus extremos por gendarmes cuyos cráneos de corte singularmente equino bajo la gorra color aceituna, los ojos pequeños y demasiado juntos, el fusil apoyado junto a la bota lustrada, inspiraban recelo desde el primer instante. Otros, de la misma especie y con el mismo uniforme, aunque sin armas y con menos empaque, hormigueaban en la calle. Ferréol recordó que los *branquíferos* (que son, lisa y llanamente, obreros agrícolas, mas al pervertido Ferréol le gustaba esta palabra que sugiere seres diferentes del común de los hombres, en cierto modo larvales, con branquias a la manera de los renacuajos de batracios) habían asesinado a unos cuantos propietarios o hijos de propietarios que se aventuraron en sus tierras; la guardia asesinó en represalias a unos cuantos *branquíferos* de los más inofensivos; y sus compañeros de las regiones feroces hablaban de asaltar la ciudad y asesinar en gran escala para vengarlos. Atravesar el tumulto, o reunirse con Agnola por otro camino, imposible; además, por prostituta que fuera, una mujer lo asqueaba cuando tenía la sospecha de que había andado en tratos con los gendarmes.

—En tiempos en que el pueblo iba al Vocabulario —dijo una voz más bien desde abajo que a su lado— los *branquíferos* sudaban en paz, las zorras eran de todos y no se veían gendarmes en la puerta de la *signora* Ruffina.

Ferréol Buq miró hacia abajo y vió a un viejito con un quepis en la mano.

—¿Al Vocabulario? —preguntó.

—Por su aspecto y su calzado —le respondieron— veo que es usted extranjero. De otro modo, su pregunta me ofendería y no hablaría más con usted. Pero quizá finja usted no saberlo como todos los que se avergüenzan de las hermosas instituciones del pasado . . .

Ferréol le aseguró que nunca se había avergonzado de nada. Pocas cosas le interesaban tanto como saber qué era el Vocabulario y, si fuera posible, visitarlo.

—En ese caso, *signor*, agradezca usted al azar, o bien a esos gendarmes que hoy nos han robado nuestro placer. Soy el guardián del Vocabulario. Sígame. El palacio no está lejos y, mientras an-

damos, le daré las explicaciones necesarias para que tenga una idea exacta del monumento.

Se había puesto el quepis con un ademán que por lo sencillo y augusto habría envidiado un juez al dictar pena de muerte. En su quepis, desmesuradamente alto y de una forma desaparecida un siglo antes, Ferréol pudo leer en bodoni sobre una cinta de muaré violeta estas dos palabras: *Palacio Vocabulario*. Bajo la visera de barniz resquebrajado, una carita más bien de tejón por el color y el vello, encuadrada por patillas de un color blanco demasiado puro para que no parecieran postizas, ornamentos quizá reservados a las tardes de lupanar. Si apenas alcanzaba, en cabeza, la cintura de Ferréol, ahora, con el quepis puesto, le llegaba a la abertura del chaleco; era, pues, un compañero tolerable, y la pareja, en el camino, no recibió demasiadas burlas.

Cuando se hubieron alejado de la plaza donde la sombra tocaba casi la línea de las siete en el cuadrante del tapir y cuando ya no escucharon el gruñido que la multitud lanzaba, a cortos intervalos, contra los gendarmes y las zorras, el pequeño guardián comenzó la explicación prometida. Es poco decir que su voz se parecía a su rostro: notas de flauta respondían a las manchas claras; los incisivos superiores, muy largos y mal arraigados en las encías, temblaban mientras hablaba, cautivando la atención de Ferréol a expensas de las frases.

—Sepa usted, *signor*, que el Vocabulario es la obra maestra del padre Atanasio, jesuíta hannoveriano que durante mucho tiempo fué ministro de lo improvisado en la corte de nuestro último duque reinante. No frunza usted el ceño al oír la palabra improvisado, que según el diccionario significa lo que se hace de repente y sin preparación. En cambio dígame usted, si puede, el nombre de una materia o de una actividad más esencial a la marcha del Estado y más digna de ocupar a sus buenos servidores. El ministerio de lo improvisado tenía mucho que hacer en esos tiempos de convulsiones y disturbios, al estilo del nuestro. Pero el ministerio trabajaba bien y nada amenazador se vislumbraba sin que su réplica lo aplastara en germen. Si los habitantes del Piamonte no lo hubieran abolido, usted y yo estaríamos ahora con las zorras, mucho mejor que discurriendo entre paredes con olor a chivo y a grasa. Entonces llegaban de todas partes —y especialmente de Francia, donde habían derrocado al rey Luis Felipe y proclamado la República— ideas que zumbaban como moscas negras en demasiadas cabezas,

inclusive en nuestro reducido país; eran ideas dañosas, dañosas para la tranquilidad de todos. El padre Atanasio construyó el Vocabulario para combatir esas ideas. He dicho moscas negras; otros le dirán ideas rojas. En realidad, como lo había comprendido muy bien el padre ministro, esas ideas o esas moscas sólo eran y son palabras revestidas de una apariencia falaz, semejantes a los demonios que se hacen coser en la piel de muchachas frescas para tentar a los eremitas, consagrados a su salvación por las vías de la soledad y el recogimiento. La libertad, único ejemplo que le daré, ¿no se hacía pasar, zorra engañosa, por una mujer de pechos opulentos y desnuda bajo un ligero velo rojo? Cosas que, ya lo habrá advertido usted, tienen entre nosotros mucho éxito: de modo que aumentaba a diario el número de los amantes que juraban morir por ella. El padre Atanasio se volvió exorcizador para arrancar las máscaras demasiado hermosas a las palabras que obedecían al maligno; más aún, se le ocurrió vestirlas de nuevo para mostrarlas al pueblo y enseñarle así toda su repulsiva deformidad. "Las sirenas en la picota —decía— harían más daño que bien si ante todo no las convirtiera en vacas y micos, según su verdadera naturaleza, cuya revelación me ha sido concedida". Así fué como, a mediados del siglo XIX, nació el Vocabulario. Algunas semanas de labor intensa, pero sostenida por el incienso y los rezos, bastaron para organizarlo en el interior de un palacio que el duque, sabiamente, había puesto a disposición del ministro. Mi padre fué el primer guardián, en tiempos en que funcionaba.

Al pronunciar esa palabra el enano vió la sorpresa de Ferréol; se interrumpió un instante y después agregó, no sin cierto orgullo:

—Sí, el Vocabulario funcionaba hidráulicamente. Pero los nuevos mandatarios, que adivinaban en él una resistencia a la unidad nacional, aunque no se atrevieron a destruirlo del todo no aguardaron demasiado tiempo, después de la anexión, para cortar las cañerías que le daban vida. Voy a guiarlo a las catacumbas, hasta un museo de momias. Soy allí el segundo guardián y mucho me duele decir que sin lugar a dudas nadie habrá de ocupar el empleo después de mi muerte. Cediendo a la calumnia, tratándome de esclavo, de pobre loco, mi mujer y mis hijos me abandonaron hace más de veinte años. Los locos son ellos, que se marcharon del Vocabulario para buscar trabajo en los criaderos de gusanos de seda. El Estado, desde luego, no me paga ningún sueldo ni acuerda al Vocabulario la menor subvención; no vivo mal, sin embargo: al-

gunos poderosos que no he de nombrar, pero que tienen interés por que dure algunos años más la obra del padre Atanasio, subvencionan con harta generosidad mis necesidades y aun mis placeres.

Mientras charlaba, el guardián caminaba a buen paso con sus piernas minúsculas; en un cuarto de hora Ferréol se encontró en un barrio al que nunca lo habían llevado sus vagabundeos, menos antiguo pero más envejecido (casi ruinoso en las calles transversales) que el centro de la ciudad. Era un barrio tan deshabitado que en toda una calle, a esa hora de la tarde en que se respira tan bien, las ventanas abiertas podían contarse con los dedos de una mano. Sólo se veían hombres —también escasos— que andaban de prisa y no precisamente con aire de pasear; pero quizá era el temor de los disturbios lo que había retenido a los demás en sus casas y lo que cerraba todos los postigos.

Algo se erguía al extremo de la calle; resultó una empalizada vieja y toda erizada de dardos como los caballos de un friso. Sin embargo, se veían bastantes aberturas que a todas luces eran pasajes. Franqueado el obstáculo, Ferréol y su guía atravesaron un grupo de casas que parecían abandonadas desde hacía muchos años, con las puertas condenadas, los mosaicos rotos, los techos hundidos; después desembocaron en una gran plaza ovalada, con árboles secos o más bien incendiados: según algunos letreros fijados en muros negros, había sido la plaza del Vocabulario. Al fondo de esa plaza Ferréol vió un palacio del Renacimiento; dos atlantes de piedra gris, que sostenían un balcón de rejas ya barrocas, blandían la inscripción que también se leía en el quepis del enano: *Palacio Vocabulario.*

Cuando el guía abrió una puerta cuya cerradura chirrió casi a la altura de su frente, se encontraron bajo una serie de arcadas y después en un patio interior donde empezaba una escalera menos vieja que el resto de la construcción, aplastada por su tortuosa enormidad.

—*Scalone alfabetico* —dijo el enano—. Se encuentra usted frente a la escalera alfabética por donde el pueblo subía al Vocabulario. Demás está decir que fué construída según las instrucciones y los planos del primer ministro, para llevar a la práctica una sabia idea que tuvo fuerza de ley por decreto del duque: antes de ser admitido al espectáculo de las grandes palabras ridículas, era necesario pisotear las letras del alfabeto.

La escalera, en efecto, tenía veintiséis escalones. Mientras subía

con el enano, Ferréol observó que no tenía pasamanos; pero letras monumentales hacían las veces de repecho, esculpidas en mármol a derecha e izquierda: de la *A* a la Z se elevaban desde el pavimento del patio hasta el balcón del primer piso. Por puntillo de perfección o por alarde de virtuosismo, el ingenioso jesuíta había calculado el largo de cada escalón según la frecuencia de la letra correspondiente en la lengua italiana. La *A*, la *I*, la *O*, que son las más comunes, ocupaban casi todo el patio, mientras que otros escalones, bordeados por consonantes tan raras como la *J*, la *K* o la *W*, eran tan estrechos que dos personas no cabían juntas en ellos. De allí los repliegues de la escalera, que impresionaban como falta de gusto a primera vista, antes de que el visitante hubiera advertido su admirable significación para extasiarse definitivamente.

El enano daba muestras de una excitación que aumentaba mientras guiaba a Ferréol hacia la balaustrada. Lo empujaba en los estrechos escalones de las últimas consonantes; producía tras él un zumbido de abejorro mezclado con pequeños silbidos.

—El Vocabulario comienza con los salones gemelos de la Igualdad y la Fraternidad —clamó en cuanto llegaron arriba, mientras empujaba con más violencia a Ferréol, que a pesar de su inquietud no tenía el menor deseo de salir de allí.

Tras ellos cayó un cortinado. Estaban en una sala muy vasta, dividida por una especie de alta calzada de troncos flojos y mal tallados. A uno y otro lado los salones parecían dos estanques rectangulares llenos de un polvo compacto que llegaba hasta los troncos ("polvo de época", aseguró el enano con aire glorioso). Surgiendo del polvo se veían la Igualdad, a la derecha, y la Fraternidad, a la izquierda. La primera estaba representada por tres ruedas con aspas, como de molino; sobre cada aspa llevaban un lagarto uromántico, grumoso y barnizado. Simbolizaban la segunda cinco ruedas de carroza con ornamentos barrocos, pero desdoradas y en algunas partes ennegrecidas al fuego; prendidos a los rayos había cráneos de carneros alternativamente pintados de rojo y verde. Las paredes de ambos salones estaban cubiertas de tripas en estado crudo, hábilmente imitadas con cera. Los techos, desnudos.

La galería de la República, a la cual pasaron en seguida, presentaba un gran desorden de tinajas boquiabiertas, colgadas de cadenas, posadas sobre vértebras de cachalotes y sostenidas por muletas que formaban abanicos. El conjunto, a primera vista, era absolutamente informe, pero después de advertir ciertas direcciones en

ese desorden la mirada percibía la amenaza que pesaba terriblemente sobre cada tinaja y que provenía de un esqueleto de pez espada, situado de tal modo que pudiera sodomizarla con su arma a la primera ruptura del equilibrio. ¿Es preciso añadir que nada parecía menos estable que dicho equilibrio?

Por impresionante que fuera el espectáculo de la República, se esfumaba ante el umbral del salón de la Libertad, mucho más memorable. Allí reptaba, bordeado por unos arcos como los del *croquet,* un sendero estrecho que atravesaba un pavimento enteramente cubierto de ratas embalsamadas, muy apretadas unas contra otras; por lo demás, las polillas habían devorado las ratas ("claro que en aquel tiempo —dijo el enano— daban miedo, tanta vida parecían tener"). Acariciaban las ratas largas cabelleras (algunas no menos apolilladas) de mujeres nórdicas que crecían de guantes de seda color rosa vivo colgados de cadenas herrumbradas artificialmente. Aquí el techo y los muros estaban tapizados de falsos mocos obtenidos del modo más sencillo: con pincel y cola de carpintero.

El Patriotismo podía verse después. Ferréol, el corrupto, tuvo el placer de comprobar que era, en un saloncito de paredes barbudas de clavos, un tíovivo de erizos embalsamados y atados panza arriba a la llanta de una rueda horizontal, de modo que los dardos de esos animales pudieran raspar un mapa en relieve (poco elevado) del estado ducal, moldeado íntegramente con patas de cerdos sobre el piso del salón.

—Por lo que veo —dijo Ferréol— al padre le gustaban las ruedas: las ha puesto por todos lados.

—Y cómo no había de amar esta noble máquina —dijo el guía—, tan sencilla en su perfección sublime que algunos de nuestros espíritus más excelsos, aseguraba él, creyeron ver en ella el rostro mismo del Creador. Ah, si aún viviera el padre podría explicarle mejor que yo el simbolismo de los rayos, la sutil relación de la llanta con la aureola. Pero éstos son temas peligrosos de tratar por los profanos como yo, que no estoy habituado a la dialéctica y que no sabría rozar impunemente la herejía. Temamos penetrar en las más secretas intenciones del ministro; admiremos en silencio y pasemos sin demorarnos a la sala de la Legislación.

Había en ella un grillo cebollero construído de hierro, minuciosamente articulado y del tamaño de un buey grande. El pavimento en que descansaba ese formidable objeto, así como el techo y las dos paredes más largas, enteladas sobre el estuco o la madera,

reproducían en tamaño mayor pero fielmente *Le Serment du Jeu de Paume,* el célebre cuadro de David. Las dos paredes cortas sólo tenían un mono en cuclillas sobre cada puerta y visto de espalda, como para ultrajar el monstruo de hierro y su histórica vecindad.

Señalando con el puño el grillo cebollero, el enano se burló:

—¡El grillo cebollero, *porca bestia!* El animal más sucio de todos, la Legislación, que anda bajo la tierra comiéndose las raíces.

No continuó, a pesar de las instancias del anárquico Ferréol, que habría deseado informarse sobre los estragos de la Legislación y saber qué raíces se había comido, y empujó al visitante hasta la última sala del museo, pequeña y redonda. Allí se veía las Naciones.

—La cubeta de las Naciones —dijo— está llena de pies.

Y así era. En el centro de la rotonda —cúpula, paredes y piso eran de mármol negro— había una cubeta de gruesas planchas iluminada por tres antorchas simétricas y llena hasta los dos tercios de un baño de mercurio. En ese mercurio, entre manchas de carbón, de yeso, de azufre en flor y de un indefinible polvo rojo flotaban pies de piedra gris, todo un pueblo de pies arrancados sin duda a sarcófagos en alto relieve o bien a la fachada de alguna iglesia demasiado vieja para no parecer bárbara según el canon de la belleza jesuíta.

Con esa cubeta acababa el Vocabulario. Los dos hombres se encontraron ante la balaustrada que dominaba el patio. El escéptico Ferréol, no poco encantado por el espectáculo de las grandes palabras, deslizó en la mano de su guía el precio que por una hora de amor pedía una zorra común (pues sólo de acuerdo con esa tasa podía él apreciar el goce). Pero quiso agradecerle aún más y le expresó lo mejor que pudo su interés, su placer y su enorme sorpresa: había acudido al Vocabulario sólo porque no había otra cosa con que entretenerse antes de comer, ya que los gendarmes prohibían la entrada a los lupanares; por la descripción del enano había temido aburrirse frente a alegorías caricaturescas como las que decoran las villas, los jardines y los libros ilustrados de nuestro tiempo; se había desengañado en seguida, apasionándose sin reserva por el glosario antiliberal; admiraba que el padre hubiese evitado tan justamente la facilidad satírica, que no hubiese presentado nunca las detestables palabras bajo una vestidura relacionada con su significado habitual y que, por el contrario, con el propósito de desorientar mejor a las masas, hubiese organizado esa procesión de absurdos grotescos

sin ninguna conexión con las imágenes comúnmente propuestas de sus modelos.

—¡Desorientar a las masas! —exclamó el enano—. Ésa es la palabra. El padre no lo habría dicho de otro modo.

Ferréol se disponía a bajar, pero el guía lo detuvo por las caderas.

—Deténgase —dijo—. Puesto que comprende usted tan bien el pensamiento del padre Atanasio y, más aún, habla con su mismo estilo, he de mostrarle los gabinetes secretos que había preparado para su propio solaz y para el de algunos amigos íntimos. Ésos funcionan todavía. Necesitan tan poca agua que no era difícil repararlos; lo hice yo mismo, auxiliado por un monje capaz de cualquier cosa. Allí podrá usted contemplar el Matrimonio, la Familia, los Hijos, la Esposa, en cuadros móviles, tales como deberían verlos todos los hombres.

Abrió en la pared una puerta baja, disimulada con piedras pintadas. Después de un breve corredor apareció una galería dividida por tres tabiques en cuatro piezas pequeñas. Cada una tenía un techo de mosaicos en que mujeres desnudas servían de montura a grandes hormigas negras y recibían luz por una ventana. La luz pasaba a través de una especie de caja semejante a un teatro de títeres pero de forma ovalada y con vidrios. Las ventanas descansaban sobre figuras monstruosas: mujeres de obsceno realismo hasta la cintura, cangrejos a partir de allí con el marco de la ventana entre las pinzas. El guía abrió un grifo; se oyó correr el agua de una pieza a otra y las cajas empezaron a temblar dulcemente. Entonces los hombres miraron hacia adentro.

Lo más extraño, lo que permitía deducir las consecuencias más singulares era que para obtener cuatro representaciones materiales de la vida hogareña —cosa que, según todas las almas nobles esparcidas por el mundo, debe respetarse como la parte mejor y más tierna de la condición humana— el padre había utilizado casi exclusivamente elementos del medio submarino. La primera caja contenía una raya pequeña, seca, dura, brillante, que giraba verticalmente sobre el eje de su cola. En su vientre se veía garabateado un hombre bigotudo y ridículo; en el lomo, y no menos ridículo, un rostro de mujer. La rodeaban, prosternándose e irguiéndose en el mismo impulso, treinta y dos anchoas, algunas vestidas de caballe-

ros, otras de nobles damas. Eso, según un letrero, era el Matrimonio. La caja de la Familia mostraba un hermoso trío de pulpos también barnizados, cuyos veinticuatro brazos se entrecruzaban como las ramas en un bosque de alcornoques. Bajo la amenazadora fronda pasaba y repasaba un atrevido león heráldico, pero de terciopelo, con las patas delanteras atadas sobre el lomo, empujado por el pico con dientes de sierra de un camarón pintado con rojo mate que le picaba cruelmente los flancos. Los Hijos estaban representados por tapones: doce tapones blancuzcos, grandes y pequeños, que saltaban gracias a las agujas que los empalaban, movidas a su vez por un mecanismo. Sobre ellos planeaba como un globo aerostático un cangrejo que movía las mandíbulas y agitaba en el aire sus patas del modo más doloroso que se haya visto nunca en un cangrejo mecánico, sea cual fuere su género o su perfección. En la última caja, la de la Esposa, se admiraba ante todo un circo de arenisca en que tornasolaban una multitud de sombreros minúsculos —del fez al gorro caucásico, del *claque* a la paja de Italia— plantados allí como anémonas de mar. En medio de ese decorado bailaba, giraba un enclenque abortón de foca, resquebrajado, arrugado, vestido con un taparrabo de pequeñas anguilas negras y con un corpiño en que despuntaban dos conchas, con el hocico pintado con tanto bermellón y albayalde como usaría la más ajada reina de los tablados.

Seducido por el espectáculo de la última caja, a Ferréol le costaba marcharse. Una bomba de mano cuyo mango alzaba y bajaba el guía aumentaba la presión en las tuberías y hacía más frenética la danza del autómata.

—Mi padre —dijo el enano sin aminorar su esfuerzo— me contaba que una vez vió al ministro Atanasio llevar hasta los gabinetes a su amigo, el marqués Monticcioli. El ministro hacía bailar a la esposa bombeando vigorosamente, mientras la risa del marqués estallaba y repercutía de una pared a otra bajo los mosaicos de la bóveda. La risa del marqués, según se dice, era extraordinaria. Atienda usted: la oirá tal como mi padre la imitaba, muy imperfectamente, según admitía.

El enano empezó a brincar y produjo una especie de rugido fragoroso que fué aumentando; al mismo tiempo bombeaba cada vez más rápido: giraba la esposa con tal brío que creía uno verla romperse a cada instante. Pasado el primer momento de sorpresa o temor, y cuando a su vez oyó tronar, bajo los maliciosos mosaicos del

techo, la imperfecta imitación de la risa de Monticcioli, Ferréol sintió cierta alegría, ya que es agradable saber después de haber dudado. Y ahora sabía con firme certeza que la dulce Carita, su prometida, nunca habría de ser su esposa.

(*Traducción de José Bianco*)

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

CHAVES: UN GIRO COPERNICANO

¿Se ha tomado buena cuenta del nacimiento de Chaves, esa criatura fantasmal pero capaz de saturarlo todo que da su nombre a la breve novela publicada últimamente por Eduardo Mallea? Sería conveniente que así ocurriera, porque es presumible que su figura llegará a ocupar un puesto de singular importancia en nuestra literatura.

Ante todo: Chaves conmueve. Acaso la crítica considere que esta virtud es bastante desatendible, que no merece que se la tome en consideración en primer término, que destacarla es ceder a un sentimentalismo nocivo. Y sin embargo, me parece que de ningún modo se llamará suficientemente la atención sobre ese aspecto.

No ignoro la literatura argentina mucho más que otras materias. Y dentro de mis recuerdos me resulta imposible descubrir personajes que logren conmover como éste. Hay, sí, figuras capaces de despertar quizá nuestra admiración (pienso en Don Segundo Sombra) o nuestra compasión (como a veces Martín Fierro), pero incluso tales sentimientos —a más de ser de los que implican cierta distancia respecto a su objeto— son concitados con poca resolución, confusamente, porque siempre hay en esos personajes otros gestos —fuera de aquellos con los que nos solicitan—, zonas de sombra, que los tornan de pronto ajenos a nosotros, nos los alejan aun más. ¿No es ése uno de los defectos capitales de nuestra literatura, el no saber forjar seres con humana simpatía, cuyo destino podamos compartir aunque vivan una existencia muy diversa de la nuestra, seres cuyo pathos sea la mano que nos conduzca firmemente a ese reino de lo posible más real que la realidad que es el arte? Por los efectos

que sus criaturas causan sobre el lector es lícito deducir que nuestros autores han mirado siempre la realidad, los modelos de sus personajes, a través del velo deformante de un sentimiento que no es por cierto la simpatía, desde una perspectiva que les ha impedido percibir muchos de sus rasgos, que sustituyen después con el relleno de una invención inferior, inhumanizante.

Tal actitud en el plano de lo estético tenía su causa en un plano más vasto y profundo: era que considerábamos (consideramos aún) nuestro destino con *mala voluntad*, que nos contemplábamos a nosotros mismos, y por lo tanto a nuestros semejantes, con resentimiento, con desdén, con aversión. No entendíamos cómo se nos había lanzado a este desamparo, por qué se nos había arrojado a nacer en estas tierras ajenas a la humanidad, a padecer este limbo, este oscuro sino sudamericano. Como si mediara una culpa, la sombra de una culpa se interpuso entre nosotros y nuestras vidas; nos resultamos intolerables y cada uno se convirtió en acusador y verdugo de los demás: de sí mismo. Consecuentemente, una comunidad así se vió coronada por un núcleo intelectual hipnotizado por lo negativo, cuyo íntimo rechazo de su destino sólo varió en las formas elegidas para expresarse: o demente exaltación o insensato menosprecio por lo circundante, esto es, la misma debilidad, una debilidad cuyo punto de partida, oculto pero no superado, lo constituye aún hoy la fatigada pregunta: ¿Es que puede venir algo bueno de Galilea? Superhombres o subhombres: la sombra de la culpa nunca nos permitió vernos como simples hombres reales, como somos. ¿En qué forma puede conmover un arte al que únicamente le está permitido ofrecernos una caricatura de nosotros mismos?

Y cuando ciertas voces se alzaron para señalar lo estéril, lo suicida de esa postura, el móvil que las impulsaba no era el de un estrecho nacionalismo, no era el de lograr el reconocimiento de una inexistente superioridad de esta tierra y estos seres sobre los demás, sino el de que depusiéramos todo velo, a fin de que nuestra idea de esta parte de la creación fuera tan posible como lo es ella en su concreta marcha. Se quería que estuviéramos a la altura de nuestro mundo y no por debajo de él.

Veinte años ha dedicado Mallea a esa misión. Veinte años no sólo de desembarazarse de la mala conciencia, de la mala voluntad, sino también de práctica de un obstinado amor. Veinte años de triunfos y de fracasos, de fracasos a pesar de haber llenado todas las

condiciones para el triunfo, porque la peor de las pueriles perfidias que a los humanos nos han jugado con la puerta verdadera no es que sea estrecha, sino que está oculta, como si se tratara de una diversión en la que hay mucho tiempo para perder. Pero aunque Chaves fuera el único pago para tanto esfuerzo, bastaría. Pues el hecho de que emocione, de que se adueñe firmemente de nuestro sentimiento, significa que ha sido rota la capa de aversión hacia nosotros mismos, que se ha cumplido el giro copernicano necesario para que nos viésemos como hombres: para que seamos tales.

Pero ¿por qué conmueve así? Cuando concluye el libro el lector queda impregnado por una congoja que lo arrastra a callar, a no hacer comentarios, como ante una desdicha muy grande, como si hubiera presenciado una persecución extremadamente cruel por parte de la desgracia. Y, sin embargo, si se reflexiona luego, si, dejando de lado todo sentimiento, se pasa revista a lo que le ha ocurrido a Chaves, se llega a la conclusión de que no es nada extraordinario, nada especialmente desdichado. ¿Qué? Tuvo desde joven cierta dificultad para comunicarse, se casó, llevó una vida melancólicamente feliz con su mujer y su hija, perdió después por muerte a la hija y a la mujer, y desde entonces prefirió no hablar, con lo que quedó un poco apartado de los hombres. Cosas que ocurren, según se sabe, muy a menudo, y de las que la vida real da casi siempre ejemplos más complejos y torturantes, más abrumadores. ¿Cómo explicar entonces la intensa pena que su vida causa? Es que en su historia está enquistado el núcleo mismo, la inagotable pepita de la pena humana. No es la soledad en que se halla Chaves antes de casarse y después de la muerte de su mujer y su hija lo que más nos aflige: sabemos que cuando ya no la tolere puede de algún modo paliarla. No se trata tampoco del dolor que Chaves padece por sí en esa soledad, porque el mundo no le da lo que quiere o porque los hombres no lo dejan en paz: el dolor por uno mismo no se expande nunca más allá de los límites del propio yo, y al hombre, ingenua bestia lanzada fuera de sí, le está reservado lo infinito. Lo que nos aterra es que Chaves nada pueda en sus desesperados esfuerzos por ponerse en contacto con el alma de su mujer y de su hija para aliviarles el dolor que las hostiga. Porque a través de ello advertimos lo que ya sospechábamos: que la soledad no es la del solo (que con su constante posibilidad de ser neutralizada mediante la compañía nos insinúa siempre que se trata sólo de un accidente, de un estado que podría no existir), sino la del que está unido a otros

seres, pues en ella se revela la forma irremediable, fatal, no atenuable con nada terrestre, en que está aislada cada criatura. En la impotencia de nuestros esfuerzos por auxiliar a los que amamos reside la prueba crítica de la naturaleza humana, el límite en el que, a través del padecimiento de la desdicha de otro, se entiende lo poco que el hombre puede, la nada que es. Y este trasunto de la originaria separación entre el hombre y Dios es la esencia infinita de la pena, la raíz de todo mal y de toda desgracia, en la que cada cual reconoce el crujir de su propia alma, y es lo que —presentado con desnudez y profundidad singulares— hace que Chaves provoque una congoja aparentemente desmesurada en comparación con los hechos que narra.

Pero esto, a pesar de ser el corazón que hace latir la historia, no es todo. Porque a partir del momento en que pierde a los dos que no pudo salvar Chaves se convierte en algo inquietante, en una revolución mansa pero viva: no habla.

No se trata de nada nuevo en él. Ya en su adolescencia solía caer sin deliberación en accesos de mutismo que lo aislaban de todo. Era una fuga cumplida en la inmovilidad, una súbita detención en el linde, antes de poner pie en la realidad, algo así como una secreta condena del mundo, un pronunciamiento ardiente y pasivo. ¿Y quién entre nosotros no conoce de algún modo esa experiencia? Todos hemos callado; todos callamos. Algunos lo hacen sin más, y otros sienten de pronto miedo y se largan a hablar, pero incluso en sus palabras aparecen siempre los tentáculos de ese silencio alojado en nosotros desde el comienzo. Pues también esto está en nuestro origen: el haber sido precipitados a estas tierras situadas más allá de la historia significó una vivencia tan radical y súbita de soledad que comprendimos para siempre la futileza de todo intento de comunicación, la inanidad de toda palabra. La trágica y recóndita convicción universal que un mero movimiento histórico ha resucitado en nosotros en toda su agudeza es la de que la eterna entraña de la tierra es Babel. Y esa convicción (de la que arranca toda religiosidad), a la que el europeo llega sólo en épocas de crisis, constituye en nosotros una normalidad: vivimos en crisis constante, tal como quizá una última verdad exija que sean las relaciones de ese extraño matrimonio que forman el alma y el mundo. Pero hay que vivir además, hay que vivir, y por ello en la gran mayoría la crisis asume formas invertidas, se manifiesta como letargo. Esa distancia respecto a la tierra, ese silencio seco y cargado de augurios que nos envuelve, esa especie de llamado o de elección que nos arranca de la tierra, nos espanta, sin que tengamos

conciencia de ello, nos lleva a sumirnos más en la tierra, a aturdirnos con su ruido, como si fuera una salvación. Porque el primer impulso del hombre ante su destino, por alto o bajo que éste sea, es el de huir de él, el de negarlo. De ahí el signo abrumador de nuestra vida material, su crecimiento, su monstruosidad cada vez mayores, incesantes, pues ¿cómo apagar el fuego con la leña?

También Chaves conoció el reclamo del mundo, la necesidad de atenuar esa tensión entre él y los demás seres y las cosas. Se esforzó entonces por articular esas gastadas palabras en las que no creía, y lo hizo. Advirtió que le servían para retener a una mujer que no podía abandonarlo; que podían servirle para lograr malamente alimentos, un techo, la materia que su materia exigía; y que sin duda podían arrastrarlo a mentir. Pero también advirtió que esos símbolos, esos sonidos no consiguen nunca retener a un alma que se marcha, que su aliento es corto, que no sirven siquiera para hacer que un niño vea en un muñeco de palo un soldado con casaca roja cuando va en ello algo más que una vida.

Al aparecer ante nosotros, Chaves ha pasado ya por todo eso, y está de vuelta de todo. No hay rencor en él, ni amargura: acaso piensa que las cosas son así, y que la culpa fué de él por querer cambiarlas. Por el contrario, exhala una gran serenidad, como si hubiera alcanzado un sitial inconmovible. Pero no habla; y ahora definitivamente.

Al principio su actitud es tomada por los que lo rodean con sonrisas, luego con prevención, por último con un odio que no desdeñará la violencia física. Porque Chaves es, sin quererlo, una denuncia, una acusación. Cuando le hablan y él no responde, sus interlocutores reciben como respuesta la trivialidad de sus propias preguntas que han rebotado contra el silencio. Y ¿qué pregunta, qué respuesta hay que no sea vana, qué palabra frena la muerte, qué palabra no atenúa el amor? Chaves trastorna el mundo estatuído. Se niega a seguir construyendo la torre de estruendo y desechos en la que están empeñados todos los demás. Ninguna palabra y sólo los hechos más simples. Porque Chaves también ha aprendido que todo acto es inferior al hombre que lo ha cumplido; que toda acción es humillar, degradar el alma; que la carrera tras los empeños y las realizaciones materiales es la demencia más artera, el espejismo más destructor que pueda poseer a una criatura.

Chaves ha terminado por aceptar el destino que lo llamó originariamente.

Y los demás, al verlo, se preguntan con irritación: ¿Qué quiere éste? Pero lo saben bien, porque si hay algo que nadie olvida jamás es el olor de aquello que traicionó. Por eso se irritan, porque Chaves les recuerda el destino que desertaron. ¿Por qué no se afana éste por las mismas cosas que nosotros? —se preguntan—. ¿Por qué no busca una mujer, por qué no se emborracha, por qué no trata de medrar, por qué no hace con su boca ese ruido dulce y maligno de la maledicencia, o el de la simple, desaprensiva charlatanería, que tanto ayuda a olvidar? ¿A qué atiende entonces, qué mira? Pues Chaves, es cierto, no mira ya al mundo de los hombres, mira más allá. Y con ello destruye la convención de que este mundo, este instante, esta cerrada molécula de placer es lo único que existe y vale, los inquieta así enormemente, los arranca del sueño, amenaza con anonadarlos. Hasta que la acusación estalla: "¡Ése no . . . ! ¡Ése no es igual a nosotros . . . !" Es exacto y natural: es otro de los infinitos ecos del milenario rapto de desconfianza, odio y muerte que la raza humana experimenta ante el espíritu, esa presunta maldición que por lo menos torna malditos a quienes en sí lo alientan. Porque Chaves representa justamente eso: el espíritu que ha nacido entre ellos, entre esos hombres sumidos en la materia, entre nosotros. (Lo cual, la circunstancia de que este personaje represente el nacimiento del espíritu, de nuestra especial forma de espíritu, me parece inseparable de la simpatía del personaje, de esa otra circunstancia de que el autor haya conseguido romper el círculo de la mala voluntad y mirar sin prevención en torno a sí. Porque un pueblo comienza a tener *en realidad* espíritu cuando, a través de algunas de sus personalidades, logra de pronto verse libremente con su mirada a sí mismo. Y estos dos movimientos, el libre acceso a sí y el inmediato surgir del espíritu, componen juntos ese giro copernicano que creemos ver cumplirse en esta obra, y que es visión del hombre como tal, entrada en la universalidad.)

Todo acontece sin que Chaves lo busque, porque él no es profeta ni redentor. Atiende sólo a su alma, y únicamente se resuelve a hacer pesar su influencia cuando alguien —la mujer de su huésped— trata de arrancarlo de su camino: en realidad tampoco ese movimiento está referido a ella, sino a él; no influye sobre ella para que cambie, sino para que no intente cambiarlo a él. ¿Podría ser de otra manera? Las criaturas humanas son débiles, se desesperan, enla-

zan sus cuerpos a otros en abrazos que sólo dejan el gusto de lo efímero y una angustia mayor, desean que otros les toquen el alma, las alivien, quieren a su vez hacer lo mismo con los demás, les complacería confundirse, pero no hacen más que engendrar confusión, separación. Y Chaves lo sabe: sólo Dios o el Demonio pueden tocar el alma de una criatura.

Chaves se me aparece como un arquetipo en el cual figuran los rasgos más destacados de nuestro naciente espíritu. Indeciso, cercado por infinitas amenazas, lleno de contradicciones en apariencia mortales, sin frutos aún para mostrar, plantado otra vez en esa negatividad que ha sido siempre el origen de lo espiritual, surgiendo de una destrucción y con un horizonte demasiado vasto como para no augurar extravíos, muestra ya sin embargo —pese a que quien lo encarna no tiene en absoluto conciencia de ello— un sentido, una tendencia que escapa por cierto a lo tradicional.

Está definitivamente de vuelta del mundo, lo cual significa haber sobrepasado lo histórico, encontrarse más allá de lo comunitario, de lo económico, de lo científico, de lo estético, de todo lo que a la tierra se remonta. Por lo demás, no puede retornar, desandar sus pasos, y en ese camino ha terminado por hallarse de pronto desnudo al borde mismo de Dios, de un Dios al que parece encontrar acaso demasiado terrible para no vacilar antes de entregarse a él. Singular acorralamiento, de algún modo tendrá que ser quebrado, porque sobre su filo la vida es apenas posible. Pero ¿cómo? ¿Cuáles serán las consecuencias de esa posición o actitud en su refluencia sobre lo mundano, qué estilo de vida configurará? No es ésta por cierto una pregunta ociosa, aunque quizá sí imposible de contestar. Aventurémonos, sin embargo. Repitamos en principio que este espíritu, a diferencia del occidental, en lugar de apoyarse en una fe primaria en el valor de la palabra humana, parte de un profundo conocimiento de la mendacidad de ésta, conocimiento que no excluye la aceptación de su valor como instrumento utilitario, pero que provoca y provocará peculiares distorsiones y transformaciones tanto en el campo de lo utilitario en general, como en el de lo moral y en el de lo estético [1].

[1] Unas palabras sobre el aspecto formal de esta narración. Siempre ha causado perplejidad el carácter acentuadamente abstracto del realismo de las novelas de Mallea. Ha sorprendido tanto el papel secundario de la acción en sus narraciones como la mirada distante con que eran encarados los detalles concretos y el desasimiento general de sus

Por otro lado, su sobrepasamiento de lo terreno lo ha conducido a una firme serenidad ante el acaecer mundano, a una especie de *segunda ingenuidad* surgida tras la superación de los impulsos elementales, una ingenuidad tan diversa de la infantil, más humana,

personajes, incluso de los más carnales. Esa perplejidad y esa sorpresa llevaron, por la sólita vía del menor esfuerzo, a una incomprensión total del sentido ulterior de los errores y los aciertos a los que ese estilo fatalmente tenía que arrastrarlo. Pues se trataba de la búsqueda de un nuevo estilo. Y en cambio se llegó a acusarlo, por ejemplo, de ser más un ensayista que un novelista. Esto es normal entre nosotros. ¿No se vale siempre cierto sector de nuestra crítica de la idea de los géneros para recusar toda tentativa de renovación, no es uno de los clásicos mecanismos de nuestro resentimiento desdeñar y condenar lo mejor en nombre de una ortodoxia en la que ni siquiera creemos? Salvo que en este caso, como en otros, al proceder así se cierra toda posibilidad de ver claramente el problema de nuestra novela, de nuestro arte en general. Porque ¿cuáles son los ideales, cuál es la tabla de valores en los que tales intérpretes se apoyan para lanzar su veredicto? Es, como todos lo saben, la de los cánones cuya vigencia se limita a los últimos cincuenta años de un sector del orbe llamado Europa occidental, y es sobre todo el patrón del arte de comunidades para las que el mundo concreto, el mundo de los sentidos, asume una importancia fundamental. Y esto significa querer privarse a la vez de la libertad que implica no haber nacido en Europa y de la fatalidad que implica haber nacido en América, significa querer privarse de todo. Pues lo que esos críticos no tienen en cuenta es que esta otra comunidad en la que habitan, a la que tratan de uncir a esos ajenos cánones, vive siempre más atenta a lo intencional que a lo concreto, más volcada hacia su interior que hacia la exterioridad de las sensaciones, trata de constituirse a partir de una completa separación respecto al mundo, o sea que es, en cierta medida, la antítesis de lo que esos cánones representan. La ambigua, vital, pregunta que la Esfinge nos ha lanzado en el campo de lo estético dice así: ¿cómo es posible el arte de expresar el mundo de aquellos que no tienen mundo? Y la obra entera de Mallea puede ser considerada como un intento de respuesta a ese interrogante, intento que a mi parecer halla en Chaves la mejor oportunidad para probar su pertinencia. ¿Se ha reflexionado, por ejemplo, en la profunda irrealidad de Buenos Aires, en el aire quimérico que, a pesar de su volumen descomunal, a pesar de su monstruoso materialismo, tiene esta ciudad emblemática del país? Así la hemos alzado, así es para nosotros el mundo, y así surge en Chaves. Los campos y las ciudades por los que Chaves anda con sus penas y su mujer y su hija, los seres que lo rodean, los objetos, la naturaleza, todo es vago y desvaído, fantasmal. Pero ¿qué otro medio podría ser más eficaz para enseñarnos que Chaves es un alma que no encuentra asidero en las cosas, que con el mundo apenas tiene que ver, que Chaves es nosotros mismos? Un detalle lo sintetiza todo: el novelista apela a un método indirecto para dar a conocer lo que Chaves dice, lo narra; sólo una palabra permite que salga directamente de su boca, aquella con la que la novela se cierra y que es un "No". Desde el punto de vista de la narrativa europea este recurso podría ser censurado, porque en apariencia privar a un personaje de sus palabras es quitarle vida; y sin embargo ¿qué procedimiento más apropiado para transmitir nuestra falta de fe en la palabra, para hacer ver que Chaves no creía en lo que el mundo lo obligaba a decir, que lo único que nacía con vivacidad en su corazón era ese "no" en el que se resumen toda su vacilación y toda su firmeza, su pena y su fe, el ritmo de su paso por esta tierra?

similar a la que algunos hombres alcanzan cuando conservan toda la fuerza de su espíritu después de haber superado las urgencias de la sangre. Y a partir de ese desprendimiento, de esa ingenuidad, ha nacido una extraña caridad, una caridad que podríamos llamar negativa, una *caridad para superiores,* que arranca de esta pregunta: ¿qué hombre tiene derecho a arrogarse la soberbia de modificar, de intentar salvar a otro hombre? O sea una caridad persuadida de que todo acto lanzado a cumplir un bien no provoca al cabo más que mal, porque es una usurpación de Dios, y que, por tanto, prefiere cumplirse como una abstención, negándose a multiplicar el mal, respetando el derecho a salvarse o condenarse de cada criatura. Imposible callar que en todo esto hay (como lo hay asimismo en nuestra vida de cada día) un misteriosísimo esbozo, apenas apuntado, de algo cuyo nombre más exacto parecería ser *acristianismo,* un acristianismo sobre el que no deja de gravitar la figura de Cristo, una actitud cuya fuente sería acaso un recóndito convencimiento de que los beneficios de la Redención se hallan suspendidos, de que para alcanzar el verdadero ser es preciso que cada cual cargue sin ayudas con su cruz, de que es preciso aceptar de nuevo toda la carga del mundo como si no hubiera sido purificado por la Encarnación. ¿Es esto la suprema soberbia o la suprema humildad? ¿Es abominación o santidad? No lo sé, no lo sé . . . Pero, sea lo que fuere, este espíritu es un destino que habrá que seguir hasta el final. Y pertenecen aún al futuro las formas concretas en que fructificará, el poder con que se alzará y se extenderá, la profunda alegría o la grave desdicha que pondrá en marcha, la vida, en suma, que echará a rodar, cuando se deponga por fin ante él la hostilidad proveniente de considerarlo desde el sitial de ajenas formas, desde perspectivas que obligan a verlo como una frustración, cuando al cabo se lo entienda y, para bien y para mal, se lo acepte.

Cuando la historia concluye nos deja en la incertidumbre respecto a la suerte futura de Chaves. Está amenazado; la violencia contra él, que hasta entonces el azar ha contenido en el límite, terminará por estallar. ¿Será expulsado finalmente? ¿Será agredido en medio de las sombras y golpeado hasta la muerte? ¿Será lapidado a plena luz como una víctima propiciatoria? Por lo que él es, parecería que esta hora nuestra exige su muerte. Y sin embargo, todo ello es poco importante: por eso no figura en la historia. Chaves es el espíritu que ha nacido, y nadie podrá aniquilarlo, porque es el poder contra el que ningún poder de la tierra puede. Hijo

acaso de estos mismos años difíciles que ahora lo amenazan, es posible que sea asesinado, pero no desaparecerá. Encarnado en otros, seguirá y seguirá. Porque Chaves alcanzó lo infinito, devoró lo absoluto. ¿Se entiende? Es indestructible. Y ésa es la alegría.

H. A. MURENA

ANDRÉ GIDE Y EMMANUÈLE

Para A.

Este estudio comprende en parte la "vida personal" de André Gide. Pero esa vida no será evocada sino en la medida en que el mismo Gide lo autoriza a través de lo que ha dicho explícitamente o sugerido en muchos de sus libros, desde *Les Cahiers d'André Walter* a *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*. De tal modo intentaremos explicar la formación de su espíritu y su obra, demostrando que tampoco él ha podido escapar al dolor. La gravedad del drama que ha sufrido lo protege singularmente de lo que una dicha demasiado completa hubiera tenido de superficial.

Un niño sensible, complicado, atormentado, encuentra durante sus vacaciones a sus primas y crece con ellas. Se complace sobre todo en la compañía de la mayor, que le lleva casi tres años. Madeleine no juega como las otras; es grave, silenciosa. Ambos se confían poco a poco el uno al otro, su afecto se transforma en amor, en el amor más profundo, ferviente y duradero: el de los primeros años. Madeleine ha revelado a André a sí mismo, ha contribuído a que naciera el Gide que conocemos. Ella fué, desde aquella época, "el oriente místico" de su vida.

Pero, al mismo tiempo que ese amor tan puro, se desata un drama que el matrimonio vendría muy pronto a develar. Madeleine —o para darle el nombre que Gide le reservara preferentemente en sus obras, y que conservaremos en este estudio: Emmanuèle— es la

virtud misma. Será una cristiana absoluta, para quien la existencia terrenal no tiene valor sino en función de la vida futura, la eterna, la única que cuenta. Gide, por el contrario, a medida que se convierte en lo que es, se aferra al presente, al desenvolvimiento maravillado, sensual y original de esta vida de "aquí abajo". Es verdad que, tanto por su educación como por su naturaleza, Gide es espiritualista, pero su espiritualidad, íntegramente humana, se opondrá al misticismo de su mujer. En una palabra, para citar a Pascal, no han hecho la misma "apuesta".

De ahí los obstáculos, las oposiciones, los choques, los errores de su vida en común, que el amor más fiel y más constante es a veces insuficiente para cimentar. A lo que se agrega la separación de los cuerpos. Porque si Emmanuèle sufre el temor de la carne, Gide tiene por su parte la pasión del placer y de un placer que no se dirige al sexo femenino. ¿Cómo, pues, entenderse?

Sin embargo, precisamente porque eran ellos, no dejarán de amarse. El amor que los unió fué más intenso que todo; aún será más intenso que la muerte: nunca, quizá, Gide ha amado tanto a su mujer, ha pensado tanto en ella, como después de esa fecha dolorosa de las Pascuas de 1938.

Hoy descansan, el uno junto al otro, en el cementerio normando de Cuverville. Como en una evocación del Apocalipsis, nos parece verlos, tal como Gide lo ha escrito, tomados de la mano, vestidos de blanco, caminando hacia una Puerta Estrecha por donde al fin conseguirán pasar de frente.

Abundan las obras de Gide en que habla de su infancia y dice con qué luz iluminó Emmanuèle lo que antes de ella no había sido sino sombra y confusión. Los *Cahiers d'André Walter, La Tentative Amoureuse, La Porte Etroite, Si le grain ne meurt* atestiguan la influencia excepcional de un amor de juventud. Hacia el fin de su existencia, Gide escribía aún en *Et nunc manet in te*: "Por lejos que me remonte hacia atrás, la vuelvo a ver; o si no, no hay en mi primera infancia sino tinieblas en las que avanzo a tientas... Me parece que no es sino despertado por mi amor hacia ella que adquirí conciencia de ser y comencé verdaderamente a existir".

La imagen de Emmanuèle está dispersa en casi todos sus libros. Pero en *La Porte Etroite* ha logrado sin duda el retrato más acaba-

do [1] de aquella que debía ocupar un lugar tan importante en su vida: "Vuelvo ... a ver ... la expresión casi triste ya de su sonrisa y ... el arco de sus cejas, tan extraordinariamente levantadas sobre sus ojos, separadas de ellos en un gran círculo. No he visto iguales en ninguna parte ... no obstante, sí: en una estatuilla florentina de la época del Dante; e imagino complacido que Beatriz niña tenía cejas tan arqueadas como aquéllas. Daban a la mirada, a todo el ser, una expresión interrogadora, ansiosa y confiada a la vez —sí, de apasionada interrogación. Todo en ella no era más que pregunta y espera ... Os diré cómo esa interrogación se apoderó de mí, hizo mi vida".

André pasaba sus vacaciones con su prima, unas veces en Rouen, otras en las propiedades normandas de la Roque-Baignard o Cuverville. Esos lugares son de gran importancia. Es en Rouen, en efecto, en la casa de la rue Lecat, donde Emmanuèle y André, niños aún —tenían quince y trece años respectivamente—, se unieron para siempre, en una patética escena que será evocada en *La Porte Etroite* y en *Si le grain ne meurt*. Emmanuèle ha sorprendido esa noche "el abominable secreto" de su madre, su inconducta, su infidelidad. Revelación atroz. André, impulsado por una fuerza extraña, por una especie de anuncio, ha ido a verla. Ahí está, frente al cuarto de Emmanuèle. Entra. Cae la noche. Distingue en la sombra a Emmanuèle, arrodillada al pie del lecho, llorando. Ese instante decidirá su vida: "Me quedé de pie cerca de ella, que continuaba arrodillada; no sabía cómo expresar el nuevo transporte de mi corazón; pero oprimí su cabeza contra mi pecho y sobre su frente mis labios, por donde se derramaba mi alma. Ebrio de amor, de piedad, de una indistinta mezcla de entusiasmo, de abnegación, de virtud, invoqué a Dios con todas mis fuerzas y me ofrecí, no concibiendo ya otro fin para mi vida que el de proteger a esa niña contra el temor, contra el mal, contra la vida" [2].

André y Emmanuèle siguen encontrándose en la Roque-Baignard, en ese pequeño castillo Luis XIII, en medio de los bosques, no lejos de Pont-l'Evêque. Daban allí largos paseos juntos, levantándose antes del alba, ofreciéndose al rocío de las hierbas y de las

[1] Sin hablar, por supuesto, de los retratos directos que ha dado en *Si le grain ne meurt* y más tarde en *Et nunc manet in te*. Cuando nos referimos al retrato de Emmanuèle sugerido por *La Porte Etroite* pensamos evidentemente en el retrato físico, pues el personaje moral de Alissa no puede ser confundido con el de Emmanuèle.

[2] *La Porte Etroite*.

hojas y sorprendiendo "la primera mañana del mundo": "Andábamos a pasos ligeros, mudos, para no espantar a ningún dios . . . ¡Deslumbramiento puro, pueda tu recuerdo, a la hora de la muerte, vencer la sombra!" La Roque-Baignard fué "el verde paraíso de los amores infantiles", un fresco Edén de inocencia.

Se encontraban también en Cuverville, en la gran casa solariega blanca, y soñaban juntos en el huerto, sentados en el banco de piedra próximo a la "puertecita secreta" que encontramos en *La Porte Etroite*. Emmanuèle llevaba en ese tiempo la cruz de esmeraldas —o amatistas— que Alissa quiere regalar a Jérôme.

Leían juntos los mismos libros: la Biblia sobre todo, y también a Homero, los trágicos griegos, Goethe, Baudelaire, Carlyle, Dante. André subrayaba para Emmanuèle los pasajes que le habían gustado. Aprendían juntos italiano, alemán, inglés. Sostenían conversaciones profundas, como suele mantenerse a esa edad. Juntos tocaban Schumann, Chopin, Bach. Juntos rezaban. Se escribían largas cartas. Se embriagaban de sublimidad.

Aquella época fué para el joven, salido al fin de la noche de la infancia, una época radiante de amor, de ascetismo, de alegría y casi de éxtasis. Gracias a Emmanuèle, por ella y para ella, se elevaba a alturas espirituales aún desconocidas. Emmanuèle obtenía de él lo mejor; su angélica gravedad, su bondad resplandeciente, hacían de ella, a los ojos del joven, la viva imagen de la virtud y de Dios mismo. Era para él "la perla valiosa" prometida por la Escritura. Cerca de ella vivía en estado de santidad, enaltecido, dispuesto a todos los sacrificios y a todas las grandezas.

Y es para Emmanuèle que publica en 1891 su primer libro, los *Cahiers d'André Walter*, que son un himno en su honor. Había escrito esos *Cahiers* —y especialmente el *Cahier Blanc*— para conquistarla. Porque si en 1890 André y Emmanuèle se habían tácitamente comprometido (después de la muerte del padre de ella) y si el amor de André por su prima se había acrecentado por el hecho de que debía protegerla más aún desde que era huérfana, tanto las familias de ambos, como Emmanuèle misma, juzgaban que el matrimonio era prematuro. Una vez más el destino se cumple: "Yo no había podido saber lo que Emmanuèle pensaba de mi libro; todo lo que ella me había dado a entender es que rechazaba el pedido que le siguió. Protesté que no consideraba su rechazo como definitivo, que aceptaba esperar, que nada me haría renunciar. No obstante, dejé

por un tiempo de escribirle cartas a las que ella no respondía ya. Quedé desamparado por ese silencio y ese ocio de mi corazón" [1].

Para forzar el amor de Emmanuèle —o, más exactamente, su decisión— escribió *La Tentative Amoureuse. Les cahiers, La Tentative* —para no citar el *Traité de Narcisse* y el *Voyage de Urien*— tienen en común, al menos, el girar en torno a la repugnancia y el temor de los sentidos. Nada de carnal debe venir a manchar el amor. Leemos en los *Cahiers*: "No te deseo. Tu cuerpo me incomoda y la posesión carnal me asusta". Y en *La Tentative Amoureuse*: "Luc deseaba el amor, pero se asustaba ante la posesión carnal como ante algo maltrecho". ¡Qué trampa se ocultaba bajo esa aparente exigencia de pureza y cómo el demonio, finalmente, habría de encontrar allí su presa!

El *Voyage de Urien* terminaba con estas palabras: "... y espero, espero..." Sin embargo, la espera de ese difícil noviazgo debía terminar por cansar a Gide. Entre 1891 y 1893 pasó, según su propia confesión, "el período más confuso" de su vida. Erraba de amistad en amistad hasta que al fin aprovecha una ocasión ofrecida por Paul-Albert Laurens y parte al África. Verdad es que allí su amor permanece incólume y aun se exalta por la ausencia. Pero, librado a sí mismo y rompiendo su sujeción, el joven descubre la legitimidad del placer y satisface gustos carnales que no habían sido hasta ese momento más que imprecisos.

Desde entonces, al pudor, a la reserva exigentes que fueron suyos cerca de Emmanuèle —y que le parecían expresar la fuerza misma de su amor— les descubre un sentido del todo distinto. Sin duda esa virtud era la pureza, pero ahora comprende que también puede ser —y sobre todo— ausencia de deseo. "La amaba demasiado para darme cuenta claramente de que no la deseaba" [2]. Se podría agregar: y para saber que mi deseo me conducía a otra parte. El infierno había pues tomado los colores del cielo.

Entretanto Gide, después de la muerte de su madre, se compromete con Emmanuèle: ama demasiado a su prima para no acompañarla en la vida o, por lo menos, para dejarla de lado; persiste en creer bien fundada una disociación entre el amor y el deseo, que no puede —piensa— sino reforzar a aquél y dar más libertad a éste; y espera quizá que la gracia habrá por fin de prevalecer y

1 *Si le grain ne meurt.*
2 *Corydon.*

que la virtud de Emmanuèle será para él una oportunidad milagrosa de salvación. Conocemos el final de *Si le grain ne meurt*: "Estaba hipnotizado por esa libertad sin término donde yo quería arrastrarla conmigo, sin preocuparme de que estuviera llena de peligros, porque no admitía que hubiera uno solo que mi fervor no pudiera vencer; toda prudencia me hubiera parecido cobarde, cobarde toda consideración del peligro.

"Los actos más sinceros son también los menos calculables; la explicación que buscamos después es vana. Una fatalidad me empujaba; quizá también el secreto deseo de desafiar mi naturaleza; porque en Emmanuèle, ¿no era la virtud misma lo que amaba yo? Era el cielo, que mi insaciable infierno desposaba; pero ese infierno lo omitía yo en el instante mismo: las lágrimas de mi duelo habían extinguido todos los fuegos; yo estaba como encandilado de azul y lo que ya no consentía en ver había dejado de existir para mí. Creí que podía darme por entero a ella y lo hice sin ninguna reserva. En aquel tiempo nos comprometimos".

El 8 de octubre de 1895 André Gide se casaba con Emmanuèle en la iglesia de Etretat.

Había, pues, una doble equivocación, y justamente en los terrenos que más interesan a Gide: el sexual y el moral.

Llamemos a las cosas por su nombre: la homosexualidad de Gide ha perjudicado desde el principio la armonía de su matrimonio con Emmanuèle, privándola de su destino de mujer. Emmanuèle, desde el viaje de bodas por Italia y Argelia, había adivinado confusamente que la actitud de su marido hacia ella se explicaba por el carácter singular de sus gustos (lo había adivinado confusamente, porque pertenecía a un orden y a un tiempo sin idea precisa de la homosexualidad). Pero el sacrificio al cual consintió le dejaba, dado su profundo miedo de la carne [1], cierta seguridad. Nunca hubo entre ellos una aclaración, sino un silencio permanente que a veces parece complicidad.

El error sexual —por grave que sea— tiene sin duda menos importancia que el error moral: con ese matrimonio, el espíritu de independencia, de emancipación y disponibilidad de Gide había desposado el espíritu de tradición y sumisión de Emmanuèle. Esos

1 Nativo, religioso, y "experimental" (el ejemplo de su madre).

dos espíritus, lejos de transigir y, por así decirlo, de domesticarse mutuamente, acentuarán sus tendencias. Se desarrollarán por reacción.

Un amor compartido no basta para asegurar materialmente el acuerdo y el logro de dos existencias, aun si ese amor, como en el caso que estudiamos, está reforzado por ciertas pasiones comunes: la rectitud, la nobleza, la lealtad. Entre Gide y su mujer hubo siempre *eso* que acabamos de señalar.

Emmanuèle representa, en cierto sentido, aquello de que Gide quiere liberarse. Es, antes que nada, la familia de Gide, y en esa familia el ser más importante: la madre. En *La Porte Etroite*, Miss Ashburton dice a Jérôme: "Quien recuerda a tu madre es Alissa".

Pero ¿qué es la madre para Gide? Es, al mismo tiempo, un objeto de admiración y de terror (sería fácil multiplicar aquí las pruebas escritas de ese doble sentimiento). Terror sexual (podríamos preguntarnos hasta qué punto la homosexualidad de Gide no está causada por una fuga ante la madre). Sobre todo, terror moral. "Ella tenía una manera de amarme que a veces me hacía odiarla y me ponía los nervios de punta" [1]. Y también estas palabras, más características aún porque no tratan ya de una sola persona sino de toda la orientación de la vida: "Me casé ¡ay! con mi madre, y junto con ella, con todo mi pasado... En vano el porvenir me llamaba. Yocasta me tiraba hacia atrás" [2].

Emmanuèle se identifica pues con esa madre que Gide ama y a la vez debe rehuir. Se identifica con esa madre y en consecuencia con esa familia, ese pasado, esa moral. Ahora bien, lo que Gide ha hecho de personal desde el fin de su adolescencia, es decir lo que ha hecho de mejor, lo ha hecho para escapar a esos vínculos. Y he aquí que desposa justamente su reencarnación, con todo lo que ella importa de inhibitorio, y por así decirlo, de retardatario.

Gide se repite así en Emmanuèle; repite especialmente esa parte antigua, atada y sumisa de su ser, la que reniega, la que ha decidido arrojar con un encogimiento de hombros en Argelia. Es como si los años no hubieran pasado: tiene la impresión de "marcar el paso", de caminar sin avanzar un ápice, la impresión deprimente de "repetir" su infancia.

1 *Si le grain ne meurt.*
2 *Œdipe.*

Ha encontrado intactas en Emmanuèle esas fuerzas vivas del protestantismo de las que sólo hubiera querido servirse para volverse contra ellas.

La Porte Etroite, que ha dedicado a Emmanuèle, es un libro singular. Lo ha escrito para criticar los excesos del protestantismo. Alissa tiene algo de excesivo en la exageración misma de la pasión que la gobierna: la virtud toda, ligada a su presa. Pero ese libro de crítica se ha convertido, a medida que Gide lo iba escribiendo, en un libro de homenaje y de amor. Gide, sin saberlo, ha puesto en él muchas cosas.

Es verdad que Alissa no es Emmanuèle. Emmanuèle no ha vivido siempre en el estado de tensión extrema del personaje que ha inspirado. Era más humana, más dulce, más simple y tierna que Alissa. Lo que no quita que Gide haya debido tener respecto a ella la misma actitud admirativa y crítica a la vez que tiene hacia la heroína de *La Porte Etroite*. En tal sentido, este libro nos ayuda a comprender mejor.

Emmanuèle no es Alissa, pero habría podido muy bien dar a Gide la misma respuesta que Alissa da a Jérôme: "¿Qué puede preferir el alma a la dicha? . . . —La santidad —murmuró ella". Gide también habría podido decir: "Toda mi dicha abría las alas, se escapaba de mí hacia los cielos".

Emmanuèle vive según la gracia, mientras Gide se esfuerza a menudo por vivir de acuerdo con la naturaleza. Pero él no es del todo irresponsable de ese refugiarse de Emmanuèle en Dios. Al menos, mucho ha tratado —y sabemos cómo— de precipitarlo y hacerlo, para hablar con justeza, indispensable: un alma enamorada de virtud y sacrificio no podía ya salvarse sino de tal manera.

Jammes llamaba a Emmanuèle "Madame Saint-Gide" y todos los que la han conocido, de Rivière a Copeau, de Roger Martin du Gard a Jean Schlumberger y Paul Claudel, nos han hablado de su bondad, de su modestia, de su discreción, de su santidad. Apenas pertenecía a esta tierra. "Ser tímido, delicado, temeroso", escribe Roger Martin du Gard. Y el mismo Gide en *Et nunc manet in te*: "Capaz de firmeza, pero nunca de dureza, guardaba, no obstante el estrecho apego a los principios, una especie de amenidad sonriente y grave, semejante a la de la Ifigenia de Goethe, o, más bien, a la de la antigua Antígona. No veo figura alguna a la cual pueda

compararla mejor". Todos eran sensibles al "dulce resplandor de su gracia".

Ciertas almas límpidas poseen por naturaleza un sentido agudo y como infalible de lo que está bien y de lo que está mal. El bien puede presentarse bajo los aspectos menos seductores, el mal, en apariencia, confundirse casi con el bien, pero ellas saben en seguida a qué atenerse. Es un instinto, un don. Emmanuèle era una de esas almas. Así como había sido la primera de su familia en advertir la infidelidad de su madre, parecería también que hubiera adivinado tempranamente lo que en su marido pertenecía a Dios y lo que pertenecía al diablo. Gide, que tan a menudo lograba engañarse a sí mismo, no logró jamás engañarla. Emmanuèle fué para él como una conciencia moral exterior, a cuyos imperativos no podía permanecer indiferente, aun en los casos en que debiera pasar en seguida por encima de ellos. Emmanuèle fué verdaderamente el "testigo" de su vida.

Emmanuèle exigía, tanto para sí como para los otros, la perfección. No se trata de una "infatuación superior", de ese "cornelianismo gratuito" que Gide es el primero en denunciar en cierto protestantismo (véase su carta a Claudel del 18 de junio de 1909), sino de real nobleza y de un sentido muy agudo del deber. En las *Interviews Imaginaires* hay un breve retrato del santo que parece inspirado por Emmanuèle: "Una exigencia secreta lo habita; quiere . . . obtener de sí más, más aún, lo mejor . . . No se asombra ni se admira; por alto que suba, queda siempre más acá de la perfección que querría alcanzar; siempre sufriente de su indignidad, de su insuficiencia". Cabe en efecto comparar ese texto con un pasaje del *Journal* (1931) donde Gide escribe —y esta vez a propósito directamente de Emmanuèle: "Su humildad natural no admitía que pudiera ser superior en nada y de tal manera se condenaba a las ocupaciones más ordinarias en las cuales, a pesar de todo, su superioridad resplandecía".

El deber de perfección: Gide, mejor que nadie, era capaz de comprenderlo. Sabemos el culto que hizo siempre del deber y del esfuerzo, ya se trate de estética o de moral. Pero no concede su adhesión cuando la exigencia del deber se desnaturaliza y se convierte en maceración, mortificación, ejercicio de muerte. De eso Gide, con todo su amor por la alegría, el júbilo sensual y espiritual,

no puede participar [1]. Y menos cuando esa ascesis continua asume la forma de una costumbre y pierde así verdaderamente todo valor. En tal caso, él no puede aceptar lo que en Emmanuèle ha pasado poco a poco de la virtud al "puritanismo" [2].

Quizás Gide había encontrado demasiado fácil —en cuanto era nativa y no adquirida por esfuerzo— la santidad de su mujer. Ahora la encontraría demasiado formal y forzada. Emmanuèle se ha vuelto parecida a Alissa. *La Porte Etroite* había anticipado extrañamente esa evolución.

Él era parcialmente responsable de ese replegarse en sí de la bella santidad de Emmanuèle. Pero Emmanuèle volvía a tomar de esa manera por la senda que una educación protestante trazó en su corazón. Naturalmente piadosa, se hizo devota. Naturalmente indulgente, demostró a veces intolerancia. Naturalmente confiada, se hizo reservada.

Recordamos la desgarradora mortificación de Alissa que, para fundirse en Dios más rápidamente, se despoja de todas sus gracias físicas, endurece los rasgos de su rostro con un "nuevo tipo de peinado, chato y tirante", tuerce con "un corpiño inapropiado, de color lúgubre, de tela áspera al tacto... el ritmo delicado de su cuerpo", estropea sus manos en viles trabajos de costura. Y se despoja aun de sus gracias intelectuales, abandonando su piano, sus cuadros, la lectura de Dante, de Racine y aún de Pascal, por insignificantes libros piadosos.

"Quien quiera salvar su vida la perderá". Nadie mejor que Gide ha hecho suyas las palabras de Cristo. Pero no ha llegado jamás hasta despreciar esta vida que nos es dada temporariamente.

[1] Hay en él un aspecto "San Francisco". *Les Nourritures Terrestres*, por ejemplo, exaltan el despojamiento, la humildad, pero también la vida, la alegría, el abandonarse a la alegría. Y en el *Journal* (*Feuillets* 1921) escribe: "Rezo, grito desde el fondo de la angustia de mi alma: Dios, concédeme ser feliz — no con esa trágica y feroz felicidad de Nietzsche, que también admiro, sin embargo, sino con la de San Francisco, con esa adorable felicidad que resplandece".

[2] Aclaramos que no se trata de puritanismo manifiesto. En *Et nunc manet in te*, André Gide ha escrito: "He encontrado a puritanos indómitos: ella no se les parecía en nada". Emmanuèle era demasiado suave, quería demasiado a "los animales, las flores, todas las cosas naturales", para ser verdaderamente puritana, o por lo menos "puritana indómita". Sin embargo, como lo veremos, su comportamiento tiene algo, a veces, de ese puritanismo moderado, sin fervor y sin alegría (en el sentido que Gide ha conferido a esas palabras), por el cual ocurre que los protestantes se encuentran —itinerario extraño— con la prudente comodidad cotidiana, la quietud, la "piedad dosificada" (*Journal*, 1º de julio de 1926) de algunos católicos.

Emmanuèle, como Alissa, ha estropeado voluntariamente su vida. Gide ha tenido que asistir a esa mutilación de su alma y de su cuerpo.

Imaginamos fácilmente a Emmanuèle, ya de cierta edad, vestida de negro, con sus modales de viuda, absorta continuamente, con una silenciosa y mecánica humildad, en trabajos manuales. Nunca le ha gustado viajar, pero ahora no sale ya de su casa.

Roger Martin du Gard, en sus *Notes sur André Gide,* ha descrito a Emmanuèle en Cuverville, trajinando "durante horas entre un olor nauseabundo a petróleo, a cera, a trementina. Porque el fetichismo de los encáusticos reina en Cuverville. Todo lo que puede ser bruñido resplandece como un espejo". Culto de la limpieza, de la exactitud de los relojes de la casa, de la ubicación precisa de cada cosa; afanamiento tan constante como vano, aun cuando Gide quiera hablar con ella, sobre todo cuando quiere hablar con ella. La mutilación de la existencia se confunde así con una especie de miedo y de rencor. Parecería que Emmanuèle se hubiera poco a poco protegido, o mejor dicho, atrincherado tras un conjunto de costumbres y ritos —tras un conjunto de *formas* que han perjudicado lo que en ella había de fervor, de espera y de interrogación.

Pero ¿no sería más justo decir que Emmanuèle tenía la nostalgia del claustro, donde ni su religión ni su matrimonio le permitían entrar? Lo seguro es que estaba fuera de lugar en este mundo. Gide ha comparado a su mujer con "la antigua Antígona". Se podría igualmente compararla con Edipo, que no encuentra la luz sino después de reventarse los ojos y refugiarse en la noche.

"Oigo ese grito tan tierno: ¡Alissa! ¡Alissa!, que llena todo vuestro libro. ¡Qué problema la unión esencial de dos almas!" [1] De esas dos almas tan semejantes en el fondo, pero tan distintamente orientadas. André Gide y Emmanuèle tienen, espiritualmente hablando, algo de consanguíneo. Para emplear otra imagen, André Gide y Emmanuèle son para nosotros dos figuras simétricas pero que no se pueden superponer. Se parecen infinitamente, pero no tienen el mismo "sentido". Estaba en el destino de cada una de ellas encontrar a la otra y pasarse la vida tratando de llevar a cabo esa "unión esencial" de que habla Claudel. El destino había hecho pues necesario lo que condenaba de antemano. Eso ocurre a menudo.

1 Paul Claudel, carta a André Gide del 10 de mayo de 1909.

En su *Dostoievsky*, Gide cita ese asombroso pasaje de la correspondencia del escritor ruso sobre su primera mujer: "¡Oh, amigo mío! Ella me amaba infinitamente y yo la amaba también infinitamente; sin embargo, no vivíamos felices juntos . . . No podíamos dejar de amarnos. Más aún: cuánto más desdichados éramos, más nos apegábamos el uno al otro". Ni contigo ni sin ti. La felicidad de Gide no puede ser la felicidad de Emmanuèle. Ni la de Emmanuèle la felicidad de Gide. Sin embargo, la felicidad del uno no puede existir sin la felicidad del otro. A la larga, todo eso puede convertirse en el juego del verdugo y la víctima. Víctima y verdugo cambiando sus papeles. Cada uno ha hecho sufrir al otro y ha sufrido terriblemente por sí mismo. Sólo el tiempo ha podido arreglar un poco las cosas, "in extremis" (la expresión es de Gide), dos años antes de la muerte de Emmanuèle.

Ambos se habían ido convirtiendo poco a poco en "mal casados". Todo hubiera podido ser más simple si hubieran dejado de amarse. Pero no; continuaban amándose, aun separándose el uno del otro, o, mejor dicho, esforzándose cada uno en separar de sí al otro (sobre todo en lo que respecta a Emmanuèle) y no consiguiendo con ello sino atarse todavía más [1].

Emmanuèle no ha dejado ni una nota, ni una carta —al menos publicada— que nos diga con exactitud lo que fué su sufrimiento. Pero podemos reconstituirlo a través del de su marido. Y sabemos que fué, por lo menos, igual. Sin duda, hubiéramos podido comprender mejor ese drama en sus detalles si Emmanuèle no hubiera quemado, en 1918, las cartas que Gide le había dirigido durante treinta años.

21 de Noviembre de 1918: es una fecha muy grave. Lo que ocurrió ese día es irreparable. El porvenir y aun el pasado están terriblemente amenazados. Recordemos brevemente los hechos: en junio del mismo año Gide huye a Inglaterra en compañía de Marc Allégret (la inicial M. de Marc va unida frecuentemente, en el *Journal*, a las letras Em. de Emmanuèle). Emmanuèle sufre atrozmente por esa infidelidad, y reacciona quemando la correspondencia que desde hacía treinta años recibe de su marido. Así destruye un pasado común. Pero al mismo tiempo destruye una obra. Ese día, 21 de noviembre, confiesa a Gide —de regreso a Cuverville desde

[1] Por supuesto, para comprender mejor sus actitudes, habría que ubicarlas también en el clima burgués en que se desarrollaron esas dos vidas.

hace un mes— lo que ha hecho. "Durante toda una semana lloré —dice Gide—; lloré de la mañana a la noche, sentado junto al fuego de la sala donde se concentraba nuestra vida en común; y más aún, por la noche, después de haberme retirado a mi cuarto donde siempre esperé que una noche ella vendría a buscarme; lloré sin parar, sin expresarme de otro modo que por mis lágrimas y siempre esperando de ella una palabra, un gesto... pero ella continuaba ocupándose de los menudos quehaceres de la casa, como si nada ocurriera, pasando y volviendo a pasar cerca de mí, indiferente y pareciendo no verme. En vano esperaba que la constancia de mi pena triunfaría de esa aparente insensibilidad; pero no; y sin duda ella esperaba que esa desesperación en la que me veía zozobrar me conduciría a Dios; porque ella no admitía otra salida. Era eso, pienso, lo que la hacía negarme, al menos, el consuelo de su piedad, de su ternura. Pero las lágrimas que yo vertía seguían no existiendo para ella mientras eran lágrimas profanas; lo que ella esperaba de mí, supongo, era un grito de arrepentimiento y piedad. Y cuanto más lloraba yo, más extraños nos volvíamos el uno al otro; yo lo sentía amargamente; y pronto no fué ya sobre mis cartas destruídas que lloraba, sino sobre nosotros, sobre ella, sobre nuestro amor. Sentía que la había perdido. Todo en mí se derrumbaba, el pasado, el presente, nuestro porvenir... Desde entonces nunca volví a tomar realmente gusto a la vida; o, al menos, mucho más tarde, cuando comprendí que había recobrado su estima; pero aún así, no volví ya a participar en el juego, sólo viví con el sentimiento indefinible de agitarme entre apariencias —entre esas apariencias que llamamos realidad" [1].

La desesperación de Gide ha sido desgarradora, total: desesperación del hombre que descubre de golpe la profundidad del abismo que hay entre él y su mujer, abismo ahora casi infranqueable a causa de la falta, desde largo tiempo atrás, de una explicación completa entre ellos, a causa de esa complicidad del silencio; desesperación del amante que, por haber hecho sufrir a la que tanto quiere, sin embargo, pierde el testimonio más durable de su amor y, por decirlo así, su amor mismo; desesperación del escritor también, cuya obra más espontánea ha sido destruída y por el único ser que le es querido, por Emmanuèle: "Sufro como si hubiera matado a nuestro hijo".

1 *Et nunc manet in te.*

De 1918 a 1936 hay entre Gide y Emmanuèle una imposibilidad de diálogo. Podemos imaginarnos lo que fueron sus vidas en común, cuando Gide, entre dos viajes durante los cuales no había dejado de pensar en su mujer, se detenía en Cuverville. En enero de 1923, Roger Martin du Gard es invitado por los Gide. "Observo . . . —escribe en sus *Notes*— el curioso comportamiento del uno hacia el otro, esa especie de cortesía vigilante, esa mezcla de naturalidad y afectación que introducen en sus menores relaciones, ese intercambio solícito de agasajos, la afabilidad, la ternura de sus miradas, de sus sonrisas, de sus conversaciones —y al mismo tiempo, un fondo de impenetrable frialdad . . . Su amor recíproco —por manifiesto que sea— continúa siendo distante, sublimado, sin comunión: es el amor de dos extraños que parecen no estar jamás seguros de comprenderse bien, de conocerse bien, y que no se comunican en el secreto de sus corazones".

La suerte está echada. No hay solución práctica posible. Si ambos se deben mutuamente sus más grandes alegrías, también se deben sus más grandes penas: lo mejor y lo peor. Van a vivir cada uno por separado, continúan amándose de lejos, continúan sufriendo y haciéndose sufrir, fatalmente. Verdad es que harán todo lo posible por no agravar expresamente ese dolor sordo y latente que no aguarda más que la ocasión de manifestarse. Evitarán con minucioso cuidado, con el tacto que la cualidad de sus almas requiere, herirse el uno al otro. Estado de alerta perpetuo: sus reencuentros en Cuverville tendrán ese carácter afectuoso pero prudente que tan bien ha observado Martin du Gard. Emmanuèle no molestará a su marido en su obra: no leyendo sus libros o al menos no diciéndole que los ha leído, le ahorrará sus críticas. No se reconocerá ningún derecho para influir en su pensamiento o su destino. Por su parte, Gide no intervendrá en la vida de ella; vivirá lejos su propia vida, a su manera, una vida bien suya. Publica entonces sus obras más emancipadas (*Si le gran ne meurt, Les Faux-Monnayeurs, Corydon*). En 1921, en Cuverville, anotaba en su *Journal*: "Cuando el camino que el espíritu elige entristece hasta la muerte a los seres que nos son infinitamente queridos, se puede a la vez creer que es ése el camino que se debe seguir y sin embargo no avanzar sino temblando. . . No es la constancia lo que me falta, sino la ferocidad". Pero seis años más tarde [1] escribirá en el mismo

[1] Durante esos seis años, han ocurrido muchas cosas: particularmente, en 1923, el secreto nacimiento de Catherine, hija de Gide y de otra mujer.

Journal: "La partida, que no podría haber ganado sino con ella, está perdida. Falta de confianza de su parte y presunción de la mía. De nada sirve recriminar ni lamentar. Lo que no es, es lo que no podía ser. Quien se dirige hacia lo desconocido debe consentir en aventurarse solo. Creúsa, Eurídice, Ariadna, siempre es una mujer la que se retrasa, se inquieta, teme soltar prenda y ver romperse el hilo que la une a su pasado. Es ella quien empuja hacia atrás a Teseo y hace volverse a Orfeo. Es ella quien teme".

Sí, teme. Pero Gide no deja tal vez de agradecérselo. No le disgusta tanto hacer como esos héroes que cita: volver la cabeza. Se vuelve hacia Emmanuèle. Si lo hace tan a menudo y si no puede apartar de ella sus miradas es también porque ella representa a sus ojos —con las reservas que hemos podido formular más arriba y que conciernen a la práctica de la virtud más que a la virtud misma— ese cristianismo del cual habrá de emanciparse, pero que continúa amando secretamente. Nos interesa por lo tanto precisar ahora el papel que Emmanuèle ha desempeñado —directamente o no— en la formación del pensamiento "cristiano" de Gide, y, más genéricamente, de su pensamiento moral.

Gide ha hecho estallar —muy temprano— las "formas" del cristianismo. Formas demasiado rígidas, según él, que habían aprisionado su infancia y que le parecían, además, que desnaturalizaban la fe. Ese movimiento de reforma que los protestantes habían ejercido contra el catolicismo, Gide lo ha ejercido por su parte contra el cristianismo.

Esa revisión ha ido muy lejos, tan lejos que se ha aplicado progresivamente a la existencia misma de Dios. Ocurre que el protestantismo es así su propia víctima. Nacido de una exigencia de autenticidad y pureza —y, de alguna manera, de la supresión de intermediarios entre el hombre y su Dios [1]—, deseando contemplar

1 Gide lo aclara muy bien, anotando en el *Journal* (*Feuillets*, 1911): "Ya se llame San Pablo, Lutero o Calvino, siento a través de él toda la verdad de Dios oscurecida". Lo que Gide no puede admitir, tanto en los católicos como en los protestantes, es justamente esa forma, o, mejor dicho, ese conformismo en el que encierran a Dios. Escribe en *Les Nouvelles Nourritures*: "Lo más valioso de nosotros es lo que queda inexpresado". Esa reflexión toca también a Dios, que es pura libertad, lo inexpresable. Dios no se puede circunscribir. Pues esto significa, finalmente, que un Dios expresado no existe; ahora bien, el Dios que se nos presenta es un Dios expresado; por consiguiente ese Dios no existe. Silogismo en el que André Gide aprehende en toda su urgencia la antinomia entre la fe y la razón.

a Dios con una mirada nueva, puede, por una especie de hipertrofia del espíritu crítico, anular el impulso de fe que lo empujaba y el objeto mismo de esa fe. Desemboca así en el ateísmo. Paul Claudel, gran conocedor de la materia, había previsto con justeza que el camino de revisión y reforma que Gide había tomado no podía sino conducirlo lógicamente al ateísmo, o, mejor dicho —ya que es bastante difícil en todo caso ser ateo—, al agnosticismo. Había previsto que Gide se convertiría en un librepensador.

Pero no es de la noche a la mañana que Gide ha podido pasar de la fe ardiente de su niñez a ese agnosticismo más intelectual que sentimental y que fué, irremediablemente, el de los últimos años de su vida.

Ahora bien, es necesario destacar que en cada etapa de su itinerario se encuentra la influencia de Emmanuèle; de Emmanuèle, la cristiana integral. Es a ella sin duda, a su ejemplo viviente —tanto o más que a su primera formación—, a quien Gide debe el no haber renegado jamás de la virtud y el no haber renegado nunca de ese Cristo que seguirá siendo para él, siempre, el Modelo, aun cuando ya no crea en su divinidad, es decir cuando, pasando de la metafísica a la moral, del orden de la fe al de la vida, transfiera al plano humano las divinas cualidades del Maestro. Mauriac, que más que Claudel, y con una comprensión más amplia y de alguna manera más tierna, es un experto en almas, ha podido escribir sobre Gide: "Ha desechado todo de su infancia cristiana, salvo lo esencial". Salvo, por ejemplo, el sentido del pecado.

En una carta del 10 de diciembre de 1911, dirigida a Paul Claudel, Gide evoca con fervor a "esas figuras" que ha visto "vivir en una comunión con Dios tan constante, tan sonriente, tan hermosa", y a quienes "debe los más hermosos ejemplos de abnegación" que haya recibido: su madre en primer lugar y sus tías, desaparecidas ya, pero de las que Emmanuèle heredó la piedad. Y es cerca de Emmanuèle que comprende mejor lo que puede aportar la compañía de las almas nobles.

Desearíamos conocer qué parte de influencia tuvo Emmanuèle en esos pensamientos espirituales que ciertos detractores de Gide han olvidado en demasía que ha sido Gide, después de todo, quien los ha escrito, y que citamos con especial alegría:

"Dios mío, como un niño me arrodillo hoy ante vos, con el rostro bañado en lágrimas. Si recuerdo y transcribo aquí vuestra apremiante parábola, es porque sé quien era vuestro hijo pródigo;

es en él en quien me reconozco..." (*Le Retour de l'Enfant Prodigue*, 1907).

"Dios mío, haced que no sea de aquellos que se destacan en el mundo. Haced que no sea de aquellos que triunfan. Haced que no cuente entre los felices, los satisfechos, los saciados; entre aquellos que son aplaudidos, felicitados y envidiados" (*Numquid et tu*, 1916).

"Señor, vengo a vos como un niño, como el niño que queréis que llegue a ser, como el niño que llega a ser quien se abandona a vos. Depongo todo lo que era mi orgullo y que, cerca de vos, sería mi vergüenza. Escucho y os someto mi corazón" (id.).

"Recordad que he podido amaros" (id.).

"Vuelvo a vos, Cristo mi Señor, como al Dios del cual sóis la forma viviente. Estoy cansado de mentir a mi corazón. Es a vos a quien hallo en todas partes, cuando creía huiros, amigo divino de mi infancia" (*Les Nouvelles Nourritures*, 1935).

Sí, los ha escrito André Gide, ese Gide que no ha dejado nunca de ser ferviente, pero cuyo espíritu, poco a poco, por una evolución muy lenta y difícil, se había de alguna manera "desconvertido", no aceptando ya alimentar su fervor con lo que su razón juzgaba inadmisible. Y también aquí está presente Emmanuèle. Porque si ella ha demorado esa evolución —ya que orientaba las piadosas disposiciones de su marido y mantenía en torno de él un clima místico que a pesar de todo lo atraía—, es ella quien, en cierto sentido, también la ha acelerado —ya que Gide a menudo ha pensado y actuado por reacción y protesta contra la influencia religiosa que su mujer ejercía sobre él.

¿Evolución lenta y difícil? Había, además, una razón sentimental: el temor de entristecer a Emmanuèle.

Poco después de 1918 —es decir, después de la guerra que ha precipitado sin duda ese movimiento y después del ya mencionado incidente de las cartas— Gide, si bien sufre mucho al entristecer a Emmanuèle, decide, no obstante, marchar solo por el camino que ha elegido. ¿Solo? Hay algo más: invitará a Emmanuèle a unirse a él... Invitación vana, lo sabe. Y sin embargo no aceptará jamás abandonarla. En el *Journal* (1922) leemos esta tenaz declaración: "En el Cristianismo, y cada vez que de nuevo me sumerjo en él, es a ella todavía a quien persigo. Ella lo siente, quizá, pero yo siento sobre todo que lo hago por arrancarla de él". Hay también en el

Journal des Faux-Monnayeurs, 1926, esta frase sorprendente: "Está celoso de Dios, que le roba a su mujer".

De hecho, por lejos que vaya, Gide no podrá llegar jamás a disociar su cerebro de su corazón. Al menos, Emmanuèle mientras viva lo retendrá. La probidad de su espíritu —su exigencia de no fundar nada sobre una ilusión— sufrirá siempre al luchar con los arrebatos de la ternura, del recuerdo y del fervor.

Esas vacilaciones —seguridad en el terreno intelectual, unida a perplejidad en los asuntos del corazón [1]—, esa constante referencia a Emmanuèle, que es el eje de todas sus inquietudes, hace especialmente patético el itinerario de Gide. Nadie más que él parece haber pasado su tiempo acercándose y alejándose, entrando y saliendo. Pero en estos movimientos no hay ninguna gratuidad, ningún juego. Gide se compromete y se desgarra. De haber estado solo, su evolución habría sido sin duda más rápida. Pero le hubiera faltado, en cambio, esa profundidad, esa *sombra* que le confiere la existencia de Emmanuèle. Sin Emmanuèle, el pensamiento de Gide —y no nos limitamos aquí a su pensamiento moral y religioso— hubiera quedado como desteñido.

Gide ha desechado pues un cristianismo "legal" que considera de quietud y conformismo; pero ha aceptado un cristianismo personal y aventurero, de búsqueda y riesgo. "El catolicismo es inadmisible. El protestantismo es intolerable. Y yo me siento profundamente cristiano" [2]. En la misma época, Claudel le escribía: "Pertenece usted al alma de la Iglesia, ya que no a su cuerpo". Cristiano, sí, y cada día de una manera más humana, más directa y mejor vivida. En los últimos años de su vida, Gide no creerá sin duda en un Cristo Hijo de Dios. En él no hay eso que llamamos fe con todo lo que implica: esencia, sobrevivencia, inmortalidad del alma; pero se esfuerza por vivir el cristianismo como pocos creyentes lo hacen. Cristo no es para él una divinidad acantonada en su más allá, desaparecida de la tierra hace dos mil años; es un amigo incesantemente actual, ejemplo y testigo a la vez, presente desde esta vida, *et nunc*.

Leemos en el *Journal* (1942-1949): "Creo en el mundo espiritual, y todo lo demás no significa nada para mí. Pero creo que ese mundo espiritual no tiene existencia sino por nosotros, en nosotros".

1 Lo que significaría quizá lo contrario: seguridad del corazón y perplejidad del pensamiento.

2 *Journal*, 1912.

Gide ha consagrado toda su vida a descubrir y comprender esa verdad.

Podemos así interpretar en todas sus consecuencias la frase desgarradora que escribió en ese mismo *Journal* acerca de su mujer: "Era su alma lo que yo amaba y en esa alma yo no creía *ya*".

Emmanuèle muere el 17 de abril de 1938, en esos días de Pascuas floridas. Una gran barra negra tacha la vida de Gide. Ha perdido al ser irreemplazable que lo justificaba, asegurándole, a través de todo, cierta permanencia: "No sólo era lo que yo más amaba en el mundo, sino que me parecía (me parece aún hoy) que es en función de ella que vivía y que, propiamente, yo dependía de ella. Yo había sido asimismo la trágica ocupación de su vida. Y ahora todo había terminado. La volví a ver en su lecho de muerte, ya sin esa especie de amenidad sonriente que atemperaba siempre su gravedad; se hubiera dicho una jansenista de Philippe de Champaigne. Dejé allí ese despojo inanimado: «Et nunc manet in te», me repetía" [1].

Ahora ella perduraba en él. A él le cabía ahora llevar esa alma con la que nunca pudo unirse totalmente y en cuya existencia nunca pudo creer totalmente.

Es aquí donde aparecen compensados y recompensados el sacrificio y el sufrimiento. Ese amor forzosamente puro —y por consiguiente menos expuesto a la degradación de los años— ha vencido al tiempo y a la muerte.

Gide no ha perdido definitivamente el testigo de su vida. Emmanuèle no ha desaparecido del todo. Está en él, mezclada a él más íntimamente que nunca. Gide había escrito en su primer libro compuesto en honor de Emmanuèle (*Les Cahiers d'André Walter*): "Ella muere; por lo tanto, él la posee". Ahora permanece en él. Pero, ¿qué es lo que subsiste de ella con tanta fuerza? Desde abril de 1938 hasta su propia muerte, Gide sintió que *algo* puede sobrevivir: "No sé qué de inmaterial, de armonioso, de radiante, que es necesario llamar alma, y ¿qué importa el nombre?". Algo de suficientemente poderoso como para vencer la sombra y otorgar la paz.

1 *Journal* (1942-1949), con fecha del 15 de mayo de 1949, es decir menos de dos años antes de la muerte de Gide (el *Journal* termina, definitivamente, el 12 de junio de 1949).

Pero en la obra de Gide debemos buscar la real sobrevivencia de Emmanuèle, en esa obra que gira, casi íntegramente, en torno a ella. Tanto en ella como en la vida misma de Gide, Emmanuèle desempeña un papel de inspiradora o contradictora. En uno y otro caso, un papel protagónico. Sin Emmanuèle no habríamos tenido jamás esos admirables retratos de mujeres o muchachas que nos complace encontrar en sus libros: Marceline, Alissa, Gertrude, Laura Douviers; y ella misma, Madeleine Rondeaux, se ha convertido en el personaje más vivo y verídico de todos los libros de Gide, en esa Emmanuèle que tendrá ahora para nosotros un poco la significación de la Beatriz de Dante o de la Laura de Petrarca. La veremos siempre como en la *Porte Etroite*: al fondo del huerto, cerca del banquito de piedra, su hermosa mirada llena de interrogación y de espera.

Aún más: la influencia de Emmanuèle en la obra de Gide no sólo consiste en haber inspirado personajes hechos a su imagen y semejanza y que son los más logrados y los más nobles. También ha permitido a esa obra adquirir cierto peso, cierta gravedad, un estremecimiento particular que traducen, en efecto, esa pesadez y esa gracia que son las de la condición humana. Es allí donde ella le fué tan indispensable y es por esto que el lugar que ahora ocupa es tan grande: nada de lo que ambos vivieron y sufrieron juntos fué una prueba inútil.

No hay que lamentar sino una cosa, irreparable desde el punto de vista material: la destrucción de las cartas que Gide le había dirigido con tanta fidelidad y ternura. Es allí donde Emmanuèle traiciona en cierta medida el papel que desempeña a su pesar en la historia del pensamiento y de las letras, deformando irremediablemente una gran imagen. Quería, es verdad, por modestia y deseo de empobrecerse, suprimir su presencia de las obras de su marido; pero ha eliminado también una presencia de la cual sentimos y lamentamos hoy la ausencia: la de un André Gide íntimo, más íntimo aún que el que nos ofrece el *Journal*. Y no podemos leer sin un desgarramiento estas líneas de *Et nunc manet in te*: "Ciertos días, ciertas noches, sobre todo, me siento aniquilado por la nostalgia de esas cartas perdidas. Es en ellas sobre todo donde esperaba sobrevivir . . . Mi obra no será ya más que una sinfonía donde falta el acorde más tierno, un edificio sin corona".

Sin embargo, sentimos hacia Emmanuèle una gratitud infinita, motivada por las palabras que Gide escribió en la misma época y en

el mismo libro, cuando todo le falta a la vez y nada queda en su espíritu sino lo esencial, palabras escritas en la hora de la verdad, y que sólo Emmanuèle merece: "Todo lo mejor que hay en mí proviene de ella".

(*Traducción de Carlos Viola Soto*)

JEAN PÉNARD

POESÍA Y PENSAMIENTO MÍSTICO DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Tan provechoso como indagar el significado filosófico de la obra de San Juan de la Cruz, será discriminar la naturaleza de su pensamiento, teniendo en cuenta su triple realización en lo teológico, en lo místico y en lo práctico. A primera vista estos orbes del espíritu parecen excluirse mutuamente, en razón de sus leyes, principios y valores particulares. La teología constituye un vasto sistema de interpretaciones racionales de hechos que corresponden, dentro de las especulaciones religiosas, a la revelación, en tanto que la mística es un anhelo de libertad, una experiencia que se describe como conocimiento prudencial de los grados espirituales que llevan a la contemplación y unión con la deidad. La poesía, por su parte, ya sea que se la considere como visión subjetiva de la realidad o como expresión estética de esa visión, configura un mundo de formas representacionales, que se rige, en lo esencial, por un principio de belleza. Pero en San Juan de la Cruz estos órdenes están tan indisolublemente unidos que, aunque se aplicara un método excluyente, en cada uno de ellos se habrán de encontrar las propiedades de los otros.

Si se pretende ver, por ejemplo, a San Juan de la Cruz únicamente como místico puro, alentado en su dinamismo interior por una voluntad de amor que lo conduce al estado de participación con Dios, este criterio deberá resolver el problema que plantea la disposición primordial del Santo, de supeditar todo el caudal de su libertad mística a los principios teológicos y filosóficos de la Iglesia. En el prólogo a la *Subida del Monte Carmelo*, dice: "Y por tanto, para decir algo de esta *Noche oscura* no me fiaré, ni de experiencia, ni de ciencia, porque lo uno y lo otro puede faltar y engañar. Mas,

no dejándome de ayudar en lo que pudiere de estas dos cosas, aprovecharme he para todo lo que con el favor divino hubiere de decir, a lo menos para lo más importante y oscuro de entender, de la divina Escritura, por la cual guiándonos no podremos errar, pues el que en ella habla es el Espíritu Santo. Y si yo en algo errare, por no entender bien así lo que en ella como en lo que sin ella dijere, no es mi intención apartarme del santo sentido y doctrina de la santa madre Iglesia católica, porque, en tal caso, totalmente me sujeto y resigno no sólo a su mandato, sino a cualquiera que en mejor razón de ello juzgare". Lo cual quiere decir que somete a un principio de razón y de autoridad su experiencia y su conocimiento. Una declaración así, por lo que tiene de celo doctrinario, nos llevaría a poner en duda esa libertad de la que se hace objeto el místico, quien en su comunión con lo divino, no sólo rehuye el principio de razón vigilante, sino que lo supera, en un bien que es del todo inasible al entendimiento. Este bien está más allá de cuanto pueda dictaminar doctrina alguna. Tal declaración bastaría para que consideráramos la experiencia espiritual de San Juan de la Cruz como un modo de hacer carne, esto es, *padecer* en su aplicación más extrema, la palabra revelada, lo que equivale, de otro modo, a afirmar que en él sólo han existido los rigores de la vida ascética. Sin embargo, constantemente nos habla de dones conferidos por la Gracia, de sustancias espirituales que únicamente son conocidas por inteligencia mística.

El carácter ambiguo de la cuestión se debe a que su obra no sólo responde a un propósito estrictamente místico, sino también al deseo de ilustrar, conducir, guiar, por los caminos de la devoción interior, a los integrantes de una comunidad religiosa. De allí el carácter eminentemente práctico que asume su experiencia espiritual. San Juan de la Cruz tanto procura revelar la misteriosa naturaleza de Dios, como auxiliar al alma en su camino hacia la perfección. El valor místico se esconde, pues, detrás de su propósito doctrinario, como elemento de un entendimiento secreto. Pero por haber restringido su inteligencia mística a los límites de un orden humano y conventual, por haber concebido el sentido de la devoción como una práctica de la humildad, San Juan de la Cruz se presenta como un caso único de místico sometido. Esta circunstancia ha hecho que todo lo que sea enseñanza y sacrificio dentro de la Iglesia, se convierta en su pensamiento en experiencia intelectual del amor. La práctica del amor a Dios viene a ser, pues, el

acto puro de la inteligencia revelada. De allí el sentido hondamente reflexivo y el carácter de doctrina practicante que tiene su experiencia mística. Para San Juan de la Cruz, la doctrina católica es no sólo la estremecida aceptación de la vida religiosa, sino también padecimiento intelectual de las sucesivas fases del conocimiento anterior.

Por lo que a su poesía se refiere, ella participa, aunque en forma menos explícita, de ese doble proceso místico y teológico de su acción espiritual. Aparentemente ella constituye un mundo independiente de su pensamiento, con valores estéticos puros, que la colocan por encima de toda intención edificante. Cada poema suyo es una muestra ejemplar de lo que hoy se llama conciencia poética. Además el arraigo de esta poesía en la más viva tradición latina, no sólo evidencia la intensa formación humanística del Santo, sino su capacidad transformadora, ya que por la simple recreación de imágenes tomadas de la tradición, consigue el más alto grado de su originalidad [1]. Allí revela un gusto por la belleza más encumbrada, y por eso no deja de asombrar, cuando se ilustran sus poemas con los comentarios en prosa, que el fin en ellos perseguido no sea uno estrictamente estético, sino, por el contrario, que signifiquen esquemas de pensamientos, cuya completa formulación pertenece al campo de la teología y de la mística.

Aquellas dulces resonancias, aquellas arquitecturas sostenidas por un equilibrio casi milagroso, vienen a ser muestras sintéticas y simbólicas de un rapto místico y de un conocimiento teológico que, en su dirección y en su sentido, en un todo condicen con una práctica de la humildad cristiana. Son formas cristalizadas de un acatamiento a normas establecidas de conducta. Significan, por un lado, transformación vivificante de los símbolos, como regeneración de la vida especularia, y por el otro, encantación del alma ante una realidad superior aprehendida en los momentos del éxtasis creador. La poesía de San Juan de la Cruz se manifiesta como un caso notable de intelección y revelación simultáneas. Allí la belleza es reducida a términos purificadores por una conciencia artística, ricamente compenetrada con los misterios de la vida religiosa.

En su rigor tan natural, en su economía inimitable, deja translúcido el fondo de una inspiración que es, por la naturaleza angé-

1 Véanse los trabajos de Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Aguilar, Madrid, 1946), y "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz", en *Poesía española* (Gredos, Madrid, 1951).

lica de su contenido, una participación en los bienes superiores del alma. Esa luz subyugante, *mirabile*, fascinadora, que la recorre y la ilumina entera en su perfecta fluencia sin obstáculo, es por sí misma la manifestación gozosa de la extrema libertad de la vida mística. Esta poesía quizá sea expresión de ese momento que todas las místicas bordean sin reflejarlo, momento de unión espiritual en que el gozo rebasa la capacidad comunicativa del lenguaje. Tal manifestación de libertad viene a completar la triple dimensión del espíritu de San Juan de la Cruz, en el que lo teológico, lo místico y lo poético, participan de una unidad común y de una misma voluntad.

I

Toda inspiración poética natural corresponde a una actitud fundamentalmente libre de la voluntad, y se identifica con ese caudal anímico, con esa persistencia temporal de lo vivo y lo agónico que, en última instancia, le confieren a la poesía el valor de una realidad humana. La creación poética arraiga en la naturaleza existencial del hombre y se confunde con ella. Por eso señalar en la poesía de San Juan de la Cruz elementos de un orden místico, implica reconocer otro centro de procedencia, otra intención que la meramente estética.

Jean Baruzi ha dicho que "el místico se sitúa más allá de lo que trasmite, mucho más allá de lo que se explica a sí mismo, más aún: porque esta entrada a un mundo nuevo no es para él diálogo ni discurso". Quiere decir entonces que aquello que pertenece al diálogo o al discurso es lo que resta en un *más acá* de la naturaleza humana, lo que por su efectividad y afectividad le resulta como propio de su expresión terrenal. Éste es el ámbito de la poesía. Lo que ella contiene es inmanente al sujeto y a la realidad del mundo.

Todo esto haría presumir que la poesía de San Juan de la Cruz, en tanto que expresión de su humanidad, es independiente del sentido místico que posteriormente le otorgan sus comentarios doctrinales. Si bien su poesía aparenta provenir de un acto libre de creación humana —en el que sólo hallan representación los modos inmanentes de la experiencia sensorial con el mundo—, la persistencia con que reitera el uso de un determinado método de expresión mística, viene a situarla en un plano de rigurosa intelección

de la vida divina, a la que aborda por medio de un proceso verbal puramente negativo. En esta aprehensión metódica sigue la escuela de Dionisio el Areopagita. Como él, procede por vía negativa, mediante la afirmación sucesiva de imágenes y relaciones sensoriales que, por su poder excluyente, demarcan el orbe mismo del conocimiento místico. El conocimiento místico es para el Pseudo-Dionisio, representación simbólica y por tanto negativa, ya que todo lo que se afirma respecto al orden divino aparece expresado por lo que no es, vale decir, por símbolos que se describen dentro de un orden terrenal. Con igual conciencia mística San Juan de la Cruz estructura su expresión poética; su propósito no consiste tanto en exaltar valores estéticos de un determinado tipo de poesía, sino en aplicarse a la elaboración de un sistema de símbolos de sentidos alusivos. Su poesía proviene, pues, de un centro puramente intelectual y no de esa fuente de libertad humana en la cual hunde sus raíces la creación poética. La libertad de que ella participa es la libertad de Dios, que alcanza a través del amor y el entusiasmo por lo divino.

Aún reconociendo su fuente originaria, por el fervor íntimo que ella contiene, se la podría estimar como manifestación de una subjetividad, en la que lo objetivo —es decir, el valor de lo espiritual— estuviese constreñido al dominio de una voluntad creadora. Es quizá el tono confidencial de esta poesía lo que lleva a considerarla como íntima, personal, subjetiva. Ella nos hace sentir la altura a que es elevada la criatura humana en su trance de participación, como si ese suspenso del ánimo fuera provocado por la acción compulsiva de sus versos. Pero este milagroso toque *viene de fuera,* convirtiendo la sensación de suspenso en revelación. Se trata ya de la contemplación de una realidad maravillosa que se torna visible en un estado de cesación de toda voluntad y todo esfuerzo. Es ya presencia de la deidad.

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

Lo objetivo aparece aquí en forma tan evidente que su poesía revela depender, más que de la emoción personal, de atributos

conferidos al alma por participación pasiva en la presencia de Dios. Este trasplante de lo subjetivo a lo objetivo, esta transformación de la voluntad creadora en gozo, muestra la acción de una Voluntad divina que todo lo gobierna y lo enajena. Es también resultado del predominio de una vocación mística sobre toda forma de inspiración natural. El ropaje deslumbrante de esta poesía, la manifestación de ese valor de la hermosura, responden, no a un propósito estético, sino al sentido de la enajenación, tan característico en los místicos. Aquí lo poético no es fruto de una creación deliberada; es lo encontrado, lo revelado en ese vuelo de unión con la deidad. Podría decirse que más que poesía creada, es poesía increada, encontrada en un trance de unión, en ese momento de revelación e intelección que la sabiduría de amor ha tornado presente. ¿Cómo explicar de otra manera esta creación tan involuntaria, en que lo subjetivo ha sido milagrosamente suspendido por el poder de esa otra Voluntad objetivadora que subyuga al alma con los bienes de una existencia incomparable?

Debemos ceder sin más a un principio de objetividad todos los elementos que conforman la poesía de San Juan de la Cruz. Lo objetivo ha operado en él de un modo particular, alcanzando su más perfecta realización, mediante la suspensión de todas las potencias anímicas. Este proceso está relacionado con la experiencia mística. Consiste en ceder, tras una larga práctica de desnudez interior, a la aparición de esas formas superiores de la revelación. El místico consigue, de este modo, sacar de sí todo lo que en sí mismo constituye la esencia del sentir, del ver, del oír. Esta recuperación de lo esencial lo sitúa más allá de su existencia, en un plano de comunicación en que toda relación sensorial queda suspendida. Es transfundirse en otra existencia, en otra presencia que en nada refleja la voluntad humana. *Sentir fuera* es el contenido de esta objetividad. Es alcanzar, como expresa Maritain, el *él absoluto* luego de saltar sobre el yo aparente. San Juan lo ha expresado en su famosa estrofa:

Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados,
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Ese ver reflejado *fuera* lo que en su esencia inefable es para el alma participación *in absentia* en la presencia de Dios, señala el punto culminante de la experiencia mística. Allí se hace presente también el olvido como estado en que la criatura es llevada a la visión inexpresable.

II

Jean Baruzi ha llamado "experiencia de introspección" a la capacidad de análisis y penetración psicológica en la descripción de los estados graduales por que atraviesa el alma en su movimiento hacia la perfección. En este movimiento interior, la voluntad se vuelve consciente del dinamismo dialéctico que configura su actividad. Por una parte, es voluntad de amor, deseosa de conocer, y, por la otra, voluntad de acabamiento, deseosa de concluir y agotar sus apetitos para llegar a ese *no querer* absoluto que significa pasividad. Dos procesos, activo y pasivo, que alcanzan su síntesis en la recepción de la objetividad de Dios. A este fin tiende la experiencia mística de San Juan de la Cruz. A través de ella, al tiempo que va ingresando a la receptividad pasiva del éxtasis, el amor le va revelando los grados del conocimiento interior. De allí esa lucidez que se percibe en la inquietud, en el temor, en la ansiedad que crea el espectáculo de la noche oscura del alma. San Juan de la Cruz va transformando su padecimiento en inteligencia. Al final, la *Noche oscura* se convierte en morada de un inmenso saber revelado.

En sus vastos tratados *Noche oscura* y *Subida del Monte Carmelo,* la imagen de la *Noche* se hace presente en toda la vastedad de su sentido. Es forma terrible y desoladora del abandono que padece el alma separada de Dios. Pero el temor que ella inspira es descrito en la *Subida* como el modo activo de alcanzar las formas curativas del alma, para liberarla de los apetitos terrenales que la vician. Este padecimiento es reducido intelectualmente a normas de vida interior. Los sentidos son orientados hacia un orden racional, con el propósito de salvarlos de actos involuntarios, de hábitos imperfectos que la vida natural puede deparar les. Del mismo modo el espíritu es sometido a la acción purificadora de la fe. La fe obra en él como una conciencia ilimitada, que le permite proyectar hacia lo sobrenatural los dones de la inteligencia. En último

término, la memoria y la voluntad son purgadas por la acción espiritual de la esperanza y la caridad.

En el tratado *Noche oscura,* San Juan describe el carácter pasivo de la purgación de los sentidos y del espíritu. Este tratado se refiere al perfeccionamiento de los valores humanos. En su proceso de acendramiento interior, el alma liberada ya de sus pecados, va trasmutando su primitivo desasosiego en libertad y seguridad, en la medida en que se sabe gobernada por una voluntad superior. El alma, en vuelo solitario, ahonda el infinito vacío de los sentidos, donde únicamente la sed de amor persiste como el último vestigio de la existencia. Cercana ya la unión, cuando todo parece desfallecer, la *Noche* comienza a poblarse de resplandores, a iluminarse con los visos de la deseada aurora. Y aún en el seco estilo en que San Juan redacta estos tratados, se empiezan a percibir resonancias llenas de encantamientos que son para el alma anuncios de quietud y de consuelo.

La descripción de esta experiencia de la *Noche* está hecha en función de un pensamiento filosófico. Estos tratados tienden a dar fundamento doctrinario a la experiencia mística. Poco responden, si no es a la imagen de la "noche oscura", a los versos de la canción que los precede. El Santo ha querido estructurar un riguroso sistema interpretativo de las Escrituras. Sin embargo, el sentido último que adopta para estas interpretaciones es de todo punto de vista irreductible. El propio Baruzi ha señalado lo desconcertante y angustioso que se torna el misterio teológico que recorre su pensamiento. Si con algo se confunde es con la razón oculta de la existencia humana [1].

En todo el caudal de enseñanzas, transcripciones e interpretaciones que ha vertido en los tratados de la *Subida* y la *Noche oscura,* se puede percibir lo que como experiencia particular pertenece a San Juan de la Cruz. De todas las referencias de carácter práctico que allí se hacen, hay una que se evidencia como propia de su destino y de su padecimiento personal. Es el concepto de la Nada ("*Nada, nada, nada . . . y en el monte nada*"). Este concepto viene a ser la representación más cabal de su experiencia, al mismo tiempo que la raíz originaria de su pensamiento místico. Respecto

[1] Al final de su largo análisis de la obra de San Juan de la Cruz, Baruzi propone esta pregunta inquietante: "*La recherche de ce secret nous conduiret-elle à poser le problème même de l'univers?*"

a este concepto se han señalado antecedentes en la escuela Sadili [1]. Sin embargo, la originalidad de San Juan de la Cruz consiste en haberlo aplicado al problema de la salvación humana. Esta aplicación abre una dimensión absolutamente nueva dentro del pensamiento cristiano, por el modo de concebir la redención en Dios, pues implica una renuncia a los *carismas* o dones conferidos por la Gracia. Esta vocación de humildad, llevada hasta el límite más extremo de la desesperación, es lo que ha hecho tan rígido su pensamiento en lo concerniente a las normas de la vida religiosa. La expiación de esta Nada impone tal sentimiento de pavura que explica la resistencia de que fué objeto dentro de la Iglesia. Aún hoy, quien lo experimenta por la simple lectura, no puede apartar de su ánimo esa sensación de abatimiento. Toda terrenalidad es allí suprimida. Es ya "el vacío del entendimiento y de la memoria", dice el P. Crisógono. En la experiencia de esta noche de la Nada se han perdido todas las ataduras de la vida. Se flota en un vacío desértico, donde las luces de la fantasía, las imágenes del mundo, se han apagado al extremo de confundirse con la muerte. "Soledad abrupta —la ha llamado Baruzi—, donde todo lo que no es Dios está muerto."

La redacción de estos tratados se interrumpe bruscamente, sin describir el momento de la unión espiritual. De este modo, sólo queda mostrada esa soledad interior donde se ha producido la purificación de los sentidos, de la voluntad y la memoria, y donde no es posible encontrar otra alegría que la que deparan ya la esperanza y la fe. ¿A qué se debió este silenciamiento? [2] Es posible que a la necesidad de expresar libremente y de otro modo la alegría y el deslumbramiento del encuentro con Dios. En adelante, San Juan de la Cruz va a ceder a la poesía la expresión de este final arrobamiento. Ya las últimas palabras de *Noche oscura* describen formas de un acontecer imposible de ser reducidas a términos doctrinales: "... el amor que en este tiempo arde solicitando el corazón del

1 Miguel Asín Palacios, *Huellas del Islam* (Espasa-Calpe, Madrid, 1941).

2 El Códice de Alba de Tormes, que es el único que a este respecto refiere algo, dice que fué la muerte la causa que impidió la continuación de esta obra. Pero ello es inexacto, pues el Santo vivió todavía muchos años después de haber suspendido la redacción de la *Noche*. Una hipótesis más interesante, aunque poco verosímil, es la del P. Andrés de la Encarnación, carmelita del siglo XVIII, para quien la falta de continuación se debió a un desfallecimiento o rendición en San Juan de la Cruz del esfuerzo creador.

Amado, es el que mueve y guía al alma entonces, y la hace volar a su Dios por el camino de la soledad, sin ella saber cómo ni de qué manera".

III

Pocas obras están escritas con un rigor tan consecuente como las de San Juan de la Cruz. En realidad, podría decirse que la *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura* —que según reciente opinión formarían un mismo y único tratado [1]—, el *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva,* integran una obra común y continuada, hecha en función de las edades interiores de la vida mística. En las primeras se describen las vías purgativas e iluminativas, en tanto que en las segundas, la unión y transformación del alma en el Amado.

Recorriéndolas en este orden uno percibe cómo San Juan de la Cruz va cediendo su pensamiento a valores intuitivos y poéticos. Su poesía lejos de constituir un mundo aislado aparece como consecuencia directa de un estado numinoso. Ella configura la embriaguez de ese "estar en el espíritu", la experiencia positiva de la beatitud.

El lenguaje poético es siempre un lenguaje transfigurado. Pero a la inversa de lo que suele acontecer en el terreno de la creación poética, aquí no hay creación en el sentido de un acto voluntario. San Juan no se proyecta hacia la poesía como a un fin absoluto. Ésta se le revela como forma transitoria, como escala de un proceso interior que va más allá de la simple formulación creadora. Por ello cada verso está cargado de significados trascendentes y no meramente impulsivos. En su elevación espiritual, aquellas formas de la vida superior cristalizan, pero son traspasadas por el vuelo del amor y dejadas atrás, mientras el alma sube hacia ese centro que no puede ser expresado en sí mismo. Sin embargo, un inter-

[1] En la nueva edición de la *Vida y Obras de San Juan de la Cruz,* editada por la Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid, MCML), estos tratados llevan el título común de *Noche oscura de la Subida del Monte Carmelo,* como si se tratara de una obra única, integrada por dos partes fundamentales: la primera, *Noche activa del alma* (*Subida del Monte Carmelo*), y la segunda, *Noche pasiva del alma* (*Noche oscura*), ambas igualmente inacabadas. Los argumentos que justifican esta novedosa estructuración y presentación de los tratados, pertenecen a Fr. Lucinio del SS. Sacramento, O. C. D.

cambio se produce. En su alto valor divinatorio, San Juan de la Cruz va transformando en palabras la acción de su pensamiento contemplativo. Establece así con la deidad un diálogo directo, sobrenatural, poético, en el sentido de revelación. No se explica de otra manera la correspondencia tan exacta entre su poesía y su experiencia mística. Ambas se complementan dialécticamente. La una revela un conocimiento, mientras que la otra se mueve en función de un anhelo de unión con Dios. Pero en ningún caso se quiebra o se niega el valor de la existencia. San Juan de la Cruz, con ser un práctico de la Nada, no ejerce su pensamiento como una negación de la vida. Más bien la proyecta, a través de la purgación y vaciedad de los sentidos, más allá de su dimensión terrenal, en libertad de amor, en purificación sucesiva y participación en la hermosura divina.

El *Cántico espiritual* es el himno de agradecimiento de la criatura que va en pos del Amado. Predominante es aquí el tono emotivo. La experiencia mística que en los tratados de la *Noche* arribaba al silencio divino, a la divina Sabiduría, para asistir al *Juge Convivium,* en el *Cántico* está traspasada de sones y resonancias celestes, en los que parece confundirse la voz de la humana poesía con la silente música de Dios. Una de las más elevadas virtudes de San Juan de la Cruz consiste en haber penetrado con palabras de amor en el seno silencioso de la eternidad. Esto se explica por el poder afirmativo de la existencia que tiene su pensamiento. Es la vida misma, transfigurada en espíritu, la que llega hasta Él. No hay aquí, como se ve, esa ruptura, esa turbación por el silencio, que hace que las palabras se sientan incapaces de balbucear para el entendimiento expresiones inteligibles. Todos los místicos han reconocido su impotencia para fijar los contenidos de este conocimiento por connaturalidad con lo Absoluto. Han propuesto, sí, imágenes o alegorías que por oposición a la realidad superior, sugieren analógicamente sus secretos inaprehensibles. San Juan de la Cruz, en cambio, se ha hecho partícipe de la hermosura de Dios. Ha trasmitido la imagen de un Dios sonoro, que habla con lenguaje humano, revelando a sus criaturas los dones de una inspiración sobrenatural. De esa música que a los sentidos es callada, de esa "soledad sonora", proviene la unión transformante y armoniosa. La criatura, por el milagro de una poesía participada, entra en diálogo vivo con su Creador. En este cambio de voces esencialmente distintas, que se transmutan y se funden en incesante unión, surge la música interior

que en su más íntima resonancia expresa la alegría y la bienaventuranza. En el *Cántico* se ha dado eso que admirablemente dice Maritain: "El desprendimiento de la perfección en la perfección".

Los comentarios del *Cántico,* a diferencia de los de la *Subida del Monte Carmelo* y *Noche oscura,* se atienen en un todo al significado de los versos que los preceden. El método adoptado aquí por San Juan de la Cruz, es el de la libre expansión del espíritu, pues como él mismo declara en el prólogo del *Cántico,* "los dichosos de amor es mejor declararlos en su anchura para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría misma (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle" [1].

Idéntico propósito ordena la redacción de *Llama de amor viva.* En ella el místico habla del alma "ya tan transformada y calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está unida a este fuego, sino que hace *viva llama* en ella". Extraordinaria afirmación de fe es este tratado. La canción que lo precede, en su increada hermosura, ya no participa de ese dinamismo del alma en busca del Amado. Se confunde con la eternidad en su expresión admirativa. Más aún, parece emanar de ese centro misterioso donde Él secretamente mora. A través de esta aprehensión incandescente de la presencia divina, en la que toda palabra es revertida a la eternidad desde su condición humana y temporal, el Doctor Místico ha reiterado el principio evangélico de la tradición johánica. Su poesía revela ese milagro de la transformación. Y si ella, como decía Menéndez y Pelayo, "ya no parece de este mundo", en lo que a este mundo se refiere, muestra en su objetividad más esclarecida el poder de la humanidad.

EMILIO SOSA LÓPEZ

[1] Aunque aparentemente San Juan de la Cruz declare como cosa prescindible sus comentarios al *Cántico,* para dejar así libradas sus canciones a la interpretación del que mejor se aproveche de ellas, el valor de "objetividad" que le confiere a su poesía (puesto que ella puede servir para cualquiera), significa que él la considera, en su indisoluble unidad con la Sabiduría, como la conformación inequívoca de su pensamiento místico. La objetividad de su poesía pretende ser así "objetividad de la experiencia mística".

LIRAS AL HERMANO MAYOR

MIRANDO estas hermosas
tardes del Sur en que por fin he dado
con mi vida y mis cosas
y viendo ya trazado
todo el perfil por ellas del cuidado,

yo no sé qué podría
decir de mí, Francisco, que te cuente
lo que ahora es el día,
mis sueños del presente,
lo que me trae y lleva la corriente.

Como tú bien lo dices,
no he de olvidar, no olvido las colinas,
ni los cielos felices
de esas dulces esquinas
llenas de torres y de golondrinas.

Mi corazón, mis sienes,
su claridad conservan y es un río
por el que siempre vienes
conmigo y sin desvío,
tú, que fuiste de todos el más mío.

Tú que fuiste el hermano
que quise más y que encontré primero,
que sentí más cercano
y fué más compañero
de cuanto afán se daba en el sendero.

Pero ahora es el caso
que al Sur me amarran misteriosos hilos
y el Sur es un ocaso
de jardines tranquilos
y un aire azul de plátanos y tilos.

Y uno aquí está seguro
pues las veredas son un tibio aliento
de voces sin apuro
y hasta el correr del viento
parece que aclarara el sentimiento.
¿Ves, pues, por qué no extraño?
¿Te das cuenta por qué yo he conseguido
seguir con mi rebaño
de sueños y el silbido
del alma siempre atento y sin descuido?

Si vuelvo la mirada
perfectamente sé que en mi existencia
no puedo encontrar nada
salvo la diferencia
de que ni pena siento ni impaciencia.

¿Y es que acaso podría?
¿Es que sería justo que perdiera
por ello la alegría?
¿Es que por pasajera
la primavera es menos primavera?

También tú, con los años,
habrás visto morir muchas querellas
y sabrás los engaños
de las rosas más bellas
mas no por ello has de vivir sin ellas.

Desde la misma infancia
nuestro ser ha crecido acostumbrado

al tiempo y la distancia
y a querer lo soñado
dándolo siempre un poco por pasado.

Dándolo por perdido
que es la única forma de alcanzarlo
en todo su sentido
y para no extrañarlo
cuando después tenemos que dejarlo.

¿Qué desvelo o qué pena
me ha de inspirar, entonces, que la vida
de ser se vuelva ajena
cuando ésa es la medida
del alma solamente conocida?

A cada cosa que huye
de nosotros hay algo que nos lleva
pero apenas concluye
nace otra y la releva
y el ser nace con ella a vida nueva.

Sin cesar empezando
la vida, que es un tránsito y no alcanza,
se nos va eternizando
de mudanza en mudanza
y así hasta Dios, que es toda la esperanza.

Ya ves, hermano mío,
Francisco de la sangre y del cuidado,
cómo aún el estío
sigue alentando el prado,
cómo yo soy el mismo y no he cambiado.

Lo que aprendí a tu lado
todavía lo sé y a cada instante

lo veo confirmado
por la razón fragante
de este Sur del que te hallas tan distante.

De este Sur armonioso
donde todo lo bello es cristalino
porque se halla en reposo,
donde todo es camino
para ser y cumplir con el destino.

Por eso, te repito,
me quedo y no me voy y estoy contento.
Por eso necesito
cada vez que lo cuento
sólo palabras de agradecimiento.

JORGE VOCOS LESCANO

TRES POEMAS

I

CANCIÓN DEL NIÑO ENFERMO

1

Que se apure el viento
y avise al Señor,
que a tu cuerpo niño
le ronda el dolor.
Que rece a la Virgen
la naturaleza,
que a tu frente, niño,
viene la tristeza.

Que el pájaro llegue
al niño Jesús,

y le pida flores
y rayos de luz.

2

¡Alas para el viento,
el ave y la nube,
porque hasta los cielos
su plegaria sube!

¡Alas para el río
el árbol, la brisa,
para que a sus ojos
vuelva la sonrisa!

¡Alas, pronto, alas,
para el picaflor,
para que a las rosas
les robe el color!

3

Canto de Aleluya
y gloria al Señor,
de tu cuerpo niño
ya pasó el dolor.
En mi corazón
la luz ha nacido,
tu carita, niño,
hoy me ha sonreído.

Gracias, Virgen madre,
gracias, San José,
ya de su mirada
la pena se fué.

II

TENER ES NO TENER

Perdidos vamos, sin saber tenemos
lo que ansiando tener hemos tenido,
triste recuerdo del tener perdido
sin poder encontrar lo que queremos.

Presente nuestro que al tener no vemos
recordar el ayer desvanecido,
futuro ya nacido en el olvido,
posesión que lograda ya perdemos.

Tener es no tener lo que se tiene,
arrojado está ya lo que se obtiene
en el fondo de un mar insospechado.

Y todo es un desear, todo es anhelo,
para llegar de nuevo al otro cielo
que se lleva en el alma despeñado.

III

AL MAR YA LEJANO

Aquí estoy tierra adentro, y no sé lo que siento,
estoy triste y lejana, plena de pensamiento.

Ya no estás y te veo caminando en mis sueños,
entre vallas y luchas y frustrados empeños.

Mientras sigues cantando tu canción invencible
voy muriendo prendida de tu amor imposible.

Canta, canta tu salmo lleno de indiferencia,
mientras lloro lejana la forma de tu ausencia.

Soy un punto, un guijarro, de tu orilla arrojado;
y tú mar, majestuoso, ni siquiera has llorado.

Un tren largo y cansado me apartó de tu lado,
y siento la tristeza de un niño enamorado.

HELENA MUÑOZ LARRETA

EL SECRETO

Ya no era su propio dueño; el secreto le había crecido adentro, le corría en los brazos, le transfiguraba la cara. Algo, alguien, dormía con él y despertaba, le respiraba el aire.

Fué una palabra, indiferente como un pequeño dolor que se espera largo tiempo. Luego ya no pudo contenerlo. Un secreto es un dios; y no debemos dejar que nos invada si no lo alimentamos con el vino más rojo.

Todo hombre cuida su secreto. En cada alma el secreto está allí, como un pájaro solitario y canta su canto a cada apariencia de la vida.

¡Y tenía su lado en sombras que caminar al lado de un secreto! ¿Le salvaría acaso?

(Hoy sabe ya que nada salva. Su mano cuelga de la cama. No hay secretos, porque todo es un enorme secreto. Todo es una gran esponja llena de misterios. Nada importa. Hay un gran vacío tan sólo.

Hace dos horas que la luz muere; o tal vez nace. Quizás el sueño es real y lo real sueño. ¿Han pasado horas, días? Quién sabe. Recuerda algo que oyó contar en la niñez y escucha las mismas campanas; era algo sobre una mujer enferma. No hay hechos, sólo sueños.

Algo lo oprime y no piensa. O es un pensamiento inmóvil; sigue obsesionado con aquella mujer que sufría y la historia que se contaba del médico.)

Temía la vida; siempre lo detuvo como a la orilla de un sueño. Los sueños eran también de agua amenazante. Un sueño es un anciano inesperado que encontramos una tarde. (Allí está, no sabemos desde cuándo; y dispone el asombro, ese temblor de hojas en los ojos.)

El hombre teme a veces ser arrastrado por un sueño hasta emerger en otro paralelo y más profundo que al fin debiera ser la propia vida.

Por esto nunca quiso enfrentar el dulce estupor del accidente. Porque vivir es un continuo tironear, un arrancar hilos cuya trama queda oculta; todo concluye en un girar hondo de remanso.

Hay un rostro que debemos descubrir antes de aventurarnos en la muerte. Es auténtico. Pero no sabemos si está en nosotros o en otro ser donde nuestro destino se complace.

Él nunca supo si estaba en éste o del otro lado de las cosas. Nunca se animó a participar de ese fuego ardiente que parece tan bello desde fuera o a tomar el té de esa tetera zumbadora de grandes asas azules. "Resulta que me he sorprendido a mí mismo —me decía—. Resulta que yo mismo me he introducido dentro, de pie en esta envoltura. En mí mismo puedo cumplir todo mi destino". Entonces construyó el aislamiento, pequeña isla. Había un árbol violeta a lo lejos. Cerca, un macizo de begonias ponía sugerencias de bosque primitivo y carbonífero con sus troncos peludos y acuosos, propicios a los grandes saurios. Adentro cantaba Pedro, lo reprendía con ternura. (Pedro es artista. Canta. También sabe algo de violín. A cualquier grito del agua, Pedro hincha el buche y canta y pone su gota de violín.)

A veces a ese designio (no es otra cosa el hombre que un designio tan sólo), de pie allí, ventana a la vida, le asaltaban un presente o un pasado ambiguos, desconocidos, con la fría constancia de las grandes catástrofes. Y llegaba la noche con ímpetu, con violencia, con odio, cambiando el ángulo de las sillas, las voces; anegando ojos, bocas, cuerpos donde la sangre ciega busca su camino a tientas. No lo hallaría, no podía hallarlo. Había eludido la noche, había cerrado el aire.

Esto le impidió soportar la explosión de su secreto. Un secreto mata a veces o crea gérmenes ocultos para elaborar engaños. El suyo le fué abriendo puertas que él cerraba con temor. La casa le bloqueó todos los costados.

(¡Y qué lugar desconocido es la propia casa! Un territorio extraño, una escalera incógnita. Le excita el sofá rojo de la sala, le muerde la sangre como una herida.

Dos o tres pasos y se sumerge en el acuario de penumbra, en el agua oscura de su pieza. Allá en el corredor, al frente, una reproducción de Sir Godfrey Kneller. Es el retrato de la duquesa de Marlborough. Él admira ese retrato.

¿Qué desazón, qué desencuentro le induce a navegar esos secretos y áridos cauces afectivos? ¡Qué hermoso librito donde la vió por primera vez! Allí estaba la duquesa; tal vez admirando una escena en la corte de la reina Ana o un ramo de rojas rosas de Inglaterra.

Por la ventana se colaba un duro aire. Así la sorprendió Sir Godfrey.)

En otros tiempos casi estuvo en contacto con la vida. Ejercía la noche; conocía calles, barrios a los que llegaba con ansia.

De codos en el alto puente del ferrocarril veía correr seres con su pecado en los labios, ardientes y sufrientes, con su secreto bajo los párpados, recorridos por esa savia espesa que queman aquellos que atesoran un secreto y lo explotan, pronuncian hacia adentro todas sus sílabas, acarician sus palabras, se alimentan de sus voces, de su semilla profunda, de su esperanza, de su desesperación.

A la izquierda había una plaza, un café; más allá los rieles y aquella mujer. ¡Cómo lo obsesionaba esa mujer! Colgaban tiras de terciopelo gastado de las paredes de su cuarto; residuos. Adentro se descascaraba la vida y ella se asomaba con un batón descolorido, como sus ojos, al acecho de los clientes distantes. Estaba ajada y miraba lejos. Quizás —¿por qué no?— a la espera de ver un ángel una tarde.

Sobre su hombro sonreía la vejez trayendo arrugas y noches de insomnio. El sueño, demorado, llegaba al alba arrastrando alas, con cansancio de viejas campanas. Ella salía, y siempre el balcón alto donde sonaba el piano; y la misma tapia y el baño sin puertas del conventillo del frente, pregonando la intimidad de los otros.

Se asomará siempre. Pero él no vió más su gesto de acecho ni

pensó en la angustia del retrato junto a la cama; el retrato del niño enrulado de traje marinero y un triciclo.

No la vió más. Él resistió a la noche, a todo aquello que desde la sombra lo llamaba.

Cuando niño creía que sería eterna la angustia que traía aparejada el retorno a la escuela.

La sombra nacía de la mañana en aquellos años. Verde. A veces la reconocía mientras recortaba lentas ramas. Algunos días se aventuraba a temblar en su cara. Permanecía horas sentado en una silla de madera blanca jugando con los dedos. Cada dedo era un príncipe, un héroe, y representaba su escena, hablaba su lenguaje original. Los movía con gracia humana, completaban su soledad. Después supo que la tarde también transitaba sus caminos despertando sombras: ¡ceniza! Y pensó que aquel aislamiento de su infancia lo había despojado. Nunca fué así. En su casa, en la escuela, en cualquier parte, en todas partes, sintió el rechazo de las cosas.

Siempre anheló compartir la soledad que se adivina en ciertos ojos. Hubiera querido llegar a la vida de la mujer del batón descolorido, moverse en su intimidad desoladora. Pero no. Tenía miedo. Sí, miedo. (Es doloroso hablar sobre su atormentada ternura marchita.)

Así atravesaba días, y sobre todo noches. La noche era lo más duro, y más cuando el dolor lo iba ciñendo como un pequeño grito.

(Despierto a medias. Un secreto es un órgano; una larga serpiente. Siempre duerme en los últimos días. Tal vez sueña. Sí, sueña. Es un ovillo en el sillón de la ventana, que también está entregado a la penumbra. El cuero empieza a rajetearse donde sus manos se posan. La derecha se apoya justo en un extremo.

Los dedos comienzan a tamborilear. Mágicamente sube la tensión cuando el índice y el medio imitan la marcha del soldado. Luego son dos parejas que bailan desenfrenadamente, los dos índices y los dos anulares.

En los últimos días alguien llega a contemplar la danza —¿quién, de qué hondo pozo de sueño?— y escucha estas palabras, siempre las mismas:

—"El pulgar es Pablo y el anular es Luis".

¿Qué misterio podrá encerrarse en este delicioso lenguaje de los dedos? Con qué cautela asoma el anular en la oscura cueva de la mano y qué baraúnda luego con la fuga de dedos que le sigue.

De pronto los secretos se precipitan y lo van colmando, lo penetran hasta hincharlo prodigiosamente.)

Recuerdo cómo caminó aquella tarde en que lo supo todo. Una palabra, y el secreto lo invadió, una hora antes de partir para Jujuy. Sólo una palabra y algo gimió con desesperación.

Cada tarde es una larga cuerda que se tira sin pensar que pueda llegar a su término jamás. Pero llega. Indefectiblemente la noche nos cubre como una cobija invernal que tapa los fríos, y la angustia llega como un perro y se aposenta junto al hombre.

(De pie otra vez. Cruza el patio —piscina de luz— Pronto lo borrará la noche.

Cuando niño, las voces, la noche, tenían un curso mágico. La noche llegaba pronto: ¡tantos martillos desmenuzan el día! Hoy llegará con violencia en el silencio sonoro, empujando los ojos, golpeando los pesados párpados.

Todo es vano. Sigue su presencia de pie. La ventana también sigue, y el árbol violeta, hombro al viento, a ratos abofeteado de papeles que cruzan, y el macizo de begonias, inofensivo sin su fauna posible y el viento que acarrea otra noche y su secuencia de escalofríos.

Amparado en la pared norte vuelve al corredor. El corredor es un tubo de sonidos. En la penumbra está el retrato de la duquesa de Marlborough; sus manos parecen vivas, dos animalitos llenos de fatiga emergiendo de dos puños de encaje. Su quietud es preludio de brusca fuga.

Cada instante es picoteado por pájaros de ahogo. Se detiene ante el retrato y dice algo; cae hacia adelante; resbala contra la pared hasta quedar tendido. La revelación ha roto el órgano probable que fluye en un definitivo aniquilamiento.

Ella lo contempla desde su marco, fría, indiferente desde hace años.

A sus pies, una almendra de sol tiembla, lo mira y brilla, como el ojo de un cíclope.

A lo lejos, se comienzan a oír todos aquellos ruidos de que está hecho el silencio.)

GUILLERMO ORCE REMIS

CRÓNICAS

EL "BOLÍVAR" DE WALDO FRANK

"Los símbolos, buenos o malos, pueblan la vida de Bolívar"; estas palabras definen la actitud de Waldo Frank ante la vida del Libertador [1]. El gran escritor norteamericano ahonda en esta vida turbulenta, navega hacia sus vertientes remotas y toda vez que en sus manos se agolpan las oscuridades proyecta sobre ellas la brusca claridad de un símbolo, el orden repentino de una visión. América toda, con las modulaciones de su paisaje, los hechos significativos de su historia, el carácter de sus ciudades y sus productos de cultura, se agrupa en la composición de un vasto panorama cuya síntesis viviente será la figura de Simón Bolívar.

En *Birth of a World,* Waldo Frank lleva a cabo una extraordinaria proeza interpretativa. Su método fué el de la identificación vivencial. En esta operación puso en juego todos los recursos de su espíritu, movilizó las más decantadas experiencias de su vida. Aunque historiador, Waldo Frank es sobre todo un poeta. Conoció América y la vivió a través del prodigioso registro de una sensibilidad estética y religiosa. Para Waldo Frank, América es el gozo casi sensual de un espectáculo en movimiento, la fruición de un paisaje exuberante pero, también, es el fuego de una profecía, la urgencia de una anunciación. La sazonada plenitud de este doble orden de vivencias apareada a un aprovechamiento selectivo de sus obras anteriores —en especial *América Hispana* y *España Virgen*— dieron a este nuevo libro el carácter de una obra definitiva. Aquellas impresiones de sus andanzas de buceador de almas colectivas —"humanista trashumante" le llamó Alfonso Reyes— han dejado de ser los atisbos rápidos, recogidos al pasar, de un observador alerta; ahora son las *esencias* de un mundo en acción. Sin estas categorías no se podrá comprender la órbita del destino hispanoamericano y, dentro de ella, el drama de un protagonista.

Si las vivencias hispanoamericanas de Waldo Frank se ordenaron en el cuerpo simbólico de Bolívar, también es necesario reconocer el movimiento inverso: Bolívar se hace absolutamente necesario para comprender a Hispano-

[1] *Birth of a World. Bolívar in Terms of his Peoples* (Houghton Mifflin Co., Boston, 1951).

américa. Tiene la obligatoriedad de una clave sin la cual toda nuestra historia aparecerá como un cúmulo de signos indescifrables. Su figura es una iniciación en el sentido de nuestra historia, es un espejo en el que podemos estudiar las formas de nuestra realidad, comprendernos a nosotros mismos. Pero si bien nos devuelve la imagen de nuestra situación actual, también nos muestra los materiales de una creación. En Bolívar —según Waldo Frank— están escritas las líneas de nuestro futuro.

Waldo Frank no sólo se circunscribe a una tarea historiográfica. Un fuerte viento profético lo arrebata y, en seguida, dispondrá los materiales de nuestro pasado conforme a una ineludible teleología. No importa que en este ímpetu su obra de historiador se resienta; en Frank son insustituíbles las intuiciones místicas de un gran destino americano. En *Birth of a World* se agolpan los aportes heterogéneos de un artista, un historiador y un hombre religioso; de ahí la insospechada riqueza de su contenido. En su limo pueden recogerse preciosos elementos con los cuales levantar la arquitectura de una filosofía de la historia americana. Y esto no es nada extraño, porque América ha resistido menos al empuje de sus apasionados que a la indagación acumulativa y paciente de sus académicos. Fueron sus poetas, sus pintores, su novelistas, sus pensadores afiebrados de un activismo constructor, los que han calado en sus zonas más profundas, los que manejaron sus mayores verdades.

¿Cuáles son las ideas fundamentales de Waldo Frank para comprender el fenómeno americano? América, nos dice, es un *caos* potencial. Un cúmulo de factores raciales, tradicionales, geográficos, telúricos, hicieron de ella un cuadro vital dominado por aquel carácter. La fuerte presencia de la naturaleza conquistando el corazón de los hombres y gobernándolos según el capricho de un formidable demonismo; el trauma de la Conquista que condenó a una prolongada latencia las energías culturales de un mundo prodigiosamente plástico; el aporte del vitalismo español con los componentes de su religiosidad voluntarista y trágica; la cerrazón localista y violenta de las ciudades, puntos dispersos en un mapa de espacios increíbles; el resentimiento de las razas incomunicadas por la servidumbre; la cultura europea de las ciudades en abierta oposición con el espíritu de la campaña; todo este conjunto tenso, estas células autónomas y hostiles, esta viviente anarquía, constituyen, según W. Frank, la realidad misma del caos.

Pero si la realidad americana era caos, por esto mismo el sentido de su quehacer histórico no puede ser otro que el de la *integración*. América *es*, también, una voluntad integradora, viene a decirnos Waldo Frank. Ésta es la verdad mayor de su sistema ideológico. Toda acción creadora en América tiene que operar una transfiguración del caos conforme a una estructura nueva. El conglomerado de sus partes hostiles tiene que ordenarse en un todo armónico y complementario. América es el material potencial de un Nuevo Mundo del Espíritu. La voluntad creadora tiene que ser conversiva; debe aceptar esta ma-

teria transformando sus signos negativos en positivos. Por esto mismo, el sentido de la historia americana no consistirá en un exacerbamiento de los particularismos disgregantes, sino en el manejo efectivo de grandes formas comprensivas. La soledad natural tiene que resolverse en una auténtica comunión.

Ahora bien, Waldo Frank afirma que *Bolívar encarnó este sentido de la historia de América.* Fué el trágico protagonista de la voluntad integradora. La gradual conciencia de esta misión, arraigando fuertemente en su vida, constituyó su "sentido del destino" personal. Bolívar trabajó en el caos y lo conoció profundamente porque era este mismo fantasma el que rondaba en su corazón. En Bolívar vivía el alma de toda América con la multitud de sus guerras secretas; de ahí el carácter que lo diferenció —según Waldo Frank— de otros grandes americanos. Miranda, por ejemplo, desconoció las íntimas modulaciones de aquella alma. Su mentalidad fué la de un europeo del siglo XVIII. Los métodos y técnicas institucionales con los que quería construir un mundo eran extraños al espíritu del continente. Su fracaso fué el símbolo de un desencuentro. San Martín sí tenía en su mente el esquema de una integración. Pero este esquema era europeo. El general argentino temía el caos americano. Su orden implicaba una anulación del caos pero, quizá, no su transfiguración creadora.

En cambio, sostiene Frank, Bolívar comprendió a América profundamente; el sentido de su historia fué el contenido de su destino. Él *era* América y *era* España también; su corazón abrazaba el estallido de sus oposiciones. Bolívar era la debilidad americana y, también, la dominante pasión española. En él vivieron la naciente voluntad americana vuelta contra España y la vieja voluntad española vuelta contra sí misma. Aunó el individualismo instintivo y caudillesco de raíces telúricas con la idea totalizadora del Imperio. Contenía los ímpetus primordiales de la naturaleza bárbara y la refinada satisfacción de las cortes europeas; lector de los enciclopedistas, formado en el espíritu de la ilustración, su corazón era fiel, sin embargo, a esa lejana síntesis religiosa del medioevo cuyas energías movilizaron los primeros pasos de la Conquista. (Waldo Frank lo aproxima a Hernán Cortés.) Bolívar estaba poseído por todas estas fuerzas que pugnaban en su alma. Pero eso sí: *poseía,* por encima de todo esto, una voluntad aglutinante, un poder orgánico, una extraordinaria capacidad de vertebración. "El sentido de su destino" no fué otra cosa, según Waldo Frank, que una recóndita intuición de la necesidad de obrar con todos estos elementos dispares una totalidad viviente, un nuevo mundo. Waldo Frank nos muestra, entonces, en una magistral descripción psicológica, la difícil dialéctica de una existencia cuyo quehacer en un plano histórico objetivo se convierte en una creación personal subjetiva. La creación de un continente se identificó con su propia vida. Y ante este caos palpitante, este ancho campo para una nueva conquista, la del Espíritu, Bolívar asumió las más diversas actitudes. Tuvo, por momentos, la impaciencia creadora de un poeta que con tales materiales deberá levantar la cúpula de un mundo. Vivió el drama de un visionario a solas con su visión, articulando un lenguaje apenas comprendido, ejecutando un repertorio de actos equívocos. En otros instantes, su soledad fué una secreta

y serena complacencia con su destino: la realidad se adaptaba dócilmente al impalpable esquema de sus sueños. Sus capitanes efectuaban jugadas guerreras sobre un tablero viviente cuya visión de conjunto sólo poseía Bolívar. Y es que este tablero era el de su propia alma. El trazado de sus movimientos estaba hecho por una dúctil y sagaz inteligencia del escenario americano, por su gran poder de estructuración y, sobre todo, por la íntima certeza de poseer el sentido último de la historia de América. Aquellos capitanes de la Independencia "vivieron y pelearon dentro de *su* claridad" afirma Waldo Frank. En efecto, quedaron aprehendidos en las redes de su gran sueño, se estrecharon filialmente a su alrededor y la sombra que Bolívar proyectó sobre ellos fué, en muchos casos, paternal. Bolívar sintió a sus compañeros como una prolongación de sí mismo (lo que resulta evidente en el caso de Sucre) y la proyección de esa vivencia lo llevará a considerarse, señala Frank, el *padre* de un continente.

Y Waldo Frank intuye en Bolívar la naturaleza de un místico. Tras su consagración se escondía la necesidad de dar a luz una palabra inexpresada, una originalidad, una nueva esperanza para el hombre. Sus esquemas constitucionales, sus cartas, su proyecto de una federación de estados, sus discursos y sus combates eran los atisbos demiúrgicos de una realidad inédita. Por eso llegó a los extremos de manejar la vida de un continente como un místico acondiciona los ardores de su alma: por saltos conversivos, por mutaciones radicales, por terribles y agónicas sublimaciones. Incluso la discutida "Guerra a Muerte" es interpretada por Frank como un típico fenómeno de conversión colectiva. Bolívar desencadenó lúcidamente la "Guerra a Muerte" porque sólo a través de una sangrienta catársis, el americano cobraría conciencia de sí mismo. Era necesario que los naturales y criollos del continente tuvieran un enemigo común y encarnizado, para que en el juego de esta tensión agresiva alcanzaran la intuición de su propia unidad. El odio contra el español debía crear la fraternidad americana. Bolívar llevó a cabo esta conversión satánica porque sólo de tal modo los criollos habrían de sentirse en posesión de un gran cuerpo: podrían palparse *americanos*.

Como vemos, a través de las ricas y matizadas iluminaciones de Waldo Frank, Bolívar surge en la plenitud de un acto de creación. No será solamente el guerrero. Será un hombre viviendo su obra con el más alto registro de la experiencia espiritual: un poeta, un visionario, un padre, un místico; será el solitario amenazado por una rebelión de su propia alma, un agonista. Pero siempre será el vencedor de sí mismo porque toda su obra tendrá el sello de su destino, la marca de su pasión integradora, de su soberana voluntad.

Bolívar entendió esta actitud integradora, según W. Frank, en términos políticos culturales y religiosos. La integración política puede comprobarse en la órbita que cumplió toda su campaña militar, en el espíritu estructural que animó a la Gran Colonia, en el sueño de una Federación de Estados de América y en la insistencia en un centralismo institucional. El sueño más alto de Bolívar

fué ver a estos estados nacientes y que ya se miraban recelosamente, agrupados en una "vasta unidad política" que asegurara el entendimiento mutuo y la complementación espiritual.

En cuanto al aspecto cultural, Waldo Frank sostiene que el orbe que pensó Bolívar no es otro que el del Mundo Atlántico. Es decir, intuyó un orden que abriéndose hacia el Occidente comprendería la presencia espiritual creadora del Asia y del África. Bolívar aceptó en su propia América —en el indio y en el negro— a estos elementos raciales. En el abrazo de su visión ningún elemento humano quedaba soslayado. En este sentido, Bolívar aportó una prefiguración del propósito que, en nuestros días, estimula el encuentro complementario de Oriente y Occidente.

Pero el ideal de Bolívar, en su proyección última, tiene un sentido religioso. Bolívar, según Frank, aspiraba nada menos que a unificar el orden humano con el divino. Esta vocación unificante estaba vinculada con el hecho de que en su alma permanecía despierto el viejo sentido de la voluntad *imperial* española. Esta voluntad tenía un contenido político pero, sobre todo, místico. La idea política del imperio, sostiene Waldo Frank, estaba sostenida por la vivencia de una totalidad religiosa. El estado sólo cobraba sentido porque era un cuerpo aglutinado por una "forma" sagrada; la Ciudad de Dios y la del Hombre se habían identificado. Pero esta identificación político-teológica respondía a una profunda intuición de las relaciones del hombre con Dios: el hombre era una criatura que ocupaba un lugar armónico en el concierto de la Creación y, a su vez, experimentaba esta totalidad como una revelación de su propio ser. Dios estaba en su corazón y era uno con él. (Todavía no había comenzado, arguye Frank, esa ruptura trágica, ese férreo proceso de desintegración moderna que habrá de llevar a una filosofía unilateral del hombre a una pérdida de su enraizamiento absoluto).

Sobre esta intuición que afirmaba la presencia de la unidad en la base de todo dualismo se asentó la concepción española del *Imperio*. Waldo Frank sostiene que Bolívar fué el heredero vitalizador de esta gran tradición teocrática: "fué el último verdadero rey del espíritu hispánico". Su vocación integradora reasumía el contenido de la vieja síntesis medieval. A espaldas de sus maestros iluministas, lo nutrían las savias de la religiosidad tradicional. Sus grandes esquemas políticos, sus sueños anfictiónicos, fueron una versión de aquella voluntad de un imperio teodemocrático, típicamente española. Pero Waldo Frank agrega, para disipar quizá vanamente un equívoco, que la cualidad imperial que Bolívar llevaba en la urdimbre de sus proyectos no era otra cosa que el generoso afán por levantar una Ciudad del Hombre. Un imperio destinado, no para el poder, ni para el provecho, sino "para todos los hombres y para el hombre total".

Hasta aquí la osada interpretación de Waldo Frank. Sin duda que supo ir más allá del ruido de las batallas, más allá del volumen épico de un hombre,

hasta tocar el fuego originario de una vocación, el estilo vital que unificó toda su vida. Pero creemos que la naturaleza religiosa de Waldo Frank lo ha llevado a sancionar un equívoco, a manejar conceptos de peligrosa procedencia. Waldo Frank llevó el análisis del ideal integrador de Bolívar hacia un campo en donde este ideal se hiere a sí mismo. Fascinado por el elemento religioso —la intuición mística de la totalidad— que servía de base a la concepción imperial, Frank no consideró que esta concepción bajo cualquiera de sus formas, incluso en su sentido teodemocrático español, constituye una prefiguración de lo que hoy conocemos con el nombre de totalitarismo. Por otra parte, el entronque de la obra de Bolívar con aquella tradición resulta de una abusiva distorsión crítica. Difícilmente podrá ser considerado un arquetipo de la voluntad imperial quien definió el sentido de su vida toda en aquel juvenil rechazo de la grandeza de Napoleón, justamente por sus ambiciones imperiales. Más que al irrisorio título de "verdadero rey del espíritu hispánico" Bolívar se adecúa a aquellos que la historia ha insistido en darle: Libertador, Fundador de Repúblicas. Estos últimos nombres son más fieles al espíritu de su obra, espíritu que, por otra parte, el propio Waldo Frank había desentrañado magistralmente.

Con todo, el *Bolívar* de Waldo Frank es un libro indispensable. Aunque siguió a su héroe en épicas travesías, en su desenfrenado y pasional activismo, siempre estuvo trazando la figura de un hombre y, en su vida, el drama histórico de un continente. Más aún: nunca dejó de comprender a aquella figura y a este continente, en su proyección última, en la reflexión sobre la meta y el sentido de su historia. A este respecto Waldo Frank es el espíritu a quien los americanos debemos las palabras más profundas sobre nuestro destino. Su obra es valiosa no sólo por sus aportes para una filosofía de la historia americana, sino por su eficacia formativa, por su virtud aleccionadora, por su intrépida fe en la presencia de un Nuevo Mundo.

Porque, en efecto, el crecimiento americano es arduo. América se enriquece con el esfuerzo de aquellos que la desdeñan, que se avergüenzan de sus limitaciones, de aquellos cuya mirada tendida hacia el mundo tiene el retorno de una menor valía. Sí, hay que reconocerlo: América crece con este desdén porque es la expresión de una fidelidad apasionada a la tradición europea. (Por otra parte, este desdén tiene una eficacia correctiva.) Pero América se enriquece más, mucho más, con aquellos que la han incorporado lúcidamente a su sangre, que no la desdeñan y que la aman justamente por su pobreza, por sus riquezas potenciales. Waldo Frank pertenece a estos últimos. Toda su obra es un acto de amor, la entrega de su conocimiento de América. Y en este libro no es poca verdad la que nos ha enseñado: Bolívar fué el protagonista máximo del sentido de su historia. Y este sentido no es otro que el de ser una síntesis del mundo.

VÍCTOR MASSUH

MEMORIA Y NOSTALGIA DE UN POETA

Diez años suelen ser pocos para una distancia. Y para hablar con verdad de Bosco se necesita una lejanía y un olvido que los años transcurridos aún no nos han proporcionado. Es posible que una obra literaria no requiera semejante sedimentación ni la imparcialidad del tiempo, pero una figura de poeta viviente como la de Bosco lucha aún con imágenes y actitudes, con gestos y voces que todavía conservan más vida y son, en definitiva, más de Bosco, más Bosco, que el mejor de sus poemas.

Imposible, y a Dios gracias, encarar con un mínimo de imparcialidad una obra cuando se ha conocido al autor, y más aún cuando el autor se ha dado íntegramente en ella, con sinceridad aunque con algo de tiesura y muchos escrúpulos. Las claves son entonces mutuas, y hombre y obra se funden e iluminan por dentro, dándoles su más pleno y tal vez único sentido, ese sentido que el tiempo prolongado y la falta de referencias pueden destruir de manera definitiva. Así nos sucede con Bosco, que transitó las mismas calles, que frecuentó los mismos lugares y estuvo en la amistad. Por eso y por lo que después diremos, para los que gozamos de su trato y aun para los que recopilamos sus papeles, Bosco sigue siendo ante todo, una figura humana, concreta y bien perfilada, a pesar del tiempo y de los olvidos y por esto, en estas páginas prácticamente intransferibles, seguimos hablando de un amigo.

Era Bosco, en su conversación, un poeta incesante y discreto a la vez. Voz y figura bastaban para avisar al más desprevenido que no estaba en presencia de un ser común y corriente. Un cráneo que alguien definió acertadamente como ojival, y que él identificaba con muchos rostros alargados del Greco; pelo rubio y cejas que se perdían sobre la piel blanquísima y toda la cara un poco desvaída y a la vez enérgica, iluminada frecuentemente con una sonrisa que intentaba disimular ladeando la cabeza. Ademán amplio y generoso, pulcro y elegante, como de grande de España. Y todo él atildado y prolijo, correcto como cuerda de plomada, pero sin ostentación. Su admiración por Barbey D'Aurevilly y Mansilla quedaban plenamente justificadas, pero sin afectación ni cargoseo. Aquel atildamiento de la persona y del gesto, del pelo siempre bien engominado, de la figura impecable, constituía algo así como una conducta externa pero implacable, sin olvidos ni licencias, sin claudicaciones. El atuendo, sin embargo, no le impedía la frecuentación de boliches ni de almacenes, su integración transitoria con ambientes y gentes que parecían ser los remotísimos parientes de aquel dandi.

Y sobre todo él estaba el dominio, la sorpresa de una voz de bajo, cálida y honda, que enronquecía un poco más cuando decía algún verso. Entonces, o cuando cantaba algún tango, preferentemente "Mano a mano" su voz era una voz de guitarrero, como si a propósito estuviera sumando leyendas, gauchos y compadres. "Su voz ronca y pareja de varón dolorido", escribió, describiendo

la propia [1]. Y era pareja porque rehuía el énfasis, aunque un poco tramposa, porque cuando quería llenaba de riquezas y de matices las cosas que decía, encumbrando y enalteciendo. Machado se llevaba bien con esa voz.

Hombre de café y de larguísimas charlas sin apuro, que se negaba terca y egoístamente a la despedida, que tenía tema en muchos planos y que acababa por hacerse oír de todos, era un conversador brillante e inagotable. Demorado y lento, tenía el arte de los narradores que encantan y engrandecen todos sus temas. Así nos convirtió Empalme San Vicente, el almacén de Báncora y a todos sus personajes, en lugares y héroes de leyenda, trascendentes, casi indispensables.

Asombraba la amplitud y la decantación de las lecturas, la universalidad y diversidad inusitada de los intereses de aquel lector sistemático y sabio, perseguidor y casi investigador de los autores que le preocupaban o de los hombres y temas que por algún motivo le habían atraído. A los veintidós años, cuando lo conocimos en los pasillos de la Facultad, con todo su aspecto de sonámbulo y hablando de ajedrez, nos deslumbró con su fina y matizada sabiduría. Informadísimo de la literatura moderna, de la del día, era difícil hallar poeta francés, inglés, español o americano que él no conociera, poeta del cual no pudiera decir algunos versos. Era el suyo un conocimiento sabio, reflexivo y calibrador, que no se dejaba vencer por simpatías o antipatías, conocimiento que sabía coordinar, eslabonar y discriminar líneas poéticas, que sabía descubrir préstamos e influencias, que llegaba a determinar las fuentes con precisión. Y aunque era hombre de raigambre concreta y aun bien demostrada, que gustaba decirse y hasta entonarse como porteño y americano, su búsqueda poética no reconocía límites ni nacionalidades, abierto y franco a todo lo que tuviera belleza y autenticidad. Amplio en sus gustos, recibía con plenitud el mensaje poético de Darío, de Borges o Molinari, de Góngora, Mallarmé, el del sospechado Netzahualcoyotl, o de Stephan George, de quien un solo verso —"siento que un aire baja de otro planeta"— lo desvivió durante largo tiempo. Catador fino y certero, de una sensibilidad que la lectura y el estudio educaba incesantemente, se sonreía ante los genios naturales e intuitivos y buscaba detrás de cada verso la multitud de lecturas, de conocimientos y de olvidos. Arriscado a veces ante frutos prematuros e impacientes, se complacía en cambio en el mundo que Marasso descubría en los más simples versos de Darío, en las complejas alusiones de Góngora, en la sutil discreción de Molinari. Ninguna impaciencia ni avidez se avenía con Bosco en el orden intelectual. Sabiduría, inteligencia y realización eran estados que se lograban con calma y largos años de trabajo, sin apuro. "Inteligencia —escribió— no es comprender todas las cosas, sino no comprender muchas cosas y querer comprenderlas. Inteligencia es asedio eterno, no asalto fugaz" [2].

Aquel mundo de erudición que era Bosco, en lo literario de manera particular, aunque no rehuía otros conocimientos, se hacía posible no sólo por la

[1] EDUARDO JORGE BOSCO: *Obras*, t. I, pág. 59. Ver también pág. 48, v. 26. Buenos Aires, Ediciones del Ángel Gulab, 1952, 2 ts.

[2] *Obras*, t. I, *Poesía y verdad*, pág. 130.

voracidad y atención de sus lecturas, sino también por el auxilio de una poderosa y bien organizada memoria que difícilmente olvidaba aquello que alguna vez hería su atención, y los versos, particularmente, le fluían con facilidad y el tono exacto.

Hombre nostalgioso, memorioso, como gustaba decirse, vivía en la tristeza, que en momentos se hacía crítica e infranqueable. Todas las alegrías y los fugaces optimismos pronto terminaban en ella, se alternaban implacablemente, dándole su tono de desgano, casi de entrega, de renunciamiento a la lucha: total... ¿para qué?, ¿para quién? Así fracasaban todos sus propósitos vitales, los que por unos instantes, algunos días o meses le proponían la voluntad y la reflexión, para caer luego en pozos hondos y abismales, en silencio, con un orgullo callado y herido, que no buscaba consuelo ni hallaba más remedio que unas cóleras rápidas y violentas. Sólo buscaba el consuelo caminando sus noches interminables, o en largos encierros de los cuales salía parpadeando, como si sus ojos hubieran perdido el hábito de la luz.

> "He aquí lo que se dice un ser humano:
> cóleras y tristezas y pasiones" [1].

De este modo estaba desnudo e indefenso ante la vida, vulnerable a las más leves contrariedades que se le convertían en montañas, madurándose para el final inevitable, totalmente incapacitado para la lucha, para la rutina y las exigencias de lo habitual y de lo cotidiano, todo lo no poético. Su contacto con el mundo era meramente voluntario y por lo tanto rigurosamente seleccionado, y en lo posible gustoso y grato. Evadía cuidadosamente —y nunca a entera satisfacción— todo lo que fuera obligatorio o rutinario, sin agrado, gusto o placer. Sus exámenes en Filosofía y Letras eran verdaderos traumatismos largamente preparados, como exámenes de tesis, a fuerza de conciencia y de honestidad.

A pesar de todo, a pesar del precio pagado —que conocemos—, Bosco eligió su vida y su andarivel. Eligió la noche para sus largas e infinitas lecturas, para el café y la caña que con una cabeza fuerte y siempre fresca bebía como el mejor. La noche para evocar patios y brisas felices, para renovar sus amores incesantes. La vida, la suya, se iniciaba a los atardeceres, cuando las cosas, la vida misma de los otros iba perdiendo sus aristas, los rudos contrastes de verdad que les da el sol alto. La noche que ablanda y endulza el aire, hecha para el amor y la reflexión, las sombras que vacían las calles y que dan a toda la ciudad otra fisonomía. Las calles le pertenecían entonces y sus ojos se abrían con franqueza a una luz que no los hería, que era acogedora y sin agresividades. La noche era su ámbito vital y poético, su aire, la luz que se negaba a esa otra luz estallante de los mediodías, de una vida que se sabía sin fuerzas para desafiar. La noche le consentía su ocio aparente y social, el andar vagando, elegir

[1] *Obras*, t. I, *Para una muerte*, pág. 35.

rumbos e itinerarios sin rumbo, descubriendo detalles, cosas, sumando, enriqueciendo con lentitud, elaborando sin prisa y con certeza su mundo poético, dejándose ganar por un verso, por un proyecto que lo acompañaría luego por años, acompasando su andar y toda su vida. Acompañado también por un mundo de remordimientos, de culpas e imposibilidades, de nostalgias por lo no realizado.

"Siempre estoy escuchando
los pasos que no di..." [1]

Fuera del amor y de las mujeres —tema también de su tristeza, formas de la muerte en su poesía—, su vida no tenía más propósito mundano. Entregado tal vez desde siempre a la poesía, todo lo demás fué en él impaciencia, entusiasmo pasajero, deseos repentinos y rápidamente olvidados, cóleras fugaces y terribles. Desanimado y sin voluntad ante los otros afanes, cambiante y vencido en sus empeños pasajeros, sufriendo la tristeza ante todo lo logrado y poseído, Bosco tuvo en lo intelectual y en lo poético una firmeza, una fidelidad absoluta y total, sus ambiciones y sus más grandes exigencias. Con todas sus fuerzas procuró evadir, salvar su vida de todo lo que no fuera o correspondiera a su ámbito poético, aun incurriendo en riesgos sociales que difícilmente pudo eludir. En esto su vida fué una bohemia pulcra y ordenada, pero libre y con escasos compromisos. Su lento, lentísimo ocio creador exigía todo, y él, procurando mantenerse fiel a sí mismo, se daba enteramente.

Todo esto y algo más fué el Bosco que conocimos y que nos condujo a su amistad, palabra que pronunciaba muy pocas veces, sentimiento que no contraía obligaciones ni aparcerías, que no le consentía blanduras en su juicio, casi siempre silencioso, pero nunca complaciente. Siempre recordaba, tal vez para estimularse o comprometerse a su silencio, que Mallarmé sólo había escrito en toda su vida 54 poemas. Él estaba ocupado en buscarse, y después, ya se vería... Su recatado silencio hubo de ser un sacrificio, en oportunidades, el renunciar a una justificación aparente y necesaria, una manera, la única, de darle sentido a tantas incapacidades y derrotas en la otra vida cotidiana. Pero prefirió callarse, aguardar la maduración de su propia voz, la única que pensó, con mucho tino, que poseía. Esperó hasta oírla e identificarla con certeza, ya sin dudas, como la voz que lo llevaría a su único verso, absoluto y total que lo expresara con sencillez y plenitud. Para ello se preparaba en largos años, y aguardaba, con paciencia, sin apuros, como quien se madura para algo que será singular y no repetido.

Y aunque respetado por el grupo de poetas jóvenes sus contemporáneos, acatado su juicio y su certidumbre, Bosco se fué quedando atrás ante los primeros libros de los demás, silencioso y un poco huraño, tal vez algo dolido ante la actividad del grupo, convertido ya al final en un poeta mitológico. Sólo accedió

[1] *Obras*, t. I, pág. 24.

—y se arrepintió luego— a publicar unos breves poemas que aunque lo expresaban no alcanzaron a ser otra cosa que un testimonio.

Bosco da la sensación, cuando se lo relee y recuerda, de un hombre que vivió creando pacientemente su pasado, cambiando el presente por la suave nostalgia de lo transcurrido, por lo que la memoria elabora silenciosamente. Y éste era no sólo la raigambre de su poesía, sino el concepto que daba el tono más profundo y decisivo a toda su vida. "El hombre tiene un mundo de recuerdos que le acompaña siempre y vive alimentándose de ellos. Una vida, a veces, se sostiene con la memoria de unas tardes, de unos amaneceres, de vagos e inciertos lugares que visitó de paso, pero que han quedado arraigados en ella. Basta un rayo de sol semejante al que alumbraba aquel momento, un análogo estado, un igual perfume para que la memoria deslumbre de pronto toda aquella riqueza remota, volviendo a ganar sus días, creyéndolos, con la emoción del tiempo, mejores."

"...Ésta es parte de mi vida: la que toma dignidad en mi memoria. Lo otro, lo inexistente por cotidiano, me niego a creer que sea también vida." [1] Así quedaba bien definido, y su poética lo ratifica con constancia, como hombre vuelto hacia el pasado, deslumbrado por ese milagro que es la memoria y el recuerdo sugerido sutilmente por el presente, por la dignificación de las cosas y sus olvidos parciales, por la suavidad nostálgica que da la distancia. Postura que en definitiva lo negaba a todo realismo, a todo presente, y que sólo convenía perfectamente con la noche y los atardeceres, que fueron los momentos ideales de su tiempo. Solía pensar en la edad de la madurez, no sólo como edad de múltiples posibilidades, sino también como tiempo de hondas riquezas, en la vejez florida de Bernal Díaz, inacabable y preciso en su recuerdo y memoria.

El fluir lento de la evocación, olvidados y hasta perdonados los males y las injurias, constituía, además, el gesto poético por excelencia, el despojo del hombre, su renuncia a la violencia, un estado casi de sueño. Éste es el mundo poético al cual Bosco se mantuvo fiel porque era el suyo, sin necesidad de evadirlo ni de ocultarlo buscando formas nuevas y originales. Los otros deseos y las otras codicias humanas eran simplemente formas de vida que muy poco o ningún espacio lograron en su obra; no eran expresiones, ni aun las más intensas, de la vida perdurable que intentaba asir en unos pocos versos.

Memorioso, se dejaba llenar de imágenes y sensaciones con una callada sensualidad, sabiendo que el tiempo habría de despojar todo aquello haciendo a través de su alma una rigurosa selección de elementos, respetando aquellos que pudieran integrar su ritmo de lentitud, todas las luces crepusculares, las brisas, las sombras moviéndose en los patios de Figari. Mundo poético casi sin hombres y sin mujeres, con sólo unos pocos, contadísimos elementos que le han cruzado el alma, como castigándola con su tristeza, con más fuerza y perduración que el amor y las pasiones.

[1] *Obras*, t. I, pág. 131-132 y 133.

"He dejado que la milagrosa
realidad del mundo
entrara y saliera de mi alma.

Jardines con recuerdos,
ruinas de atardeceres,
una flor y una hoja,
y los frutos del aire
profundo del estío.

Soledad y silencio.
La noche y sus estrellas,
y el dulce olor a tierra
bajo las hojas grandes.

Algo de eso ha quedado.
Momentos perdidos, al azar,
en la contemplación de un tallo,
o en la frescura de la brisa sobre la frente,
o en el oscilar de una estrella entre la fronda,
o en la lenta tristeza de la caminata nocturna.

Nada de eso he perdido,
remotos y olvidados hechos
que están sin embargo en mi alma,
gobernando mis gestos y palabras,
ayudándome el mundo.

Eso es lo más noble
que sobrevive en mí,
y que trabaja en secreto
por mí mismo.
Eso es lo único eterno
que de mí mismo hasta ahora, vislumbro" [1].

Vivía volviendo a ese pasado lleno de encantamiento, invencible como un héroe.

"Y el pasado que vuelve como un hombre
cansado a los lugares que son parte de su alma" [2].

[1] *Obras*, t. I, págs. 18-19, *Llaneza*.
[2] *Obras*, t. I, pág. 26.

Profundamente lírico y recatado a la vez, no logró más cuerda que esta voz uniforme y totalmente suya, tono y aliento que ninguna capacidad creadora le impulsó a diversificar. Su deseo de expresión quedaba colmado. Por eso sus propias palabras adquieren una verdad definitiva a través de su obra, ese bosquejo que nos ha dejado, encaminado a la búsqueda de un solo verso definitivo e irreprochable. Los papeles numerosísimos, las enmiendas constantes, la variante infatigable demuestran que Bosco hurgaba incansablemente ese verso, ese único acto para el cual se preparaba tan largamente.

"Lentamente apresúrate
recogiendo en silencio
tu dispersa riqueza.

Deja que lento el mundo
se contemple en tu alma.

Afírmate en la rienda
sin derramar ni un soplo
de fuerza, concentrándote
para el único acto.

Lo demás es, se sabe,
disolución y muerte:
medir la vida, el tiempo,
en perdidas palabras,
en gestos destruídos.

Con una palabra, con un acto solo,
alumbrar
¡es lo imposible! al mundo." [1]

Poesía y vida se confunden totalmente, con sinceridad y llaneza. Palabras, imágenes, luces, árboles, calles y noches son las de él, las de su experiencia. Y así como era lento su ritmo de vida, lentísimo, desganado, así es el ritmo de toda su poesía, de las páginas de prosa que nos ha dejado. Hombres y cosas, brisas, la lumbre de las hogueras, rasgueo de guitarras, todos los gestos, son siempre atardados, demorados, lentísimos o suaves, como si se realizaran en un plano de vida ya transcurrida, con gestos fantasmales, siempre graves. En este ritmo Bosco estaba diciendo su propia vida demorada, eso que en momentos

[1] *Obras*, t. I, pág. 17: *Arte poética*.

de pesimismo calificaba como de meros aprontes [1], el no darse prisa para hacer las cosas, o mejor dicho, el dejar que las cosas se fueran haciendo solas, con naturalidad. Y así la vida se le convirtió en una sola y prolongada elaboración del recuerdo, entregado totalmente al pasado, a su magia idealizadora, a esa zona pacífica y embellecida del tiempo.

"Desde ya, memorioso es mi destino.
Bien sé que han de volver los muertos años
—rápida ala en ceniza— regresando,
cambiando en triste voz la del olvido.

Pues en mi voz están como en mi pecho
los cielos de otros días, los crepúsculos,
el campo, el mar, el viento, las colinas." [2]

Todo en él era memoria y recuerdo, de aquí su ritmo vital y poético. Todos sus versos son imágenes pasadas, de esas que regresan de una memoria mediata, sedimentada y ennoblecida, a la vez que espontánea.

"No hacer versos
sino esperar a que los versos se hagan
y que luego, ellos
lo hagan a uno mismo." [3]

Nunca es la memoria inmediata del presente, de lo reciente. Es siempre pasado, sin mención del presente, sin deseos, sin noción del futuro. Y esta memoria simplificada extraordinariamente, se reducía a unos pocos elementos en los que se entroncaba su profundo acento lírico, su fervor desmayado: una luz de ocaso, de crepúsculo, luces de estrellas, un reflejo de agua, el olor del pasto pisoteado, vientos y brisas, colinas de brisas doradas. "Vuelta", "Uruguay", "Otras canciones", son poemas de luces apagadas, mortecinas, de oros viejos, de azules sin destellos, las mismas luces de su vida, de sus calles y de la noche que habitaba. Todos sus poemas están hechos con escasos materiales, repetidos, pero sobre todo hechos con el tiempo, padre del recuerdo y de la nostalgia.

Su faz gauchesca y criollista es también consecuencia de esta actividad de evocador, con una diferencia que nos parece sustancial: que las imágenes y la memoria eran indirectas, casi diría que librescas. Desde siempre le interesó el gaucho, personaje que lo atraía por una serie de factores de estimación personal, pero especialmente por su sentido de la libertad, su evasión de la rutina y por su austeridad, condiciones que vinculaba con raíces hispánicas de mayor hondura. Vidas indolentes y libres de guitarreros y cantores lo atrajeron con fuerza, lo mismo que la arisca prestancia de los compadres porteños, no obli-

[1] *Obras*, t. I, pág. 63: *Milonga 1900*.
[2] *Obras*, t. I, pág. 86, *Fragmentos de "Uruguay"*.
[3] *Obras*, t. I, pág. 129.

gados sino a sus propias leyes. Bosco, hombre de ciudad, culto y fino, perfecto conocedor de parnasianos y simbolistas, hombre lleno de delicadezas hasta en los más mínimos detalles, gozaba identificándose con lo criollo, con el hombre de la pampa, encontrándose en su voz, en sus gestos llenos de lentitud y desinterés, superponiendo, tal vez sin saberlo, su figura y su espíritu a la de Sebastián Luna, a las de Payadores, a Ascasubi. Parecía haber descubierto el campo, sus hombres del presente y del pasado a través de sí mismo. Pero como era hombre de tomar en serio las cosas —que exponía, sin embargo, a largos abandonos— se puso a leer y a investigar con afán todo lo relativo al gaucho y a la literatura gauchesca, e incluso al folklore porteño, recogiendo cuanta información lograba acerca de estos temas, llevando con insistencia su tarea a archivos y bibliotecas. Así fué juntando papeles, cielitos, coplas, datos, madurándolos lentísimamente, agregando un verso a su largo poema "Payadores" y tachando y enmendando muchos más; así juntó en fichas, día por día de la vida de Ascasubi, y se desveló por averiguar si en la noche del 28 de enero de 1826 hubo luna llena o de cuarto creciente, o por saber cómo vestían los granaderos colombianos del coronel Matute. Era minucioso y prolijo, pero lento hasta provocar la impaciencia de los que presenciaban aquella larguísima preparación. Como resultado de esta larga actividad recopiló los testimonios de los viajeros ingleses sobre el gaucho, redactó numerosos apuntes sobre el payador, que dieron tema a su poema inconcluso, y emprendió la trunca biografía de Ascasubi. Creo que en definitiva, Bosco halló en estos temas, que conversaba con entusiasmo y cuyos descubrimientos alentaban en él un matiz de optimismo, un campo rico y amplio, más que para el esclarecimiento de los problemas que cada uno de ellos planteaban, para su evocación poética.

Fuera de "El Gaucho" —que adquirió finalmente la forma de una antología de testimonios de viajeros—, "Payadores" y "Ascasubi", ya sea en prosa o en verso, fueron transidos por el mismo tono y ritmo que caracteriza a "Vuelta" o "Uruguay". Los recuerdos de Ascasubi, en medio de París, son los de Bosco, los de un hombre aferrado a la memoria y recuerdo de unas pocas cosas, capaces de evocarle la patria y de llenarle de hondas nostalgias.

"Pero entre todos, leve es un recuerdo
que hace sombra de siempre sobre su alma:
la luz final de un día entre otros tantos,
el resplandor postrero de una tarde
creciendo inmensamente sobre el campo,
y más leve aún quizá: sólo el rumor
y el olor de la brisa, y el caballo.
Pero no eran los hechos y los hombres
los que más peso harían sobre su alma
(porque siempre le basta al memorioso
sólo un detalle para crear un mundo):
eran sólo la luz de un día distante

y el olor de los pastos que el poniente
despierta en el galope del caballo.
Una luz, sólo, y un olor de pastos
eran toda la patria. A la oración,
cuando la luz caía y el jardín
renacía en la sombra, regresaba
don Hilario Ascasubi a su recuerdo..." [1]

La trasposición de personalidades es en los fragmentos del Ascasubi fiel y hasta reveladora de un Bosco alojado en el pellejo de su héroe, memorioso, lento en su cigarrillo rubio, recordando, caminando despaciosamente por las calles polvorientas. No en vano había dicho en su prólogo: "Este libro ha sido creado sin apartarme para nada de la realidad. La parte imaginativa mía propia no es de invención, sino de visión." [2]

Por todo esto creo que sus trabajos de tema histórico, y particularmente en lo que respecta a Ascasubi eran, simplemente, el de documentar imágenes, situaciones concretas y bien definidas, la búsqueda empeñosa de datos para configurarlas y no repetir los gestos de lentitud y de cansancio. En "Payadores" decrece el tono y los riesgos de la enumeración y de la repetición se hacen evidentes. Hablaba Bosco, en definitiva, de algo que nunca había sido íntimamente suyo, de una materia que no era la que había hecho el "Soneto de los amantes", "Vuelta", "Uruguay" ni "Llaneza", que eran sus propios días, la memoria de sus propias circunstancias. Más aún, ahora, luego de años, puedo creer en la imposibilidad que hubiera supuesto la redacción de una biografía completa de Ascasubi, el afrontar aquellas partes inevitablemente críticas, inevitablemente ripiosas, deslucidas pero necesarias.

Honda y constante preocupación fué en él la difícil definición de lo americano y criollo, el concepto de la literatura argentina. Y de una manera inevitable su doctrina se confundía en parte con las características fundamentales de su propia obra. Este afán por definir y delimitar, que lo llevó a escribir numerosas notas sobre el asunto, no atentaba, sin embargo, contra la amplitud de sus lecturas ni contra su firme creencia de la colaboración universal en las singularidades que procuraba asir. Para Bosco lo americano y lo criollo debía hallar su materia en todo lo universal, debía recoger, agregar a sí todo aquello que convenía con su propia naturaleza, con lo despojado y lo austero, con la nostalgia, que eran a su juicio los elementos fundamentales, los matices singulares de ese patrimonio continental y a la vez argentino. Sencillez, lentitud y gravedad, muerte, dolor y memoria, tristeza que se avenía con todo lo mejor de la literatura, desde el Cid hasta los poemas de Machado. "Volver a lo nuestro significa no perder derechos sobre lo conquistado, sino ganar otros nuevos. Rescatar de nosotros nuestras perdidas virtudes y acrecentarlas con otras que estén de acuer-

[1] *Obras*, t. I, pág. 55-56: *Hombre sostenido por un solo recuerdo.*

[2] *Obras*, t. II, pág. 15. La página que dedicó a los *Amoríos* de Ascasubi confirma todo esto: págs. 39-40.

do con nosotros. Volver a lo nuestro no significa disfrazarnos con lo ajeno, sino buscar en lo ajeno lo que se lleva bien con nuestra alma, y hacerlo propio lentamente por la pasión y el fervor. Aquella palabra españolísima y no usual entre nosotros que usó Quevedo no nos suena a falsa; entonces, ganarla para nuestra expresión. Aquel paisaje de quién sabe qué país remoto traduce bien nuestra emoción; incorporarlo. Pero no cubrirnos con falsos oropeles, vestirnos con sedas para el campo (o a la inversa); sino encontrar lo que se ajusta a nosotros, encontrarlo en cualquier civilización y bajo cualquier cielo."

Negó con fervor todo americanismo que se construyera con la mera enumeración de elementos regionales, con la descripción de aperos y vestiduras, con la simple deformación del lenguaje, como formas superficiales de radicación, como verdaderos carnavales ineficaces y absurdos. "Hacer arte nacional no significa hacer folklore ni jugar al carnaval. Significa abandonar todo lo falso, desnudarnos... Significa no buscar lo pintoresco y acentuarlo, como hacen todos los nuestros, sino desechar todo lo pintoresco para que lo reconozcan a uno sin necesidad de disfrazarse. Destacar lo eterno en nosotros". El camino que proponía Bosco no era un camino fácil, sino la búsqueda de sí mismo a través de los más hondos entronques con la realidad en que se vive, junto a esas relaciones profundas como raíces que sólo se advierten como una constante involuntaria, como algo que sin quererlo nos está emparentando con una sangre singular y precisa. Esto era lo que Bosco estimaba como americano, como literatura americana, pero sin soberbias ni desplantes ni endiosamientos que en nuestros días no hacen más que encubrir supinas ignorancias. Él mismo se sentía, con cierto matiz de orgullo, hombre bien radicado, y para más datos porteño, condición que sin embargo no le justificó ignorancias ni le restó admiraciones bien cosmopolitas. El Borges de "Llaneza", junto con "Luz de provincia" de Mastronardi, o el "Echeverría" de Jorge Furt y "El patio de la noche" de Rojas Paz o "Romances de Río Seco" de Lugones eran verdaderas claves de este pensamiento que solía discutir con ahinco y hasta con ofuscación. Y esos nombres eran tal vez más expresivos en esa difícil demostración que los del Martín Fierro o las burlas de Ascasubi. "La fundación mitológica de Buenos Aires" y "El general Quiroga va en coche al muere", que gustaba decir con color y justeza, eran la antítesis, "la criolledad pregonada", fácil y aparente, anecdótica y meramente circunstancial. Negarse a esto fué precisamente lo que dió el tono a su propia obra, que es más criolla, más profundamente americana, a la vez que más personal y universal, allí donde las radicaciones no se convierten en elementos obligados y descriptivos, donde el hecho y su ubicación están dados por su ritmo y su tonalidad, por su nostálgica cadencia. Es más americano y más Bosco "Vuelta", "Uruguay" y el "Soneto de los amantes" o cualquiera de los epitafios que su poema "Payadores". Y esto es una manera de repetir que todo eso era más Bosco, más auténtico, que era más natural y sincero que en todo aquello en que intentó ser descriptivo y folklorista. Es una lección más, terminante y total que demuestra cómo el hombre debe llegar a su tono, a su voz justa, tan sólo esperándola, confrontándola con su realidad sin buscarla

ni intentar su singularidad radicándola desde fuera. Problema de madurez, de autocrítica, de trabajo, solución que no se logra con impaciencia, soberbias ni afanes desmesurados de escritor.

Desaparecido Bosco, se ofrece ahora al lector la obra que con muy breves excepciones veló con cuidadoso recato. La publicación póstuma hecha por manos amigas ha afrontado una grave responsabilidad y los riesgos de una injusticia con el autor mismo. Como quien salva los restos de un naufragio para documentarlo, así se recogieron todas aquellas páginas que pudieron expresarle en su tono, en su voz y en la infatigable terquedad con que persiguió su propia perfección, su fidelidad consigo mismo. La obra, ahora releída, no nos da el Bosco que todos esperábamos había de ser: el poeta de su generación. Nos da sí, a pesar de todas las imperfecciones que puedan reprochársele a esa recopilación, a pesar de todos sus riesgos evidentes, la pauta de una pasión, de una artesanía sin desfallecimientos, de una tarea que supo negarse a la vanidad y al prestigio que a veces suele adquirirse con tanta facilidad.

La mera apreciación de las calidades y condiciones poéticas de Bosco a través de los papeles que se recogieron con fervor no constituyen, en verdad, más que uno de los elementos de juicio para definirlo. Trabajaba sin apuros, como si tuviera por delante una vida inacabable y todo el tiempo de Dios. El más acabado de sus poemas no era más que el último borrador, el primero de una serie infinita. En última instancia, sólo podríamos considerar como acabado, y esto de manera relativa, aquello que publicó en vida y nada más. Todo lo otro estaba en elaboración, en un corregir constante y minucioso, y su publicación se resolvió como un testimonio de su poesía y pensamiento, pero no como el único ni, posiblemente, el más definido y profundo de su personalidad. Como un testimonio de su emoción y de su sensibilidad, porque eso era Bosco, más que un pensador organizado y fuerte. (Lo he visto llorar arrimado bruscamente a una puerta, azotado vaya a saber por qué angustiosa nostalgia.) Por desgracia, lo otro, lo que pudo dar en vida, en su contacto personal, en una actitud de limpieza y de profunda honestidad, sólo lo podemos transferir parcialmente y con ineficacia, y tiene validez para los que lo conocimos y sentimos en su vida el apoyo y la firmeza que siempre daba su juicio certero y franco, su propia conducta ejemplar.

Llenaba Bosco, cumplidamente, esa condición que Salinas, nostálgicamente, pide a la poesía: el conducto de la voz humana, su expresión directa y cálida, el vivir y sentir poéticamente. Porque Bosco fué en última instancia, poeta total, humano y andante, con una religión plena y honda, sin distracciones ni descansos, naturalmente poeta, un poco víctima y un poco sacerdote de esa terrible vocación.

ALBERTO SALAS

NOTAS

Libros

NOVELA, DIARIOS

EDUARDO MALLEA: *La sala de espera* (Sudamericana, Buenos Aires, 1953).

En algunos de sus anteriores relatos, especialmente en *Todo verdor perecerá,* Eduardo Mallea abría un paréntesis en su significativo ciclo novelístico para encerrar en él un nuevo tono narrativo que tendería a concretarse gallardamente en esta novela de tan rara maestría que es *La sala de espera.* A mí, particularmente, me da la impresión de que en esa *sala* tan neta de espera ferroviaria (que por otra parte prefigura el infierno en una de sus más auténticas dependencias), se han reunido todos, o casi todos, los personajes de Mallea, se han dado una impremeditada cita en este fin o comienzo de destino. Digo *fin o comienzo,* porque en pocas obras de imaginación tenemos la sensación tan cabal de que la vida puede mirarse, siempre, desde ambas puntas.

Una de las cosas importantes es, siempre también, el tiempo. Esto parecerá innecesario decirlo; pero en la lectura de este libro de Mallea, no se puede dejar de oír el respiro, casi diría el sopor del tiempo que respira: un tren vendrá, y vendrá con atraso: suficiente para que *todo eso* que hay en la sala de espera malleana —personas y bultos— cobre una dimensión extraordinaria, se haga trágico. Cada personaje tiene depositado allí, en la *sala,* un cuerpo que tal vez no espera, un alma que quizá podría esperar. De pronto, algo se ha detenido: el tiempo que no termina de llegar, ese tiempo *actual* que está representado por un tren que viene con horas (horas indimensionables) de atraso. Entonces, ese tiempo que tarda en cumplir su función de presente, es reemplazado por una densidad que hace que cada persona, y también cada cosa ("Una especie de sueño humano agobiaba a las valijas que habían sido amontonadas en relativo orden contra uno de los muros laterales", página 149), pueda desplazarse en una infinita dimensión espacial y temporal. Así, en esas horas de espera, un latido de lenta eternidad conjuga siete vidas diversas pero fatalmente convocadas en un solo *tempo*; de ahí, pues, que en ellas parezca que el tono es el mismo: ésa es otra de las ilusiones casi táctiles que ofrece la lectura de esta novela. Cada uno de los personajes es *per se,* y sin embargo forma, diría

yo, la meditativa *respiración* de todos y cada uno de los *bultos* aparentes que llenan ese purgatorio. De pronto, cuando parece haberse agotado el mundo subjetivo de esos *bultos,* en los que se reproduce la sala dentro de la sala de espera (tal es la sensación que he llegado a tener en cierto momento de la lectura), una acotación en bastardilla dormida (o inclinada hacia el entresueño de todo el conjunto) nos susurra, nos recuerda lo perecedero, lo efímero de esa tensión del tiempo: *Una mosca cruzó de lado a lado la sala de espera. Entraba el frío del campo circundante; sobre los vidrios persistía congelada la noche. De tan intensa, la luz que colgaba parecía cínica y cruel, comparada con la esperanza de las siete personas sobre quienes pesaba el cansancio de la fría medianoche* (pág. 77).

Exacto. Esos siete destinos —cumplidos algunos, otros en trance de purgatorio— parpadean, doloridos, ante cualquier luz intensa; se han reunido allí, donde lo más importante es la quietud y reclaman una penumbra para sus pensamientos, para ese balance casi siniestro que cada uno (sin exceptuar el niño) se propone hacer de sus cosas y esperanzas o desesperanzas. Todo estará, después, en que el tren llegue. Y llegará sin duda, ya más próximo a la claridad de un nuevo día, en medio de la cual —no deja el lector de suponerlo— han de parpadear desorientados, como heridos por una realidad que no conjuga con la *aventura* nocturna en que sus almas han movido viejos fantoches.

Eduardo Mallea ha logrado en esta novela —la mejor, en mi entender, de su vasta obra— que cada uno de sus integrantes sea él mismo, sin dejar de ser, en cierto modo *misterioso,* cada uno y todos a la vez. Porque ésa es la verdad de los núcleos humanos, y ellos, los ocupantes de esta sala de espera, han formado ya un sistema con sólo agruparse, con sólo esperar: que ésa es la función allí. ¿Y cómo esperar, sino con todo lo que contenemos, con todo lo que somos? Los que esperan (en esta *sala* y en cualquier parte) no dejan de estar en marcha hacia cualquiera de las direcciones funcionales humanas: hacia el pasado o hacia el futuro; como es fatal, el presente se ha detenido en una *sala de espera*: el tren vendrá *de allá,* es decir, del pasado, y se dirigirá *hacia allá,* esto es, al futuro. Entonces, la espera es siempre dramática, sobre todo para personajes como éstos de Mallea; más dramática aún para los que, como Juan Cormorán o como Isolina Navarro, puede decirse que no esperan nada ya; o para José Vido, cuya necesidad de belleza y de bondad lo ha llevado a ese valle de lágrimas secas, que se configura en una de las más bellas historias de este libro. Insistiré en este personaje. José Vido es el hombre condenado a sentir "lástima por tantas cosas existentes", que, en su amplia filantropía, se siente a sí mismo "grande y ancho". Significativamente apunta que cuando era niño se ponía a llorar si veía un cuadro "que representaba contrastes emotivos". Este personaje crucificado en la prosa de la novela y cuyas palabras finales ("Una sombra ha caído sobre mí. Y no sé lo que busco. ¿Quién lo sabe de sí mismo?") soslayan el *lamma sabactani?* de este calvario en espera, José Vido, sufre, en su propia sangre, los golpes que la humanidad dirige en su oscuro afán

destructivo: lo triste, lo agredido, cae sobre su alma: "Ya desde entonces el mundo me mostraba su cariz inseparablemente triste", dice al referir una pelea entre compañeros de juegos infantiles. "No quería pelear: recuerdo que una tarde, en los fondos de la casa de Andrés Soto, varios muchachos me empujaron a una lucha a trompadas con Fermín, mi primo. Él me pegó y yo le pegué; pero recuerdo la tristeza que me dió el crepúsculo bajando sobre nosotros que peleábamos, la gran dureza de la edad eterna que sobre nosotros llueve lentamente. Dejé la lucha, se desilusionaron de ese final rápido los que miraban, y yo me fuí en la tarde que caía, por las calles sin gente, hacia mi casa, lleno el corazón de compasión por el enorme mundo que en cada alma sufre" (página 150). Este hombre, que siente como un estigma *la gran dureza de la edad eterna* y que llena su corazón de compasión *por el enorme mundo que en cada alma sufre,* es un verdadero resplandor en la pesadez sombría de la sala de espera, en la penumbra de ese símbolo que espera un tren para que cada uno de los destinos que cobija por algunas horas salga a una luz diferente. El silencio activo de la sala tiene cuerpo, manos, pies ("Los zapatos de las mujeres parecían demasiado nuevos sobre los listones del piso", pág. 149), dolorosa presencia callada, pero no hay voces, no hay diálogo; sólo una vez uno de ellos dice algo ocasional referente a la hora, nadie contesta ni parece oírle.

Un aspecto interesante de esta narración es que Mallea no ha buscado reunir una muestra de caracteres: esta *suite* (como muy acertadamente la ha calificado recientemente un crítico) alcanza esa especial monotonía de todos los conjuntos humanos. A poco que se mire, se verá que todos los personajes *responden* a la requisitoria de un dios, que puede muy bien ser la Fatalidad, el empeñoso demiurgo de todos los días. Y sin embargo hay, en la lobreguez de esa sala de espera, una extraña felicidad que insinúan las palabras de Gide, puestas en la portada del libro: *Quelle belle langue que celle qui confond l'attente et l'espoir!*

Y esa esperanza puede, como ocurre aquí, hablar por boca de un niño. Puede resumir lo que todos, en menor o mayor grado, esperan. Pero para ello será necesaria esa confesión que llamaríamos *colectiva,* si no fuera porque, en resumen, no hay *confesión,* sino una especie de re-vivir, de atar nuevamente los hilos a los miembros cansados de los títeres íntimos.

De esa manera, Violeta Méndez vuelve: regresa con un tren que no conduce sino a un comienzo ya envejecido, aunque esto suene a paradoja. Lo mismo pretende hacer su eco caricaturesco, Isolina Navarro. Y todos, en conjunto, tal vez no ignoran que ya han alcanzado su valle de Josafat y se empecinan en la antigua salvación, en el originario *mea culpa,* que el hombre viene repitiendo desde su materia inicial...

En este sentido, esta novela de Mallea entronca con las expresiones más acabadas de la literatura de nuestro país. En el *Martín Fierro,* como en

Don Segundo Sombra, el final queda, de golpe, librado al Destino. Los protagonistas se dirigen o a una sombra que se disipa en lo desconocido o hacia lo anónimo perdurable. En este caso, un tren misterioso se los llevará... ¿hacia dónde?

Porque, de pronto, todos esos siete destinos parecen quedar sin cumplirse, ya que el tren (como lo hubiera hecho un mensajero de los inmortales) llega dramáticamente para llevárselos hacia no sabemos qué ni a dónde. Pero esto también es, diríamos, *aparencial,* ya que cada uno de ellos, quizá con la sola excepción del niño, han *madurado* en la pulpa de sus destinos: por eso mismo, el niño, el inmaturo, cierra el libro con la única esperanza puesta allí: "Ayúdame, oh Dios. Ayúdalos". Esa invocación que, particularmente, hace el niño en ayuda de sus padres, cae aquí como fresco sufragio por todos sus compañeros de la sala de espera. Dichas esas bellas y eternas palabras, ya puede el tren llevárselos, el Tren, que prefigura uno de los apremios del destino, que nunca deja de llegar... aunque sea con aparente retraso.

Esta novela, que el propio Mallea juzga como un "mero ejercicio al margen de una obra novelística", tiene la importancia de señalar un rumbo significativo en la labor de este gran escritor argentino. *La sala de espera* ha tenido la virtud de ponernos en el camino del sentido más recóndito de la obra de Mallea. Los contactos poéticos con la tensa realidad, ponen en esta significativa novela la veracidad que todas las cosas tienen en profundidad y en altura.

Obsérvese además, en su lectura atenta, que a pesar de formar el grupo de seres y destinos lo que diríamos un solo montón y un solo color, es cada uno de los personajes una entidad definida, una *oposición* (lo que se verá a poco que se estudie a cada uno de ellos *por separado*), una inabordable soledad. En este sentido, participan de la sustancia de los personajes que Mallea nos viene dando desde los comienzos de su obra: no tesis pero sí esencias. Y en ello reside, me parece, la importancia de esta labor literaria que se acrecienta en cada manifestación, y cuya última expresión, esta *sala de espera,* he querido modestamente destacar, porque es, según creo, un libro que significará muchísimo en la obra novelística de Eduardo Mallea.

VICENTE BARBIERI

ERNST WIECHERT: *Misa sin nombre* (Emecé, Buenos Aires, 1953).

"UN acontecimiento como la guerra mundial es, para una generación de escritores, dicha y tragedia a la vez: dicha en cuanto la fuerza creadora modesta se eleva, merced a las emociones nunca experimentadas, por encima de sus limitaciones: tragedia porque jamás podrá librarse de esa visión" [1].

La novela, como creación literaria, puede proponerse preocupaciones pura-

[1] Franz Thierfelder: *Fundamentos espirituales de la novela alemana.*

mente estéticas; pero, sin desentenderse de esas preocupaciones, también puede esforzarse, como lo han hecho las últimas generaciones alemanas, por caracterizar acontecimientos mundiales o problemas de orden local hasta dejar asentado el testimonio del país y de la época en la obra literaria.

La búsqueda de soluciones para tantos problemas surgidos en Alemania, alrededor de los últimos treinta años, obliga a citar nombres decisivos en la literatura de aquel país: Hermann Hesse, Hans Carossa, Hermann Broch y Ernst Wiechert.

Estos escritores han desarrollado una tarea infatigable frente a las manifestaciones sociales que, a medida que crecían en experiencias, se les iban ofreciendo en sus diversos aspectos.

"Pero el que se propone distinguir lo esencial de lo accidental, se acercará más a la verdad y notará en las novelas y en los cuentos de Ernst Wiechert, Benno von Mechow, Ina Seidel, Rudolf Binding, Erwin Wittstock y Ricarda Huch, una perfecta belleza de alma y, a la vez, una energía varonil que sobrepasa en mucho el artificio del siglo XIX" [1].

Frente a Ernst Wiechert que se apoya en los recuerdos de bosques, ríos y campos donde transcurrió su infancia en la Prusia Oriental, Hermann Broch intenta un tipo de novela, como *Die Schlafwandler* (Los sonámbulos), enraizada en la temática de Dostoievsky y con la penetración psicológica de Joyce. Frente a ellos, se magnifica el sentido de la soledad del hombre expuesto por Hermann Hesse en novelas y poesías. Además de los nombrados, otro escritor y médico, Hans Carossa, adquiere un sólido renombre literario con una obra escasa y profunda. Sus libros, como apunta Zweig, tienen una rara condensación poética.

A propósito de Ernst Wiechert corresponde señalarlo entre los autores citados, ante todo, por la penetración simpática (*Einfühlung*) y conmovedora de su obra, y, también, por el casi total desconocimiento que tienen del escritor aludido los lectores de Hispanoamérica.

Cabe recordar, entre sus obras, algunas traducidas al castellano en España y otras en la Argentina, a: *Die Magd des Jürgen Doskocil* (la moza de Jürgen Doskocil), novela, 1932. *Die Majorin* (La mujer del comandante), narración, 1934. *Der Todeskandidat* (El Aspirante Malogrado), narración, 1934. *Hirtennonelle* (El cuento del Pastor), novela, 1935. *Wälder und Menschen* (Selvas y Hombres), 1936. *Der Dichter und die Jugend* (El poeta y la juventud), 1933. *Tobías*, 1933. *Die Goldene Stadt* (La ciudad dorada), drama, 1935. *Das einfache Leben* (La vida sencilla), 1939. *Die Jeromin Kinder* (Los hijos de Jeromin), novela, 1945-7 y *Missa Sine Nomine*, libro póstumo.

Esta última novela (¿por qué no llamarla en castellano con el título latino que le dió su autor?) apareció pocas semanas después de la muerte del novelista. En ella vuelve a plantear los tres o cuatro interrogantes eternos de la humanidad. Wiechert recurre, como lo hizo en toda su obra, al paisaje de los bosques, a la ciénaga y al campo, raramente al ambiente de *"die goldene Stadt"*,

[1] Ibídem.

excepto la vida de los viejos castillos aristocráticos de "un mundo en decadencia".

"Allí está su *Vida sencilla* en la que el protagonista del libro encuentra la paz (el capitán de corbeta como pescador en la isla silenciosa). También por esta vida sencilla abandona el menor de los Jeromin (*Die Jeromin Kinder*) una quizá brillante carrera científica para ser médico en su pueblo natal. En esa vida sencilla se encuentran también los tres hermanos Liliecrona de *Missa sine nomine*. Se podría hablar aquí de huída del mundo. Pero sería injusto. Esos seres no van a la soledad para vivir en ociosa contemplación o para hacer penitencia (a pesar de sentirse culpables muchas veces) sino para crear y trabajar al servicio de sus hermanos" [1].

En cuanto a sus personajes, individualistas, como si Dios les hablara por separado a cada uno de ellos, los contrapone —aun a los más humildes— en una lucha de caracteres con los señores barones y los equilibra, en el mejor de los casos, por medio de la palabra divina.

El argumento de *Missa sime nomine* [2] señala la pasión humana del autor y trata de desarrollar un clásico concepto nietzscheano: *de todo lo malo es posible sacar algo bueno*. Y el amor trascendente, incluso hacia los desposeídos, del barón Amadeus, el más sufrido de los tres hermanos Liliecrona, sostiene los hilos demasiado débiles, al principio, de un puñado de vidas agrupadas bajo su protección. De lobo no pasa a cordero, sino a hombre que domina los lobos y los corderos. De "dominus" secular de las tierras de los Liliecrona pasa a vivir en un establo, sin dejar por eso de ser respetado: "Tal vez sea mejor —dijo con una sonrisa de familiaridad— que hoy los barones tengan que vivir por un tiempo en un corral de ovejas. Probablemente mejor que si las ovejas durmieran en los castillos de los barones. A la larga, no se sentirían cómodas."

Uno de sus dos hermanos —Egidius— retoma el andar del tiempo y vuelve a hincar el arado en el surco, reconciliándose con la vida. En cambio, Erasmus, que forma el tríptico, busca su evasión por medio del casamiento con una mundana que lo deja sumido en un estado poco edificante y, también, en una experiencia alumbradora.

Sin duda, Bárbara define a un personaje propio de esa época, tomada por el momento y arrastrada, luego, en el río oscuro de los vencidos. Pero la ternura que resplandece en ella después del nacimiento de su hija —ayudada espiritualmente por Amadeus— simboliza (otra vez) el resurgimiento de "lo nuevo y claro" como último deseo de lo que se va destruyendo mientras dura. Wiechert piensa que el Señor no abandona a las criaturas en el pecado: "Ante todo, las novelas *La vida sencilla* y las aparecidas después de la segunda guerra mundial, *Los hijos de Jeromin* y *Missa sine nomine* son una única búsqueda de Dios y un luchar con Dios" [3].

[1] Arthur Luther.

[2] Todas las obras de WIECHERT, incluyendo *Missa sine nomine*, aparecieron recientemente en la Ed. Kurt Desch (Munich).

[3] *El aspirante malogrado* (trad. de Alfred Dornheim).

De entre todos los componentes de "ese mundo que surge" Jackob, el tendero y comerciante, sabe que nunca tendrá bienestar porque así lo ha determinado el destino. Wittkopp, el párroco, no quiere retornar a su parroquia; la fe le señala que puede hacer más trabajando la tierra con la pala o sacando turba para los vencidos que escuchando el eco de su voz que se ahoga en el edificio sagrado. Demasiadas cosas han pasado para hacerle retomar el camino a los fieles sólo por las palabras. También el Teniente Kelly, del servicio norteamericano, el hombre que parece un niño jugando a la guerra, o Doneleitis, el mozo que siempre espera, o su mujer que se fué para ver su río natal o tocar con sus manos la arena del pueblo, vivifican el relato aleccionador de las existencias destroncadas.

Junto a ellos, el anciano cochero Christoph —Christoforus, el que llevó al niño— es una memoria viviente de las generaciones de los Liliecrona: "Y recordarás cómo en las historias que contaba Christoph siempre se escondía algo de ese sentido de protección. El de los viejos de la leyenda, que están sentados en el umbral y muestran el camino a los hijos errantes de los reyes". Sus relatos entroncados con los salmos bíblicos tipifican al anciano, conocido en las narraciones universales, que siempre tiene una parábola, una historia o una palabra mitigadora para el dolor ajeno; a veces filosofa, conducido por el pensamiento bíblico y por el cariño de su señor, como si pretendieran no sólo guiar el coche del castillo sino también la vida de los Liliecrona: "Cuando viniste aquí, querido señor —dijo—, eras como un lobo, y yo sufrí mucho por ti. Y ahora sabes que los pobres de este mundo no son ovejas, sino lobos. No hace falta saber más, querido señor". "Sin ti no lo habría aprendido —dijo Amadeus en voz baja—". "Buena época, querido señor, cuando un noble cree que puede aprender de su cochero".

Wiechert sostuvo, principalmente en su drama *Misa de los Muertos* (traducido al castellano por Manfred Schönfeld), que no alentaba ninguna esperanza, excepto la esperanza del amor por sobre todas las cosas. Y refiriéndose al pueblo decía: "y sobre todo porque ya no le reprochaba que reconociera que se había equivocado, que una nación entera se había equivocado, así como no se reprocha nada a un enfermo incurable o a un ciego".

En todas sus obras un hecho primero tiene su "espejo" en otro suceso posterior. El autor creía que el destino estaba dado por Dios o quería creerlo: "El Tenebroso" atrapado en la trampera queda entre los alerces momentáneamente para terminar con su mal en el cadalso; Amadeus, también en el mismo lugar, cae herido y se salva por la voluntad de Bárbara, que, a su vez, será rescatada de "las fuerzas de las malas tinieblas" por Amadeus. Erasmus huye, por dos veces, ante el peligro, Christoph, como lo hizo su antepasado con el niño Jesús, salva a Erasmus cuando a través del espejo descubre la trampa de "los héroes", de su mujer y de los demás jugadores.

En cuanto a las calamidades sufridas y soportadas no encuentra otra solución que la ya desarrollada a lo largo de su carrera de novelista y cuentista, principalmente en *El centurión de Carfarnaum* y en *El aspirante malogrado*:

"la desgracia y el dolor fueron dados a los hombres para que vuelvan al amor; que hubo guerra para que el hombre probara su voluntad de ayudar, de consolar y de amar" [1]. Y en *Las cartas a un joven alemán* (*Die Neue Schau*, 1950) dice: "Querido señor K.: Gracias por su carta. ¿Quién de nosotros podría vivir si pensara a cada minuto en todo lo que sucede y lo que sucedió? Debemos aceptarlo como una enorme granizada y cuando haya pasado volver al trabajo con la idea de que nunca más vendrá. Pero quizá sea bueno pensar, no sólo en las víctimas del presente, sino en todos los que han caído (en la guerra). Y considerar que todos los hombres en este mundo tienen que lamentarse. El futuro no tiene que ser como usted lo imagina. Puede ser muy distinto. Yo no deseo nada y no espero nada, sólo quiero una cosa: que aquellos que creen en el amor puedan servirle otra vez. Y ahora esto vuelve a ser un gran pedido y una gran esperanza. ¿No le escribí alguna vez que los corazones valientes sólo aparecerán después que la guerra haya terminado? Piense en eso. También de usted se exigirá pan. Trate de que sus manos permanezcan bondadosas".

Las palabras que el escritor pone en boca de sus personajes en *Missa sine nomine* son como versículos de la Biblia. Los cuentos intercalados en la narración actualizan la técnica de Ariosto utilizada en el cuatrocientos italiano o la modalidad española de Cervantes en el *Quijote*.

Hallamos en esta obra el problema del tiempo y el sentido existencial de la vida, como lo entiende Heidegger, aunque equilibrado por la esencia divina, fuente "que mana y corre" en todos sus relatos: "En el fondo todos quieren creer pero no pueden y ésa es su tremenda tragedia. ¿Hasta qué punto esta tragedia es la tragedia del propio poeta? Éstos son secretos que no nos pertenecen. *Missa sine nomine* sería su última obra, su legado" [1].

Sus personajes están sostenidos por un "yo" central que resplandece en numerosos "yo" circundantes. Unidos como en una intuición bergsoniana por una napa subterránea.

El autor defiende el principio humanista. Sus relatos alientan la fe en la lucha para conseguir la purificación por medio del dolor.

El estilo, muy sencillo, hace que se desprenda del contenido una profunda meditación sobre problemas que nos vienen de siglos.

Wiechert en su lucha con Dios esgrime el símbolo divino, contraponiéndolo a los que enarbolan el estandarte de la máquina en este tiempo pseudo cientificista: "Pero allí estaba su gran confianza en una época en que ni los vencedores tenían confianza. En una época en que los patíbulos se erguían tan inconmoviblemente en pie como lo habían estado durante doce años, y en que tendían los alambres de púas alrededor de millones de personas tan alegremente como los niños de la ciénaga cuando tendían hilos alrededor de sus canteros de flores. Allí estaba, y no lo abandonaría nunca, porque ya no confiaba en los pueblos, o en sus dirigentes, o en occidente, o en la cultura, sino

[1] Arthur Luther.

en unos cuantos corazones humanos, algunos de los cuales habían conseguido escribir la última melodía de Mozart, o una canción infantil, o se habían alejado tanto del odio que podían apoyar en su hombro un rostro melancólico para sentir en esa melancolía toda la felicidad de la tierra".

NICOLÁS CÓCARO

FRANZ KAFKA: *Diarios 1910-1923* (Emecé, Buenos Aires, 1953).

HE aquí, por fin, el diario de Kafka, la línea final con la que los admiradores en lengua castellana de la obra del autor de *El proceso* acabamos el conocimiento íntimo de un autor que ya se nos había hecho presente como drama personal de un aspirante a escritor en aquel primer relato de *La metamorfosis.* Pues en el itinerario del lector castellano había sido ésta la singular narración por la que accedía a ese mundo a un tiempo sobrenatural y cotidiano que le proponía aquel joven genial, destinado por su organismo, por su perpetua condición de célibe y hasta por la continua condición de hijo que le imponía su conflicto paterno a vivir y morir como un joven eterno. Ya en aquel relato había una confesión, como la habría, más veladamente, en sus obras posteriores y como la tenía hecha, por el camino de un desdoblamiento que nos daba su autorretrato espiritual y metafísico en las primeras narraciones de sus comienzos literarios. Como reflejo de un hombre en conflicto vocacional con su medio, doblado de una tensión familiar que lo acompaña toda una vida y lo sobrevive, la obra entera de Kafka participa de su diario hasta el punto de no trascenderlo, de mantenerse dentro de sus límites. Y así fué realmente. Aquí y allá, vecinos a una ocurrencia o a una descripción, aparecen el comienzo de un relato, la iniciación de una novela, el principio de un cuento. En rigor, *El proceso* y *El castillo* pudieron contenerse sin violencia estética en las páginas promiscuas del diario, pues le pertenecen por una analogía procesal, en la medida en que el acto de escribir fué en Kafka la función morosa e inescindible de un mismo asombro, para él misterioso y sobrecogedor, ante la vida.

Así provenga de una personalidad excepcional el diario ofrece una resistencia particular a la nota crítica. Es inmóvil, como un paisaje. Allí la vida es pleno transcurso, igual a sí mismo en un ritmo que sólo vivimos en cuanto le prestamos el nuestro en la lectura directa. No hay aquí asunto, ni idea ni polémica que den fácil asidero al comentario. No hay, pues, otro camino que figurárnoslo en su línea general, en su tono. Y esta línea y este tono son en Kafka, una vez más, los de un gran escritor. No es ocioso repetirlo, porque la originalidad de las ideas y el vuelo secreto y metafísico de la narración suelen ocultarnos el don esencialmente poético de que provienen. De ese mismo don poético participan los *Diarios,* contemporáneos de su profundo trabajo literario.

De la delicadeza de las imágenes, de la agudeza de las observaciones, del humorismo de las crónicas y del patetismo de las confesiones que componen estas páginas quizá bastara observar la religión de la vida que trasuntan. Todo vale, todo es capaz de sustanciarse en una estructura trascendente. El respeto por lo ínfimo y lo banal es en Kafka un reflejo de su respeto por el pensamiento, por la incalculable importancia de existir. Esta actitud preliminar de Kafka hacia lo elemental lo lleva insensiblemente al descubrimiento de cercanías maravillosas, vecinas, en su prestigiosa escasez, de lo Absoluto, investidas, de pronto, de una sobrenaturalidad inmanente.

Es también el diario de Kafka un documento de dolor. Trajín desgarrador entre el empleo y la vocación auténtica, soledad en una atmósfera familiar indiferente, incapacidad de alcanzar el matrimonio, conciencia progresiva de su mala salud. Todo esto implacablemente analizado y juzgado en el plano de una introspección genial que excede la interpretación psicológica para erguirse en la revelación metafísica o religiosa. El conflicto entre el escritor y su medio habla por todos los escritores, es paradigmático. Las descripciones de la familia, un tío, una partida de naipes, la opinión de algún pariente, la crónica de un domingo o la instantánea de una calle se tornan en sus apuntes hechos de religiosa importancia, ungidos como lo están a la circunstancia dramática y provisionalmente desesperanzada que significa para Kafka el hecho de vivir. La conciencia de su soledad, que lo impulsa a desear constantemente la vida de un hombre cualquiera, satisfecho con su trabajo y con los seres próximos que lo rodean y la convicción de que esa vida se opone, sin embargo, a su pasión y misión de escritor está expuesta con una lucidez que no descuida el sondeo más hondo ni la trasposición literaria o estética que le dicta, de un modo alucinante, su hipersensible desdoblamiento psíquico. Al lado de estas confesiones, a la vuelta de una página sombría, podemos reír con la descripción de un conferenciante, de una actriz, asombrarnos con un aforismo o admirarnos de su sentido común en materia pedagógica, de su acierto en la reflexión o en el consejo psicológico. Todo es importante porque todo se carga del hombre y de su humanidad. Las anotaciones correspondientes a los últimos años de la vida de Kafka, interrumpidas por una enfermedad implacable y salpicadas de ocurrencias lacerantes sobre el fin trágico que le espera y del que mantiene (como así fué, en efecto, hasta el final) una conciencia atroz, conmueven y admiran.

Estos *Diarios* que, compilados, anotados y explicados, por su amigo y albacea literario Max Brod, nos ofrece Emecé en un esfuerzo editorial digno de encomio y en la cuidada y no menos encomiable versión de J. R. Wilcock, será recibida con verdadero entusiasmo por los lectores en lengua castellana, cada vez más numerosos, de la obra de Franz Kafka.

MARIO A. LANCELOTTI

POESÍA

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Retablos de Navidad y de la Pasión* (Raigal, Buenos Aires, 1953).

DESDE su inicial *Prismas* (Samet, 1924) —libro que, según explícita confesión del autor, alentaba la tácita promesa del ultraísmo de ir más allá de todos los "ismos" y todas las escuelas— hasta estos *Retablos de Navidad y de la Pasión* median casi treinta años de perseverante y exigente labor poética. En el prólogo del mencionado poemario, después de formular una definición de su estética vanguardista y establecer lo que a su juicio diferencia a la prosa del verso, González Lanuza decía, entre otras cosas, lo siguiente: "Por eso me resulta absurdo el viejo procedimiento de las preceptivas que pretenden encuadrar al ritmo dentro de la medida y la rima, anquilosándolo, triturándolo con el martilleo pertinaz y ridículo de un sonido provisto que se repite de tanto en tanto". Y agregaba luego: "Si de vez en cuando en mis versos se siente el fastidioso golpeteo de la rima es sólo debido a viejos resabios de la monomanía rimadora". Más adelante declaraba: "Odio la frondosidad inútil que encubre el alma clara y matinal de las cosas". El alma clara y matinal de las cosas, lo que el poeta habrá de preservar intacto en su prístina pureza, en su original esencia, a despecho de todos los avatares interiores y externos.

Salvado lo último, los libros posteriores de González Lanuza, incluso el presente, y pasando por alto sus *Treinta y tantos poemas* (1932), se oponen, formalmente al menos, a sus antiguos postulados disconformistas de innovación estética. Vale decir que después de *Prismas,* cuya tentativa de ruptura con ciertas formas convencionales y anquilosadas queda como un testimonio anecdótico de su heterodoxia juvenil, sin conexión visible con las constantes de su poesía ulterior, el autor de *La degollación de los inocentes* (Sur, 1938) retoma "el viejo procedimiento de las preceptivas" tradicionales y vuelve al uso de los cánones preestablecidos, "la medida y la rima", contra los cuales combatían desaforadamente los catecúmenos del entonces flamante credo estético: el ultraísmo, nueva magia, nueva alquimia del verbo. Así o poco menos lo consideraban quienes como Borges, Girondo, el propio González Lanuza y otros epígonos agrupados alrededor de "Martín Fierro" —tribuna del grupo y uno de sus órganos representativos— creyeron descubrir en él la piedra filosofal, la fórmula mágica (como sucede siempre) de la maravilla y la aventura poéticas, llevadas más allá de las fronteras señaladas por sus antecesores.

Los atisbos premonitorios y las experiencias reveladoras del superrealismo a través de sus representantes más genuinos, y a pesar del daño que a menudo le infieren los secuaces apócrifos que son, paradójicamente, sus peores enemigos porque desnaturalizan su esencia y su sentido; a través de sus precursores primero —Novalis, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, y más allá de todos, cinco

siglos antes de Cristo, el visionario Heráclito de Éfeso— y de sus poetas y teorizadores después —Jarry, Artaud, Eluard, Char, Peret, Breton— vinieron a demostrar con el tiempo hasta qué punto el ultraísmo, al igual que otros ismos menores, laterales o subsidiarios del gran fermento revolucionario, no entrañaba sino un cambio de decorado verbal cuya figura o emblema cabalístico era el caballo de Troya de la monomanía metafórica, que venía a suplantar así a la "monomanía rimadora" del decadentismo post modernista; vale decir, una tentativa de innovación, aunque lograda en parte, más formalista que esencial, una nueva retórica en suma, tan limitada e inoperante como irreductible a los designios de transformar o cambiar la vida —implícitamente el hombre— en el sentido mesiánico de liberación, de conciencia, de asunción y ejercicio de todos los poderes del espíritu con que lo había formulado el torturado vidente de *Una temporada en el infierno*. Todo lo cual, empero, no implica desconocer ni subestimar la renovación que en planos secundarios o más superficiales comportó el ultraísmo para la literatura del primer cuarto del siglo, cristalizada, después de los últimos estridores modernistas, en moldes caducos y vacíos de sustancia vital.

Parecería que lo natural y lógico para un poeta rebelde e iconoclasta en sus comienzos, como lo fué sin duda González Lanuza, consistiese en evolucionar sin titubeos hacia el fondo de un movimiento revolucionario cuyo fuego central se propagaba y crecía con las conquistas, con las presas deslumbrantes del superrealismo. La actitud y la tesitura poética de González Lanuza, desde entonces acá, certifican lo contrario. Y es aquí donde surge la conjetura acerca de cómo un poeta militante dentro de las filas de las vanguardias líricas de su tiempo, a quien se le atribuye el compromiso de arriesgarse hasta la perdición o la locura, refrena su ímpetu, se aparta de la línea de fuego, retrocede y hace de las preceptivas que había condenado —la medida y la rima, "los viejos tópicos que desentrañaron los clásicos"— el bastión o el reducto de su rigor y de su equilibrio. Porque toda la poesía de González Lanuza posterior a su meteórica llamarada ultraísta no es sino eso: equilibrio emocional y rigor preceptista.

El influjo acaso de una multisecular tradición histórica de raíces grecolatinas, su mismo origen peninsular, su formación intelectual, robustecida y decantada en la frecuentación asidua de los clásicos de la lengua materna, más ciertos factores imponderables del medio físico y cultural dentro del cual asimiló sus primeras nociones literarias, son razones suficientemente poderosas como para inferir que este poeta no estaba estructurado para una aventura cuya azarosa realización exigía de su parte un tributo demasiado oneroso; exigía nada menos que la ruptura inapelable con formas de vida y de poesía que constituían precisamente el estrato, el fondo laboriosamente sedimentado sobre el cual había fundado su propia razón de ser. Esta renuncia, o si se quiere, esta reserva del poeta que rehusa el compromiso de la aventura y el riesgo total para replegarse bajo la caparazón de la seguridad que presuponen las estructuras tradicionales, aparentemente inmutables, corrobora una vez más el aserto de que a nadie se le puede pedir y nadie a su vez puede dar más de lo

que no está ya formulado, como un imperativo irrenunciable, en la naturaleza de la propia, y a veces irreductible, individualidad. Entonces, lo que de pronto aparece como una flagrante contradicción o, lo que es aun más negativo, como una apostasía, no lo es en el fondo. Y aquello que en determinadas circunstancias puede aparecer ante los demás como una inhibición o una cobardía del espíritu, no suele ser más que la antigua cordura, esa contraparte del ideal, que detiene la mano del Quijote en el mismo instante de blandir la refulgente lanza contra descomunales gigantes, fantasmas o endriagos que no eran en realidad sino desiertos y ruinosos molinos de viento. Cuando el Quijote —o el poeta— se da cuenta de su alucinación, de ese fascinante pero funesto hechizo forjado por el delirio de su ardiente locura, cae también en la cuenta de que en adelante no podrá ya seguir manejando las mismas armas ni los mismos métodos, y supuesto el caso de tener que enfrentar a otro antagonista imaginario, usará, con su nuevo instrumento, una técnica adecuada a las contingencias del medio en incesante pugna con las de su mundo subjetivo y de cuyo predominio o subordinación depende la victoria o la derrota del héroe. Lo contrario sería un subterfugio para escamotear la verdad, razón última del poeta —o del héroe—, y hacer el juego del prestidigitador o del falso hechicero.

No es mi intención justificar ni defender aquí la actitud prescindente y retrospectiva de González Lanuza frente a las exigencias de una poesía revolucionaria, problemática, de tensión dramática y de controversia con el medio, casi provinciano, en que pudo desarrollarse hace tres décadas, favorecida por las circunstancias de un clima propicio. Me limito sólo a reactualizar algunos hechos tal como acontecieron, con un propósito puramente objetivo y esclarecedor. Un libro, sea el primero, sea el último, no constituye un hecho fortuito y aislado en la vida del poeta, sino el producto singular de una concatenación profunda e irreversible en lo histórico y en lo estético, producto que lo conecta al pasado, al presente y al futuro incierto de la humanidad, en cuya materia vívida y fluyente se halla de algún modo inserto el espíritu del autor, receptáculo a su vez de todas las corrientes del mundo y de la vida. Si admitimos esta premisa fundamental, admitamos también que resulta a todas luces falso e inoperante abordar un libro, sea o no de poesía, como un objeto precioso pero inerte, desprendido de toda vicisitud, de toda contingencia vital.

Desde el punto de vista formal, *Retablos de Navidad y de la Pasión* comporta, en cierta manera, una reiteración de sus predecesores, en la que se advierte, no obstante, una mayor sobriedad, una economía más estricta de los medios expresivos, sobriedad que en el verso menor llega poco menos que a una transparente desnudez de las formas. El autor conoce y domina los recursos plásticos y musicales del lenguaje; lo advertimos cuando despliega su reconocida y habitual maestría en el manejo de las estructuras rítmicas y elocutivas de la composición. Sus asociaciones verbales suelen aportar efectos previstos pero felices, cuando no se ven afectadas por cierta rotundidad que debilita y diluye el poder de concentración y sugerencia de la imagen. Esta propensión a la estrofa rotunda incide en desmedro de los valores específicamente poéticos y

exalta o antepone otros de orden lógico —fonéticos, prosódicos—, de tal suerte que el lenguaje se ve así constreñido a articularse dentro de los módulos de un conceptismo que llevaron a su más alta estilización algunos maestros del Siglo de Oro español, tales como Góngora y Calderón.

Si nos atenemos al tema y a su significación simbólica —la Natividad, la Pasión y la Muerte de Jesucristo, tres variantes del mismo— las formas estróficas empleadas aquí —liras, coplas, sonetos, romances, poemas de metro endecasílabo— valen en primer término como continentes o vasos comunicantes de una esencia que mana de la fábula inmortal, trocada en peripecia patética y sublime por obra de la fe y la esperanza apostólica en Dios, encarnado, crucificado, muerto y resucitado en la figura del Hijo. A través de los siglos que median entre la noche del Gólgota y nuestros días, las formas del panegírico son innumerables, tan innumerables como los días y las tribulaciones del hombre sobre la tierra. Estas formas oscilan y se repiten, van desde los candorosos y agrestes villancicos anónimos hasta los cánticos de la solemne liturgia católica; desde los sonoros ditirambos de los poetas culteranos hasta los versículos, espaciosos y densos, de un Paul Claudel.

González Lanuza, cuyo caudaloso registro temático refleja en cada libro una nueva faceta de su sensibilidad, ofrece con el presente un testimonio de su adhesión y de su fidelidad, más que a la letra, al espíritu de los textos evangélicos. Identificado con ese espíritu y queriendo reflejar toda la majestad y la trascendencia del símbolo, proscribe la glosa literal y circunstanciada, que poetas menos exigentes no hubieran desdeñado quizás, y construye una rapsodia épico-religiosa inspirada en los sucesos más patéticos y culminantes del periplo cristiano, desde Belén hasta el Calvario, tal como fueron transmitidos y perpetuados por los apóstoles en las escrituras del Nuevo Testamento. Una lograda voluntad de síntesis le ha permitido ceñir los tópicos del relato al meollo medular de la anécdota, evitando así el peligro de caer en la digresión redundante y artificiosa. Como a lo largo de un friso remoto cobran de nuevo relieve y sentido las figuras eternas: las alborozadas del Nacimiento, las penitenciales de la Pasión, las crispadas y suplicantes de la Muerte. Y así las vemos desentrañar una vez más, en la recreación literaria como en la vida, el interminable y nunca esclarecido conflicto del bien y del mal. Como las luces y las sombras del claroscuro, se contrastan y se confunden hasta completar un solo rostro, una sola figura inmemorial, una sola alegoría infinita cuya clave traduce, alternativamente, las antinomias irreductibles: la nieve y el fuego, la alborada y la noche, la inocencia y la culpa, la alegría y el dolor, la esperanza y la desesperación, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte.

Resulta poco menos que imposible señalar altibajos en el desarrollo de este libro, cuyos poemas están construídos con parejo rigor, pero destacamos el "Cántico de Navidad", el "Cántico de Resurrección" y los "Villancicos de los pastores", ejemplos de levedad y de frescura. De estos últimos, reproducimos el siguiente: *Los pañales del Niño / junto a la fuente, / un serafín los lava / y otro los tiende. / ¡Ay, qué alegría! / de su albor se desprende / la luz del día.*

En otros tiempos y en otras latitudes versos de este linaje tal vez hubiesen conmovido la sensibilidad y el corazón de los hombres, mas ahora mucho será si logran sacudir el letargo de una minoría, fenómeno explicable en la penuria de nuestro siglo, constantemente amenazado por la cólera de Judas o de Calibán, dos formas, dos encarnaciones igualmente nefastas del enemigo secular: el anticristo.

CÉSAR ROSALES

ENSAYOS

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ: *Los mitos del Quijote* (Aguilar, Madrid, 1953).

SIEMPRE se puede hablar del Quijote. Cuando los héroes de la creación artística han alcanzado su mitificación, las sucesivas épocas toman de ellos los elementos para la interpretación de su propio tiempo. Quiero decir que el arquetipo que la imaginación del poeta, el artista o el novelista modeló en un aparente repentismo creador, echa después a andar por los tiempos adaptando su propia estructura a las solicitaciones de la interpretación más diversa. Alguien ha dicho con razón que el *Quijote* del siglo XX no es el *Quijote* del siglo XVII, y menos aún el del siglo XVIII.

Álvaro Fernández Suárez ha correspondido a ese criterio moderno de la crítica, ahondando en su ensayo *Los mitos del Quijote* y sacando de las grandes figuras de la obra de Cervantes las más interesantes conclusiones. Inicia su ensayo preguntándose si *Don Quijote* es en realidad un mito. Y a continuación discierne entre la figura compuesta o monstruosa que aparenta el mito pero que no pasa de la alegoría, y el *mito* propiamente dicho, que nace íntegro y es, por lo tanto, indestructible. "Esto de hacer un mito —dice— es tarea valiente. Por eso parece regla cierta que sea obra de muchos, de pueblos y de generaciones, pues un solo individuo no suele tener fuerzas para tanto. En la mayoría de los partos de la imaginación lo que nace es un pequeño ciclomonstruo o, a lo sumo, un hombrecito bastante bien imitado del natural, lo que llamamos un personaje bien construído. De ahí que el *Quijote,* en cierto modo, sea un milagro literario, porque habiendo sido engendrado por un hombre solo, por un novelista, y de un solo envión, quiero decir, sin modificaciones posteriores, sin evoluciones ni cambios esenciales en sus hechos y en su carácter, con el tiempo llegó a convertirse en mito o está en camino de serlo cumplidamente."

En efecto, puede decirse que el Quijote siempre *está en camino* de encender las ejemplares discusiones que se suscitaron y siguen suscitándose en torno de los héroes de Homero. En eso reside, precisamente, la calidad de los mitos o arquetipos que el genio del hombre está obligado a crear fatalmente. De tal manera Hamlet, Don Juan, Fausto, Aquiles, y toda la asamblea permanente de sombras inmortales.

Siguiendo esa línea Álvaro Fernández Suárez extrae del texto cervantino cuatro arquetipos: Don Quijote, el hombre en función liberadora de la humana poesía; Dulcinea, el Amor en función total, sobre el denominador normativo de la creación: solamente Beatriz se le iguala (¿se le iguala?); Sancho, el hombre en diversas funciones: cómo vive, sus guerras, sus pacificaciones, su jurisdicción con sus paraísos terrenales, su color y su olor... como Dios lo dispuso; Rocinante y el Rucio, que ambos integran, como sagazmente lo anota el autor de este libro, "el mito de la ancha fraternidad". Rocinante solo, es ya una entelequia, y a veces parece uno de esos caballos de los frisos, en los imperecederos partenones: pero en ruinas. Ruinas eternas. El Rucio es mudo y va por la tierra sin preguntar nada, sin siquiera "responder palabra" al llanto y requerimiento cariñoso de Sancho.

Pero para el estudio lento y minucioso de los mitos cervantinos, procede Álvaro Fernández Suárez con suma cautela: para hablar de Don Quijote, señala, y proyectarlo como mito, "se necesita hablar de él como si realmente hubiera vivido"; es decir, hay que humanizarlo: *hacerle bajar a la Tierra terrenal.* En cambio con Sancho recomienda el autor un procedimiento distinto, puesto la humanidad del escudero del manchego "está muy a la vista" Agrega: "Demasiado a la vista". De ahí la creciente quijotización de Sancho a lo largo de la novela.

Tal es el acierto del autor de *Los mitos del Quijote.* La diferencia sustancial de Don Quijote y Sancho no los funde en una figura de dos caras, como superficialmente se creyó alguna vez, adjudicándoles a esas dos grandes figuras de la creación literaria una especie de misión moral que oscila entre el bien y el mal, lo ideal y lo material, etc.; muy por el contrario, cada uno es un mito en sí, no en representación de nada sino en conjugación universal. De ahí que estemos de acuerdo con el ensayista cuando señala que los personajes míticos, tanto en lo corporal como en lo espiritual, se nos presentan en esquema, muy simplificados. Porque "los hombres semidivinos, los que se imponen a la imaginación y al culto de las gentes, suelen tener esa misma naturaleza simple de los dioses..."

A esa naturaleza pertenecen ya Don Quijote, Sancho, Dulcinea, Rocinante y el Rucio, una vez salidos (¿o antes de salir?) de la pluma de Cervantes. Los cuatro juntos: muy bien lo observa Fernández Suárez cuando dice que "los animales del *Quijote* entienden, sienten, aman y, salvo el habla, se les atribuyen diversas facultades y emociones que les hacen participar en lo humano". No son, dice, los animales del *Quijote,* semejantes a las criaturas automáticas ni tampoco las máquinas vivientes de Descartes. Afirma, en este sentido, que Cervantes sin decirlo cabalmente "se manifiesta contra el apartamiento dogmático entre el hombre y los animales". En eso reside, precisamente, como muy bien lo apunta Fernández Suárez, que el Rucio y Rocinante hayan alcanzado jerarquía de inmortales, "no al modo de las bestias que hablan en las fábulas, hombres disfrazados, o abstracciones morales, pues Rocinante y el Rucio callan, pero sienten".

Más lejano aún (tan lejano que nunca se le ve en el libro con contorno tan-

gible), pero sin embargo de continuo sobre la ruta ideal del caballero y del lector, está Dulcinea. Por eso Cervantes procede con dos clases de reacciones al tratar su mitificación: lo idealiza y lo humaniza alternativamente: Dulcinea, ser angélico; Dulcinea, burda campesina. Es ambas cosas, pero a través del encantamiento.

Quizá el mayor acierto de este libro de Fernández Suárez resida en llamar al mito de Don Quijote "el mito de inacabable historia". Así es como Don Quijote es uno de los pocos personajes de la imaginación literaria que puede seguir viviendo *fuera* del libro que le dió notoriedad. Tiene la fuerza —y la necesidad— de las instituciones humanas, sin dejar de ser un ente de sustancia abstracta. "No es que Don Quijote naciese hecho mito —anota el ensayista en la página 24 de su trabajo—, vestido y calzado de mito, pues eso sería, a la verdad, demasiado prodigioso; nació, eso sí, con alas. Y gracias a sus alas ha conseguido volar y seguirá volando. En su primera salida al mundo, Don Quijote fué sólo un personaje cómico, tan sujeto a la letra como otro cualquiera; pero poco a poco fué desprendiéndose del rigor primitivo de su forma, se fueron advirtiendo en él extrañas capacidades de vivir por su cuenta y de cambiar de sentido, hasta que el personaje comenzó a ser pensado sin el autor, tal como si hubiera surgido espontáneamente, en la oscuridad de las gestaciones divinas."

Abunda en sagaces observaciones este cuidadoso trabajo de Fernández Suárez, quien, es visible, lo ha realizado con cariño; se advierte el recreamiento demorado en torno de las prodigiosas figuras cervantinas. Un estilo ágil, casi poético en algunas de sus partes, confiere a este libro valor de ensayo y condición —no poco valiosa en nuestro tiempo— de lectura entretenida y sustanciosa.

VICENTE BARBIERI

FÉLIX LIZASO: *Proyección humana de Martí* (Raigal, Buenos Aires, 1953).

SOBRE Martí se habla y se escribe mucho; en ese mucho va —inevitablemente— mezclado lo mejor, lo bueno y lo menos bueno. No es preciso decir que este libro pertenece a la primera categoría. Félix Lizaso es martiano de muchos años; el término nos asusta —legítimamente— un poco, pero no hay en este caso motivo para aprensiones: Lizaso comprende muy bien cuáles son los fines que debe proponerse un estudioso, que es a la vez un devoto, de Martí, los expone aquí con suma claridad (pág. 80); este programa lo ha cumplido ya en parte con el admirable "Archivo José Martí", que dirige, con estudios sustanciales sobre su héroe. Este libro reúne algunos de ellos, que trazan vigorosamente la imagen total de Martí.

Desde su "Círculo familiar" retratado en páginas penetrantes. La familia de Martí tiene, también ella, su "leyenda negra". Hay en esa tradición recibida

un grano de verdad: esta excelente casa de pequeña burguesía hispánica no es el marco más adecuado para ese destino excepcional que fué el de Martí. Frente al hijo demasiado grande los padres no supieron comprender acabadamente el impulso que le movía a recorrer trayectoria tan llena de trabajos. Pero esa incomprensión inicial está ya llena de afecto, de aceptación resignada, y aún, si así puede decirse, de callada comprensión. Frente a todo esto, que el padre amargado por una vida más llena de estrecheces que de triunfos no haya sido de una compañía fácil es anécdota del todo fuera del asunto.

Y la formación al lado de Mendive, este suave *poeta minor,* característico de nuestro tardío romanticismo, doméstico y sentimental, que dejará en la poesía más fuerte de Martí como una contracara de ternura que parece buscar fraternalmente la ternura del lector, la misma actitud que hallamos en los escritos en prosa (esos dativos éticos, esas palabras triviales que en el trato cotidiano testimonian rutinario afecto, y que aquí aparecen como iluminadas por todos lados, reveladoras de una secreta riqueza de sentimientos, prodigios éstos de esa escritura tan sabiamente sencilla, tan abierta y tan llena de escondidos pliegues que fué la de Martí). Pero a través de este hombre dulce conoció Martí su camino. El del presidio político, la vida en perpetuo destierro... Pero no una vida sin rumbo, no una agitación vana. Martí supo muy bien qué quería para su patria, la patria que debía nacer de una guerra, si así puede decirse, educadora, formadora de una más madura conciencia nacional. Nada más lejos, entonces, de su punto de vista que los milagreros golpes de mano en que confiaban los bravos generales insurgentes. Él sabía que no podían tener éxito, sabía además que estaba bien que no pudiesen tenerlo.

Entre esa Cuba y esa América que Martí adivinó, que quiso ayudar a hacerse en medio del sufrimiento, y ésta de hoy traza aquí Lizaso una comparación optimista, inesperadamente optimista. Ese optimismo no hubiera disgustado a Martí, que supo conservar el suyo en la Guatemala de Barrios, donde los ideales que eran también los suyos se mezclaban con ramalazos de primitivismo que no podían sino repugnarle; que supo conservarlo en México, mientras el gobierno legal al que apoyaba caía a pedazos bajo los golpes certeros de la Revolución tuxtepecana. Si pensamos, en efecto, en la América Hispánica en que debió vivir Martí y ésta en la que hallamos —y tan justamente— tantos motivos para lamentaciones, veremos que al cabo él tuvo razón en ser optimista. Y que debiéramos serlo también nosotros (lo que no significa, claro está, satisfacción beata ante el espectáculo que nos ofrecen los días). Pero ahí está: no lo somos. Razón de más para admirar a Martí, tan vivo y, por consiguiente, tan capaz de esperanza en medio de esa fatigada hispanoamérica del orden y el progreso positivistas, que no renegó sin embargo de su tiempo; extrajo de las luces mortecinas que ese tiempo podía proporcionarle su propia luz, tanto más viva e intensa. Martí y su tiempo, he aquí un tema que quisiéramos ver desenvuelto alguna vez, es decir, cómo Martí pudo ser no opuesto y sí distinto y mejor a un tiempo en el que sin embargo no se sintió nunca incómodo, que seguía misteriosamente siendo el suyo. ¿Sería excesivo pedir a Félix Lizaso que

otro día nos dé también eso? En todo caso la culpa sería suya, por tenernos mal acostumbrados. En este libro nos acaba de dar una imagen acabada de Martí. Acabada y a la vez ejemplar: el estudio de Martí tiene a la vez algo de culto, esto es inevitable y a la vez adecuadísimo; hasta tal punto el padre de la patria no fué en Martí el fruto de un destino accidental, cruel e inmerecidamente enaltecedor. En ese destino se resume cabalmente la vida toda de Martí, a través de él volvemos a reconocer al hombre que actuó y dijo y escribió *ex abundantia cordis,* "con fatal abundancia de corazón".

TULIO HALPERÍN DONGHI

RODOLFO KUSCH: *La seducción de la barbarie* (Raigal, Buenos Aires, 1953).

RODOLFO Kusch se propone elucidar el problema de la alteridad del hombre americano respecto al europeo —y su esfuerzo en ese sentido resulta valioso— pero cuando formula como hipótesis de trabajo que el análisis de la historia de América no puede hacerse sino "con la creencia de que el paisaje es el factor básico y plasmador de toda estructura" debemos reconocer con desaliento que este nuevo autor no hace sino persistir en el viejo error de querer explicar un hecho social y cultural por la peculiar configuración geológico-geográfica de América. Desde Sarmiento (*Facundo* comienza con la descripción del "Aspecto geográfico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra"), esta perspectiva ha oscurecido la visión de casi todos nuestros sociólogos, aun de los más lúcidos.

Los subtítulos de *La seducción de la barbarie* no dejan lugar a dudas sobre su contenido: "Metafísica vegetal", "Demonismo vegetal", "Cosmogonía vegetal", "Mundos vegetales", "La tradición vegetal". El hombre americano es, para Kusch, una planta: "Solamente se da, arboriza, echa sus frutos y luego se extingue. El fin es simple, vital, biológico. Se dió como podría no darse". Por eso en América nunca pasa nada, o mejor dicho siempre pasa lo mismo: es el continente del aburrimiento, de la monotonía, del silencio, de la quietud. La Naturaleza es la eterna repetición, un árbol es igual ayer que hoy y que mañana. Por contraposición debemos suponer que el Espíritu, descubriéndose, tomando conciencia de sí mismo y dando origen a la evolución, al movimiento, al cambio o sea a la Historia, se realiza en otra parte: en el Viejo Continente. América queda de esa manera excluída de la Historia, pertenece a la Prehistoria, al mundo en bruto que precede a la creación del espíritu humano, y la descripción de ese ser que aún no es histórico sino natural, primitivo, salvaje, que vive inconsciente de sí mismo mezclado con las plantas, con los animales, con el paisaje, se llamará Geografía, no Historia, sino Historia Natural.

Todo lo que en América se haga por superar ese "destino vegetal": la Ciudad, por ejemplo, está, según Kusch, en profunda oposición a la realidad que dicta la Tierra. Es una ficción moral, social, cultural, legislativa o política. "El paisaje hace de la orgía del yo creador una comparsa de naderías." El americano está ligado al reino de la agricultura, vive prisionero de la naturaleza, esclavo del paisaje, o sea del espacio no domeñado, de la contingencia, del azar, del misterio, indefenso y desamparado. La inactividad, la pasividad, la inercia, la inmanencia es nuestro lote; sólo el europeo encarna la trascendencia, el proyecto. Kusch llega hasta afirmar que "la capacidad de actuar que posee el ciudadano, de irrumpir en el mundo para transformarlo, no es oriunda de América. Proviene de Europa, donde el mundo es lógico, inteligente y práctico, e implica un tipo de hombre emprendedor, confiado en sus propias fuerzas y en su inteligencia que busca adecuar la realidad a sus aspiraciones por propio esfuerzo". Nos encontramos en pleno maniqueismo. América se opone a Europa como el Mal se opone al Bien en los términos antitéticos de Naturaleza-Sociedad, Geografía-Historia, Barbarie-Civilización, Campo-Ciudad, Agricultura-Industria, Magia-Técnica, Superstición-Razón, Tierra-Espíritu. La concepción "demoníaco vegetal" del hombre americano se convierte así en un mito semejante al de "alma negra", "carácter judío", "eterno femenino". El americano es lo inesencial frente a lo esencial. El europeo es el Sujeto, el Absoluto; el americano es el objeto, el Otro, como lo es el judío para el antisemita, el negro para el racista norteamericano, la mujer para el hombre, el proletario para el burgués, el extranjero para el nacionalista.

Al materialismo geográfico, o sea a la sujeción, aceptación y complacencia en el fatalismo telúrico, a la creencia en el Mal incurable de nuestra tierra, se opone otra actitud igualmente inauténtica: el idealismo moral que niega al americano en cuanto tal para afirmar al Hombre en nombre de un humanismo abstracto y universal. Pero el hecho es que todo ser humano está singular, concretamente situado. La negación de la Tierra de Alberdi no es una liberación sino una fuga.

En realidad la pampa, nuestra esfinge, no es una fatalidad, un destino inflexible, sino un problema que podemos resolver como queramos: doblegándonos ante ella, o modificándola, o huyendo de ella, o cruzándonos de brazos. Por lo tanto la influencia de la tierra sobre el hombre existe sólo —ya lo dijo Ortega y Gasset— en la medida en que el hombre influye sobre la tierra. La fatalidad telúrica se nos revela ante la libre elección que hagamos de nuestros fines. El paisaje, el contorno físico que nos rodea, permanece en silencio esperando nuestra decisión. El paisaje es neutro, es lo que nosotros exijamos de él, es el uso que le demos de acuerdo con que nuestros objetivos lo vuelven adverso o favorable, por lo que, en cierto aspecto, somos nosotros quienes elegimos nuestro paisaje. Cada pueblo se ha encontrado en su momento con un problema similar al nuestro y lo han resuelto a su manera, unos bien, otros mal. Nosotros, hasta ahora, hemos ensayado una de las maneras —la peor— pero no

podemos aceptar el pesimismo de quienes como Kusch pretenden ver una fatalidad en lo que no es más que una posibilidad. Estamos obligados a cada momento a dar una interpretación de la realidad dada, para poder vivir, por lo que la realidad dada no es tan sólo dada, impuesta, sino propuesta, ofrecida. Nuestras relaciones con el paisaje no son las de causa y efecto sino las de excitación y reacción. El paisaje puede guiarnos hacia un determinado estilo de vida, pero no arrastrarnos inexorablemente. Si adoptamos una perspectiva humana y no solamente natural —el hombre no es al fin una especie natural sino una idea histórica y se define por la manera como asume la facticidad natural—, la geografía se convierte en una ciencia abstracta desde que el dato geográfico se reviste de una significación que depende de todo un contexto social, económico, psicológico y ontológico, a cuya luz debe aclararse. Ninguna realidad histórica admite ser reducida a una realidad geográfica o biológica aunque toda ella esté impregnada de significaciones geográficas o biológicas; una realidad histórica tiene siempre por causa otra realidad histórica, o sea que se causa a sí misma. La única causa que actúa en la vida de un hombre, de un pueblo, de un continente, de una raza, de un sexo, es ese mismo hombre, ese mismo pueblo, ese mismo continente, esa misma raza, ese mismo sexo. Entre el medio físico y una conducta humana, una institución, un sentimiento, una idea, o un prejuicio se intercalan siempre representaciones colectivas, cierto estado de conciencia social o sea de intersubjetividades, una relación viviente y tensa entre los individuos. No es la estructura física de nuestro país, con su suelo, su clima, sus riquezas, su configuración hidrográfica y orográfica lo que engendra el carácter nacional, porque el argentino de hoy, surgido de los embates constantes de la inmigración, es completamente diferente del conquistador español, del indio o del gaucho; diferente no en el sentido de una evolución sino de un cambio de ruta. La "tradición vegetal" que propone Kusch "prolongar nuestra vivencia actual en el sentido de la geografía, del paisaje y aunque fuera simplemente sentir esa perpetuación situacional de estar habitando en un continente que existe desde hace milenios", no es la más adecuada para un continente plástico, en continuo devenir, con estructuras que se hacen y deshacen constantemente y cuya realidad es estrictamente provisoria.

Es necesario invertir los términos: no somos un producto de la pampa sino por el contrario la pampa es un producto nuestro, no es la causa de nuestro carácter sino el símbolo correspondiente a ese carácter. Para Ortega la pampa significa esperanzas, promesas, para Scalabrini Ortiz, por el contrario, es desilusión, desengaño, y ambos tienen razón desde que la pampa no tiene otra verdad que la que se le quiera dar. Llevamos en nuestras retinas un paisaje ideal que tratamos de realizar y de imponer al paisaje real que nos rodea.

No es la pampa sino nosotros mismos quienes nos hemos influído los unos a los otros. Hay un fenómeno espontáneo y difuso de contagio interhumano. Son los hombres y mujeres que han logrado atraer sobre su persona cierto grado de poder social, de "maná", quienes han contribuído a definir la contradictoria e inconsecuente imagen de lo que somos, a modelar nuestro paisaje. Y si hasta

ahora no hemos creado nada valedero —debemos reconocerlo— no significa que nuestro porvenir esté hipotecado. Para que el americano se proyecte hacia un fin trascendente es necesario que pueda olvidarse de sí mismo, pero para ello debe estar seguro de haberse encontrado. Venido al mundo después que el europeo y sostenido por él durante largo tiempo, el americano está todavía demasiado ocupado en buscarse. Sólo cuando lo que Kusch califica peyorativamente de "mestizaje" se haya realizado plenamente, el americano podrá llegar a hacer algo.

Si bien es cierto que no podemos juzgar a un hombre o a un pueblo por lo que ha realizado, tampoco es lícito apresurarse a hacer el balance de un continente en que la tradición de un pasado común ha sido reemplazada por la tradición de un porvenir común. Sólo desde el punto de vista del devenir podemos definir las posibilidades de América y confrontarla con la realidad europea.

JUAN JOSÉ SEBRELI

LIBROS DE ARTE

LUIS SEOANE: *Libro de Tapas* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1953).

EDICIONES como las de "Botella al Mar" —como algunas de Seghers en Francia— no están destinadas, bien lo aclara Seoane en el prólogo de su *Libro de Tapas,* al gran público, ni a "ser arrebatadas en las librerías", sino a seguir "extrañas y desconocidas su destino a través del tiempo", constituyendo el "estilo de una época" y haciendo al mismo tiempo las veces de revista, esa revista de poesía que nos falta, tan necesaria para una confrontación previa del poeta con su público, cuando no con su poema: así muchos jóvenes poetas se inician paradójicamente en nuestro país publicando sus primeros versos en presuntuosas antologías, que deberían más bien llamarse *"revistas* de poetas".

Si mucho han cooperado algunos autores en la precaria difusión de esa desigual colección a la que muchas veces se ha acusado de carecer de un riguroso criterio selectivo —consecuencia ésta inevitable de su mismo carácter: revista de poetas, jóvenes algunos, desconocidos o poco conocidos otros—, el verdadero secreto de su validez y de la difusión que puede haber alcanzado, aunque más no sea en los comentarios bibliográficos, reside, nos parece, más que en la calidad dispar de los textos, en la singularidad de la edición y la belleza de las tapas, que Seoane ha diagramado y dibujado generosamente para cada uno de los autores y no ya solamente para aquellos con quienes estaba emparentado por alguna afinidad estética o literaria —o aquellos que disfrutamos de su amistad— sino aún para quienes traen a "Botella al Mar", como único título y argumento para la publicación de sus poemas, el afán de la poesía.

Nadie más que nosotros ha sido duro —cuando correspondía— con los malos poetas o con aquellos que, movidos por la vanidad o la "literatura", no se han conformado con satisfacer una *debilidad* de adolescencia, llenando cuartillas de lamentables poemas, sino que se han atrevido a publicarlos, exigiendo con ello y con sus actitudes posteriores una crítica favorable; pero esa misión, esa función crítica de selección, que consideramos debe ser implacable sobre todo con quienes comienzan, no debe —como piensan no sólo algunos editores, sino hasta ciertos autores— estar reservadas a los editores, ni siquiera a sus asesorías literarias, que cuanto más deben cuidar que las obras publicadas observen alguna dignidad, sino a la crítica especializada. No se puede pues achacar a quienes editan "Botella al Mar" la desigualdad en la calidad de los textos, sino deducir más bien de ella —ya que "Botella al Mar" ha recogido últimamente (y esto nadie lo pondrá en duda) *todo o casi todo* lo que en estos últimos años se ha escrito en poesía entre la gente más joven de nuestro país— la pobreza (y no sólo en cuanto a poesía) de que adolece la producción literaria argentina de nuestros días.

No pensemos pues en los poetas menores o en los falsos poetas, que reincidirán o no, pero que están condenados al olvido, sino en aquellos que como Girri, "Botella al Mar" ha lanzado y sigue editando, a cuyo nombre podemos agregar los de Barbieri, Shand, Molina, Asturias, Lozano, Jonquières, y entre los más jóvenes, Brandy y Nina de Kalada.

Seoane ha reunido en un volumen —tal como lo hiciera ya en *Testimonio de Vista* con sus retratos— algunas de esas tapas. Hemos creído necesario, antes de entrar de lleno a comentar el libro que nos ocupa, rendir rápidamente un justiciero homenaje a la labor de Cuadrado y Seoane— de la que somos también en alguna medida deudores.

"Des grands dieux naquirent d'un calembour, qui est une espèce d'adultère", ha dicho Valéry. De esa "especie de adulterio" han nacido las "tapas" de Seoane. Uno se pregunta hasta qué punto ha conseguido —y hasta qué punto se ha propuesto— *ilustrar* esta serie de libros dispares que no ha elegido ni se le han impuesto y que no tienen otra relación con sus tapas que Seoane mismo, un Seoane lleno de sí y que los ha utilizado como pretextos, más que como ocasiones de sus espléndidos dibujos. Es natural que al aceptar el *encargo* de ilustrarlos, adoptara la libertad de que adolecen en cuanto ilustraciones: probablemente el secreto del arte no esté en reproducir fielmente el modelo, sino en traicionarlo, tomándolo sólo como un punto de partida, en busca de una fidelidad más honda y esto es lo que hace la grandeza de los más grandes pintores realistas, que han sabido seguir traicionando hasta en el acatamiento, con una oscura lealtad a sí mismos y a la verdad estética, que como toda verdad no está en la integración aparente de las formas, sino en su unidad ideal. Un artista, más que *un indiscreto* y *un intérprete*, debe ser un traidor y un delator: un espía de Dios, como diría Shakespeare.

No conviene pues juzgar estas tapas en cuanto ilustraciones sino en cuanto obras de arte originales y autónomas, tan responsables de los libros que ilustran como Braque de sus objetos. No cabe discutir —como se podría hacer, por otra parte, en cuanto a sus "retratos"— la interpretación. No creo que a Seoane le hayan interesado los textos en relación a las tapas, así como no le interesaron de quienes retrató en su galería de autores de "Botella al Mar" los rostros, ni siquiera las personalidades, sino lo que esas personalidades y rostros, vistos por su lente particular, le ofrecían de practicable para sus propósitos estéticos. ¿Debemos reprocharle esto? En sus tapas Seoane ha dado rienda suelta a su imaginación, se ha dejado llevar en cada caso, más que por los textos, no siempre idóneos, por esa inspiración que surge automática y autónoma del desarrollo mismo de la creación artística —cuando no de sus accidentes o limitaciones—, ese encadenamiento torrentoso de nuevas inspiraciones que a su vez darán vida a otras nuevas. Y es justo que así sea, puesto que Seoane no es un mero ilustrador y aunque nos cueste aceptar esa libertad y ese desenfado con que se apodera de los sujetos y los recrea alegre y victoriosamente, debemos inclinarnos ante una verdad irrefutable: el mundo de Seoane no es un mundo verosímil, sino verdadero; es el mundo de un auténtico creador. De esa contradicción, de esa paradoja verosimilitud-verdad que nace de la oposición entre sujeto y objeto, entre el creador y la cosa creada —paradoja a veces demasiado brillante, a veces demasiado libre y segura de su *gracia*—, nacen tapas como las que ilustran *The Blind Warrior* o *Los Vestigios*. Tal vez donde más se ha ceñido al texto ha sido en las tapas de *Misántropos* y *Escándalo y Soledades*.

Esta originalísima idea, sin antecedentes creo en toda la bibliografía mundial, de reunir en un volumen todas esas tapas; este enmarañado y luminoso muestrario, es algo más que el fruto de una actividad paralela del artista. Forma, diríamos, parte, y principalísima, de su obra. Seoane está en cada una de sus creaciones y tal vez, como Gide, con más fuerza y personalidad en las obras aparentemente laterales. Alguien me dijo alguna vez que nada de todo lo que Seoane había pintado valía lo que uno solo de sus grabados. Esto se puede decir, con la misma arbitraria y paradójica validez, de cada una de sus creaciones.

Fuera de los valores intrínsecos de sus trabajos, Seoane nos ofrece con este hermoso libro una admirable lección: su capacidad de artesanía, en el sentido renacentista, su humildad de gran artista, esa humildad que permitió a un Leonardo pintar la Cena y planear contemporáneamente tuberías y esa universalidad de medios y miras que, como creo haberlo dicho alguna vez, es a mi modo de ver la mejor prueba de la madurez de un artista.

CARLOS VIOLA SOTO

AL MARGEN DE LOS DÍAS

Jaeger y la cultura como refugio

El prestigio y la influencia de la *Paideia* de Jaeger entre el público de habla española requiere ante este libro fervoroso una actitud especialmente crítica que interrogue acerca de la validez de sus tesis generales y especiales. Desde luego, el análisis de los diversos capítulos sólo puede hacerse en monografías; pero es posible referirnos concisamente a dos concepciones distintas de la cultura y de su relación con la sociedad y la política, que crean un profundo abismo entre el primer tomo y los restantes.

Podría creerse que la gran diferencia se debe al distinto contenido de estos volúmenes: el primero dedicado a la época clásica, hasta el siglo v, y los otros dos al siglo iv, especialmente a Platón, en la época de la decadencia de la *polis*. Pero más que a los temas la diferencia de enfoque y de concepción de la cultura se debe a la situación histórica del propio Jaeger. Los prólogos de las dos primeras ediciones del tomo I fueron fechados en Berlín —octubre de 1933 y julio de 1935, respectivamente. Entonces Jaeger sostenía que la historia alemana de Bismark a Hitler [1], al colocar lo político en el foco de la vida nacional, permitió a los historiadores alemanes comprender la esencia de la cultura griega, centrada en la *polis*. Pero esta idea teórica tenía una contraparte práctica: la imagen del hombre político griego debía servir de modelo para la formación del nuevo hombre alemán. En cambio, el prólogo a los tomos II y III, fechado en Cambridge (Mass.) en julio de 1944, reconoce que "ya no existe el mundo que [la *Paideia*] pretendía ayudar a reconstruir", afirma que la misión del historiador "no consiste en mejorar el mundo, sino en comprenderlo", y contiene estas patéticas palabras: "Debo dar gracias a la suerte, que me ha permitido completar mi obra sobre el período más grande de la vida de Grecia, la cual, después de haber perdido todos los bienes de este mundo —el Estado, el poder, la libertad y la vida cívica en el sentido clásico de esta palabra—, pudo todavía decir con su último gran poeta, Menandro: 'Hay un bien que nadie puede arrebatarle al hombre, y es la paideia'."

Resulta así evidente que en los comienzos del régimen de Hitler, Jaeger esperaba servir a la causa de la cultura de su país presentando a los gobernantes el modelo de la formación del hombre griego, pues Jaeger estaba persuadido de que la politización de la vida alemana era un síntoma de florecimiento cultural auténtico. Y también es evidente que los hechos posteriores le movieron a cambiar de enfoque y a concebir la cultura no ya en función del destino temporal de las comunidades sino como posesión propia e inajenable del hombre, según la frase de Menandro. "Fué el mismo poeta que escribió estas palabras que figuran al frente de este volumen —continúa Jaeger—: 'La *paideia* es un puerto de refugio para toda la humanidad'."

[1] Jaeger lo dice eufemísticamente: "nuestro propio movimiento espiritual hacia el Estado" (I, 13, trad. esp.).

Por una parte, una concepción de la cultura enraizada en la historia política y social de la comunidad; por otra, la cultura como cultivo del alma individual y realización personal, con significado metafísico y religioso. Si los amargos años de tiranía, de exilio y de guerra fueron propicios para que Jaeger llegara a esta segunda concepción de la cultura, puede creerse que aquellos males fueron providenciales. En última instancia la concepción de Menandro, que Jaeger hace suya, no dista mucho de aquella que se refleja en el texto sánscrito que traducido dice "Me refugio en el Buda. Él es mi refugio".

La Metafísica y los valores según E. S. Brightman

Edgar Sheffield Brightman, el filósofo personalista de Boston que murió el año pasado, sostenía las mismas cosas que con notable coincidencia han sostenido todos los grandes filósofos. Esta coincidencia no tiene nada de sospechoso, porque si la verdad existe y algunos hombres llegan a columbrarla no pueden dejar de coincidir en su expresión. Pero como, por otra parte, para la mayoría dominante en el mundo nada es tan extraño como la verdad, también Brightman debió reiterar su posición y repetir su argumento muchas veces.

Brightman mantuvo correspondencia con varios argentinos. Naturalmente, cuando escribía a espíritus afines no necesitaba aclarar sus concepciones metafísicas, pero en cartas dirigidas a un pensador marxista durante la última gran guerra se encuentran párrafos que formulan con claridad y concisión la esencia de su pensamiento acerca de algunas cuestiones fundamentales.

Agradecido por la reseña de su ensayo "Una concepción cristiana de la Naturaleza", Brightman escribe: "Viniendo de cualquier estudioso, esa reseña sería muy apreciada; viniendo de usted lo es más aun, puesto que su artículo sobre Epistemología muestra a las claras que usted no comparte mis convicciones metafísicas." Y con este motivo añade entre paréntesis: "Me permito señalar que mi principal objeción a su artículo se centraría en su identificación de la Ética con la Sociología. En ninguna ciencia social encuentro juicios acerca de lo mejor o de lo peor, o acerca de la obligación; sólo encuentro descripciones de las costumbres que de hecho existen en ciertos grupos. ¿No reconoce usted ningún bien racional o ninguna norma ideal que nos permita ir más allá de la Sociología y juzgar, por ejemplo, que la honestidad es mejor que la deshonestidad, o que la democracia es mejor que la tiranía?"

No tenemos a mano la respuesta de nuestro compatriota que nos ha permitido usar estas cartas de Brightman. Casi dos meses más tarde, a mediados de 1944, Brightman contesta a su vez, convaleciente de una operación, disculpándose de no haber podido preparar un artículo sobre Nietzsche y diciendo: "Su discusión sobre la Metafísica es muy aclaratoria. Comprendo mejor por qué usted puede considerarse favorable a la Metafísica y por qué yo podría interpretarlo en sentido contrario. En realidad es porque 'Metafísica' es al

mismo tiempo uno de los términos más importantes y más ambiguos de todo el vocabulario filosófico. Usted define la Metafísica en el sentido aristotélico y cartesiano, y en ese sentido usted es metafísico. Pero yo considero la Metafísica desde el punto de vista de Hegel. Esto no quiere decir que yo sea hegeliano en sentido servil o literal; más bien quiere decir que apruebo su método y especialmente su concepción de que *das wahre ist das Ganze*— lo verdadero es el conjunto. A la luz de este enfoque considero que la Metafísica es la interpretación concreta, sistemática, inclusiva, de la totalidad de la experiencia. No la restrinjo a los objetos inmateriales, como usted lo hace, sino que la considero como la disciplina que trata de definir las relaciones coherentes de todos los tipos de objetos."

"Más difícil es expresar el fundamento de nuestra discrepancia acerca de la subordinación de la Ética a la Sociología. De todos modos me parece que la dificultad de persuadir a un polinesio acerca de la 'verdad' de la honestidad no es mayor que la dificultad que hay para hacerle entender la demostración del teorema de Pitágoras." Y añade Brightman con humor: "Por cierto que es muy difícil enseñar a cualquiera, polinesio o americano, del norte o del sur, a pensar objetivamente sobre cualquier cosa. Pero es posible lograrlo en las ciencias, y no veo por qué algunos de los argumentos de Platón no han de tener validez tan universal como el método experimental en la ciencia. Si la Ética es una rama de la Sociología, las costumbres de los gangsters serían tan buenas como las de los santos. Dije que las normas son elementos operantes en el mundo real. Lo afirmo: significa para mí que la verdad se encuentra en la experiencia de la realidad. La verdad acerca del bien, tanto como la verdad acerca de las ciencias descriptivas."

Brightman pertenece a la familia de filósofos que sienten en la realidad cotidiana la presencia de algo infinito: la participación de las cosas temporales en lo eterno. Siguiendo a Platón y contra el Platonismo, asciende en la universal unidad jerarquizada, donde los valores no son abstracciones o convenciones vacías sino formas sobremanera vivas e inmediatas de la experiencia humana. Por esta razón no pueden demostrarse: sólo puede tratarse de mostrarlos. Y ya sabía Brightman que siempre y en todas partes es difícil enseñar algo. ¿Qué maestro podrá dar la buena fe y la necesaria humildad para la atención?

Los pájaros y los cuadros

Un profesor de Pedagogía preocupado por la lectura de Pushkin me pregunta:

—¿Qué elegiría usted, la destrucción de todos los cuadros o la destrucción de todos los pájaros?

La alternativa me confunde. Afortunadamente, no veo la necesidad de optar, y así se lo digo. Me aclara que se trata del problema de la naturaleza y de la

cultura, y sugiere que si se destruyera a todos los pájaros faltaría algo irreemplazable, pero que si se destruyera todos los cuadros los pájaros podrían inspirar al hombre a volver a pintarlos.

—Por tanto —añade rechazando una copa de Jerez— para el hombre tiene más importancia la naturaleza que la cultura.

Pero las alternativas, y la división en que se fundan, me parecen totalmente artificiales. Surgen de esa tendencia a la abstracción que coloca en un mismo plano cosas que no pueden representarse así. Divisiones como las de naturaleza y cultura, alma y cuerpo, razón y fe, corresponden al mundo de opuestos nacidos de la imaginación razonante, no del intelecto intuitivo. El universo no es un campo donde todo lo que no es negro es blanco. La auténtica intelección de lo real respeta las cualidades y los matices.

Todas estas cosas y algunas más se me ocurrieron, y traté de expresárselas a mi visitante, que insistía en el valor de la experiencia de la naturaleza para la formación del espíritu.

—Pero —pregunté— ¿la experiencia de la naturaleza no supone a su vez cierta tradición, cierta educación, cierta cultura? Robinson no está solo. Los restos del naufragio y su propia memoria lo amarran a la sociedad y a la cultura de los hombres. Emilio habla francés y tiene un preceptor que le muestra las estrellas. Por otra parte, la obra de arte sigue siendo naturaleza... transformada, como el artista es también un ser natural... cultivado. El espíritu humano concebido como realidad viva en los hombres (no como "espíritu objetivo", frase que encierra graves equívocos) no es ni naturaleza en el sentido en que lo son la calandria y el biguá, ni cultura, como *Los músicos* o *El astillero;* pero su cabal realización requiere tanto la vida natural como la tradición cultural que le enseña a cobrar conciencia de sus fuerzas y a interpretar la naturaleza. En general es inconcebible en el hombre un estado de naturaleza, desprovisto de toda cultura, y por esta razón no es posible imaginar el efecto que producirían en nuestro ánimo los pájaros si para conservarlos tuviéramos que quemar todos los cuadros. Probablemente los odiaríamos.

—No digo que haya que quemar los cuadros. Suponga usted que no hubiera cuadros pero sí pájaros. (Ahora sí un poquito de Jerez.)

—Entonces quizá comenzáramos a descubrirlos tratando de pintarlos. La naturaleza y la cultura nacen simultáneamente en el espíritu que los trasciende.

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

Correspondencia

FRANCIA Y NUESTRA LITERATURA

En Cahiers du Sud, *Nº 321, aparece una breve antología de poetas argentinos presentados por Hellen Ferro en un artículo titulado "El sentimiento francés y el nacionalismo argentino". A las afirmaciones que se hacen en el citado artículo responde la siguiente carta de Roger Caillois enviada al director de los* Cahiers du Sud.

París, 1º de marzo de 1953.

Señor Jean Ballard.
10, Cours du Vieux Port.
MARSELLA.

ESTIMADO amigo:

He leído con sorpresa que no disimulo las reflexiones que hace el Sr. Hellen Ferro al presentar los poemas argentinos que ha traducido para la revista de usted. Esos comentarios son eco de un sentimiento difundido en la Argentina, sin duda, pero que me parece singularmente *en retardo* con respecto a la situación actual. Traducen prevenciones que curiosamente se exasperan en el momento mismo en que pierden una parte de su razón de ser.

La mayoría de los poetas citados por el Sr. Ferro han sido ya traducidos al francés. Usted no puede ignorarlo: su propia revista ha publicado esas traducciones o ha dado noticias de ellas. Más aún, esta semana Jean Marcenac publica un sustancial Neruda (poeta chileno, es cierto, pero el problema es idéntico) en la colección *Poètes d'Aujourd'hui,* editado por Pierre Seghers, y los tres volúmenes del *Canto General* están actualmente en curso de publicación. Usted recordará que yo mismo he traducido un libro de versos de Gabriela Mistral, *la mayoría de los cuales no habían sido aún reunidos en su idioma original.* Al hacerlo se dió prueba, convendrá usted conmigo, de cierta atención, si no de cierta vigilancia. Recordará también que en la revista *La Licorne* que publicaba Susana Soca, y de cuya dirección formaba yo parte, se otorgaba el más amplio espacio a los escritores y especialmente a los poetas sudamericanos; en esa revista Jules Supervielle tradujo a Silvina Ocampo y yo traduje a Jorge Rojas. En el "Homenaje a St-John Perse", publicado por los *Cahiers de la Pléiade,* la contribución de Zalamea Borda fué de las más notables. Su nombre había figurado ya en los sumarios de *La Licorne,* junto con los de Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, etc.

Desearía también recordarle la *Anthologie de la Poésie Sudaméricaine* publicada en 1947 por su colaborador Pierre Darmangeat y A. D. Tavares Bastos. Este volumen de más de 450 páginas contiene poemas de la mayoría de los autores que presenta el Sr. Ferro (hasta sucede que aparezcan en ella los mismos textos). Sería igualmente injusto pasar en silencio las traducciones que

los señores Verheisen y Vandercammen publican regularmente en el *Journal de Poètes*. Si Vicente Huidobro, si Alfredo Gongotena, para sólo mencionar a los muertos, no han sido traducidos, es únicamente porque publicaron en París, en francés, buena parte de sus poemas. Pero Jorge Carrera Andrade, pero Octavio Paz, pero Jaime Torres Bodet, pero Vinicius de Moraes y tantos otros están traducidos. Tampoco usted ignora que el año pasado se ha publicado, editada por Hachette, la *Histoire de la Littérature Americaine de Langue Espagnole* de R. Bazin.

Le citaré, a simple título informativo, la *Anthologie de la Poésie Mexicaine*, publicada bajo los auspicios de la Unesco, que lleva un prefacio de Paul Claudel. Quiero señalarle únicamente que habrá de seguirla una *Anthologie de la Poésie Ibero-Americaine*, actualmente en preparación, y que en la misma serie aparecerán muy pronto una traducción del *Martín Fierro* y la reedición de una traducción antigua ya de *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, que Barrès admiraba (Jules Supervielle ha tenido la amabilidad de revisar la última). Paso por alto las traducciones de novelas de Rómulo Gallegos, Manuel Jesús Galván, Miguel Ángel Asturias, José Lins do Rego y muchas otras en proyecto. Tengo la impresión de que los votos que hace el Sr. Ferro están colmados más allá de sus deseos, quizá más allá de sus conocimientos, porque se conoce mal en Buenos Aires la literatura de los otros países latinoamericanos. Hasta el punto de haberme yo sorprendido e indignado por ello, lo cual es, después de todo, bastante paradójico por parte de un extranjero. Sin embargo, la falta de curiosidad por la literatura argentina que reprocha el Sr. Ferro a los círculos franceses es poca cosa comparada con la que demuestran los círculos argentinos por las literaturas de sus pretendidas repúblicas hermanas. ¡Y con qué inconsciente, y a la vez implacable perseverancia! En todo caso me parece apremiante recordar a cierto nacionalismo argentino que el crítico francés (o inglés, o alemán, etc.) no tiene ante sí únicamente la literatura argentina sino la de una veintena de países americanos de lengua española.

En su introducción el Sr. Hellen Ferro considera a Jorge Luis Borges el escritor más notable de la nueva escuela argentina. No lo contradigo, pero no exagero al afirmar que las obras de este escritor han sido recibidas con verdadero entusiasmo por la crítica francesa (pienso en *Fictions*, con que inicié la colección *Croix du Sud* que dirijo en las ediciones Gallimard, y en *Labyrinthes*, que acabo de traducir). Actualmente puede decirse sin paradoja que Borges es más conocido, más admirado y, sobre todo, *más estudiado* en las márgenes del Sena que en las del Río de la Plata. Sobre este punto no temo ningún desmentido. Cuando traduje *Voix* (*Voces*) de Antonio Porchia, sus compatriotas, que son también los del Sr. Ferro, lo conocían tan poco que me acusaron sencillamente de haberlo inventado de la primera línea a la última.

En cuanto a la colección *Croix du Sud*, consagrada exclusivamente a la literatura hispanoamericana, ¿no expresa, acaso, un interés que no tiene su equivalente en los demás países y del cual sólo se beneficia, en esta forma, aquella literatura? Que yo sepa, *La Gloire de Don Ramiro* no ha sido reeditada, pero

acabo de incluir en mi colección *Don Segundo Sombra*. Esta victoria de la pampa sobre el Escorial ¿tendrá la virtud de disgustar al Sr. Ferro?

Por todas partes no veo sino realidades que invalidan los argumentos del antólogo.

Desearía darle algunos ejemplos tomados al correr de la pluma. En modo alguno me propongo una bibliografía sistemática de las traducciones recientes de la poesía o de la literatura sudamericana; menos aún, historiar las relaciones literarias franco-argentinas, estudiar la influencia en el siglo XIX de un Paul Groussac, en el siglo XX la de una Victoria Ocampo y de la revista SUR; ejemplos opuestos, casi simétricos; el francés que escribe en español, la argentina que de buena gana escribe en francés: estoy persuadido, sin embargo, de que en uno u otro caso la literatura argentina no ha salido perdiendo, tanto en valor absoluto como en valor nacional.

He dicho bastante, me parece, para convencerlo de que una revista del nivel, de la seriedad y de la autoridad de la suya no hubiera debido publicar, sin comentarios, opiniones cuya inspiración no discuto en modo alguno, pero de las cuales lo menos que puede decirse es que, en el mero plan de los *hechos*, atestiguan una gran ligereza o una gran falta de información.

Tampoco excuso en modo alguno a los intelectuales franceses que en el pasado cometieron el gran error de adoptar, sin advertirlo, una actitud condescendiente y desdeñosa hacia Sudamérica. No ignoro que ciertos visitantes de los más ilustres, y por lo común de una edad avanzada, prolongan esta tradición de culpable suficiencia. Tengo la certeza, sin embargo, de que la acusación es tardía. No creo que Francia no sepa recibir como es debido la literatura hispanoamericana. Otras literaturas podrían quejarse más justamente por el favor particular del cual aquélla se beneficia y, a la inversa, no sé de muchos países que traduzcan en la misma proporción a los escritores y poetas americanos de lengua española. Quisiera que el Sr. Ferro consultara de vez en cuando el *Index Translationum*.

Sé que usted no dejará a sus lectores bajo el impacto de una vindicación cuyos motivos, que la explican sin justificarla, comprendo perfectamente —lo repito— pero que, al simple examen, se revela en gran parte anticuada.

Tengo la certidumbre de que usted publicará generosamente esta protesta que viene de un amigo. Más que cualquier otro me considero autorizado a protestar a causa del muy profundo interés que me inspiran las literaturas hispanoamericanas y, sobre todo, la argentina, y porque este interés no se ha reducido a palabras fútiles. Los nombres de Valery Larbaud, de Marcel Bataillon, de Francis de Miomandre, de Max Daireaux, de Georges Pillement y de muchos compatriotas garantizan con harta seguridad que tal simpatía no es excepcional y que está lejos de ser negligente.

Tanto más fácil le será reconocerlo, estimado amigo, cuanto que su revista, con frecuencia y hasta por la publicación misma de los poemas reunidos por el Sr. Ferro, ha desmentido las quejas con que éste los hace preceder.

ROGER CAILLOIS

SOBRE "HETERODOXIA"

ESTIMADO Fernández Suárez:

Con un poco de retardo, agradezco su nota sobre *Heterodoxia,* publicada en el número 224 de SUR. Todo lo que usted afirma sobre mis defectos es desgraciadamente exacto. Haría todo lo posible por corregirlos si no supiese, como aquel personaje de Turguéniev, que esos atributos van con uno hasta la tumba.

En cuanto al otro aspecto de la cuestión que usted analiza, el siempre arduo problema de la originalidad, me permito discrepar con usted. Hay en ese libro algunas ideas relativamente novedosas (el adverbio es inevitable y honesto desde el Eclesiastés):

1. Un intento de síntesis de la teoría de Bergmann y las concepciones de Simmel sobre el sexo.

2. Algunas consideraciones ontológicas sobre la ficción literaria y, en particular, sobre la relación entre el autor y los personajes.

3. Un replanteo, a mi juicio útil, sobre el problema del progreso en las lenguas, discriminando el lenguaje de la ciencia del lenguaje vital y literario.

4. Una hipótesis sobre el valor ontológico de la metáfora.

5. Una teoría sobre el género policial, que discrepa de la desarrollada por R. Caillois en lo que se refiere a su evolución y establece un vínculo entre el género lógico-matemático y la filosofía de Leibniz.

6. Una hipótesis sobre el platonismo subyacente en Sartre.

7. Una refutación a la teoría de Sartre (y de muchos otros) sobre el presunto racionalismo de los judíos.

8. Un nuevo planteo del problema novelístico argentino.

Agradeciéndole todo lo que usted dice sobre algunos aspectos estilísticos del libro, lo saluda cordialmente.

ERNESTO SÁBATO

Cinematógrafo

"EL HOMBRE DEL TRAJE BLANCO". — Después de *Ocho sentenciados,* farsa contra los prejuicios aristocráticos, y *Su primer millón,* farsa contra el "patrón" oro y Scotland Yard, Buenos Aires ha podido juzgar al admirable actor Alec Guinnes en *El hombre del traje blanco.* Este film ofrece una nueva sátira, aunque el humor con que está realizado es de una fuerza mucho más profunda, más conmovedora, más trágica. Me pregunto: ¿es verdaderamente humor-cómico? Creo que no, a pesar del efecto directo que produce en los centenares de espectadores que ríen. La paradoja de este

film es ser una obra maestra de humor dramático, análogo a los lejanos films mudos de Chaplin. Como idea me parece una de las más geniales que ha ofrecido el cine inglés. Es inferior en técnica a los dos films anteriormente nombrados, pero el sentido humano, el profundo y conmovedor lirismo, la concepción poética (superior a la concepción de orden económico-social que plantea), harán de él un film memorable. Como en las otras películas de Guinnes, la idea central es el personaje que él encarna. Lo demás va surgiendo en torno de él, lo rodea, le da consistencia y verosimilitud. En esta última encarna a Sidney Stratton. Sidney Stratton es un anónimo empleado de un enorme laboratorio. Su destino no está orientado como el de los demás. Su vida trata de seguir de cerca la sombra de ese destino. Es un lírico, un soñador, un fervoroso y apasionado solitario, capaz de dar al mundo entero *algo* que lo redima. Ese *algo* fué buscado siempre por los poetas. Sidney Stratton es un poeta moderno que quiere resolver un problema eterno. Trabaja febrilmente por la felicidad de todos, sepultado entre alambiques, retortas y tubos de ensayo. Recuerda otro mito: el de Sigfrido. Sigfrido fué un personaje medieval que quería aportar a la humanidad el amor y la felicidad. El *Sigfrido* de Wagner fué atormentado por esa idea terriblemente cruel de que la humanidad puede soportar la imagen radiante de un rostro feliz. En las cuevas del enano Mime sueña con redimir a todos cuando consiga forjar una espada mágica y matar al dragón egoísta. Entonces entenderá el canto de los pájaros y el murmullo de la selva.

Sidney Stratton vive también en la cueva sin sol. Su amo no es un enano, sino un gigante. Un gigante de varias cabezas que lleva el nombre de Sociedad Anónima o de Directorio. Trabaja junto con otros compañeros. Pero mientras los demás se dedican al trabajo-rutina, Sidney Stratton se dedica al trabajo creador, individual y poético. Nadie sabe quién es. ¿Cuándo comenzó a trabajar en ese Laboratorio? Felizmente no lo dice en la película. Tampoco se sabe, al final del film, hacia dónde se dirige. Sidney Stratton es un símbolo. No se sabe cuándo comenzó ni cuándo terminará. Existe en el momento que se necesita. Su deseo es producir algo que libere al hombre de una esclavitud inmerecida. Y, como un verdadero alquimista, trabaja en la elaboración de una fórmula mágica. Después de numerosos ensayos consigue lo que desea. ¿Qué ha creado este héroe romántico? Algo que se parece bastante a la Felicidad: algo incorruptible, que nadie puede manchar, que repele la suciedad y la mugre, que el hombre puede llevar consigo toda la vida y que, aunque se intente mancharlo, basta pasar la mano para que quede de una blancura impecable. Sólo el fuego, y un fuego muy superior al normal, un fuego abrasador, puede aniquilarlo. Esta idea admirable se presenta en el film bajo las especies de una tela blanca, más que blanca, fulgente. Con esa tela el anónimo obrero se fabrica un traje que, como las vestiduras de los ángeles, brilla en la oscuridad hasta ocultarle su aspecto humano. Sidney Stratton no es ya un hombre. Es

un paladín, un verdadero Héroe. Viste el traje de su época. Pero, como los caballeros legendarios, ese traje sobrepasa el simple uso para el que está destinado. Quijote creyó en el poder de su justicia. Y esa fe hizo que la bacía de barbero fuese su yelmo y sus ropas gastadas la impecable vestidura de un caballero andante. Inolvidable resulta en el film cuando Alec Guinnes se presenta ante los obreros compañeros y sus patrones con su albo traje de lírico redentor. No más fábricas que opriman al trabajador. No más preocuparse por el vestido. No más especulaciones por parte de capitalistas. Un solo traje indestructible e impoluto. Es necesario tomar este símbolo poético al pie de la letra. Pero lo malo de los poetas reside en que sólo tienen el símbolo. Y Sidney Stratton no puede ver el peligro que *su* símbolo representa para sus enemigos. Los patrones, el grupo de grandes capitalistas se alarman. ¿Qué será de sus inmensas fábricas productoras de tela-dinero si este loco consigue divulgar su secreto? Es necesario aplastarlo. Comprarle a cualquier precio esa fórmula diabólica. El soñador recurre a sus compañeros, pero éstos ni siquiera lo escuchan. No pueden concebir un mundo sin trabajo, sin patrones, sin jornadas diarias de labor. ¿El sindicato luchó años por conseguir una pausa para tomar el té a la tarde y este imbécil quiere de golpe suprimir la fábrica? ¿Qué van a hacer entonces? El fantasma de la desocupación los oprime. No pueden creer en un mundo sin trabajo. No pueden habituarse a la idea de que esa innovación puede ser el principio de otras. Que el dinero y las fábricas y el trabajo puedan aniquilarse sin que con ello se resienta la estabilidad del mundo. No pueden percibir el profundo ejemplo de esa revolución. Entonces se alían con los patrones para aplastar a ese loco. Y Sidney Stratton debe luchar ahora no sólo contra los poderosos opresores sino contra los indefensos oprimidos. A partir de ese momento el film adquiere caracteres de una grandeza insospechada. Los personajes pasan ya a la categoría de arquetipos. Sidney Stratton es el arquetipo del revolucionario poeta; detrás del rostro de cada obrero se ven millones de obreros de todo el mundo; un industrial representa a miles de industriales; la fábrica es la representación de todas las fábricas que puede haber en la tierra. La habilidad con que está dirigido este film es extraordinaria. Los caracteres están opuestos a manera de un contrapunto genial. Por ejemplo esa escena en que una vieja lavandera insulta a Sidney Stratton porque ya no podrá lavar más ropa si se divulga la tela incorruptible que él ha inventado. "Me moriré de hambre", piensa. Escena que tiene su *pendant* lacerante cuando un poderoso industrial, convertido ya en una momia plutocrática, se hace conducir en su Rolls Royce hasta la fábrica de ese demente para comprarle su terrible invento. Es un viejo que apenas puede sostenerse, a quien el asma está aniquilando, cubierto de pieles para calentar su decrepitez, más cerca de la muerte que de la vida, pero todavía con esa infame fuerza para seguir fabricando millones, millones que ya no puede disfrutar. Y ese devorador de fortunas, con el bastón enhiesto como cetro de su terrible

poder, amenaza con la muerte a ese ingenuo liberador.

Entonces comienza la parte más trágica del film: obreros y patrones persiguen a ese anárquico soñador. Y Sidney Stratton, como un caballero medieval, armado con un palo y una tapa de un tacho viejo que le sirve de escudo, solo, inefablemente solo en el mundo, como un Quijote moderno, se resiste a entregar el secreto de su fórmula mágica. Lo encierran en un altillo y consigue evadirse auxiliado sólo por un hilo delgadísimo de la tela indestructible que él mismo fabricó. Su Ideal es lo único que lo mantiene y ese Ideal no le falla porque él tiene fe. Pero como sucede con todos los utopistas, en el momento de triunfar, la Realidad lo aplasta. Su tela no era perfecta; la tela con la que estaban hechos sus sueños no pudo resistir la Incredulidad y la Maldad. Las últimas escenas del film adquieren un carácter bíblico, patético: le desgarran el traje; debe sufrir la humillación, el ultraje público, el escarnio, la mofa, la risa infame de los poderosos y de sus compañeros. Lo desnudan en plena noche. Sólo falta la corona de espinas y la caña humillante. El Redentor ha fracasado. Los Sumos Sacerdotes festejan su triunfo. Sus propios compañeros lo niegan. Esa tela fué destruída *solamente* por ellos. Un poco de fe la hubiera hecho inmortal. Para acentuar el carácter bíblico, profundamente religioso de la escena, un anónimo compañero le ofrece su impermeable para que se cubra.

El soñador acepta la Realidad. Pero vuelve a salir, solo, con una sonrisa de esperanza y optimismo. Merece la pena intentar nuevamente el experimento en otro lugar.

CARLOS COLDAROLI

SALUDO A JOHN FORD. — Usted, Sean O'Feeney, alias John Ford, pesca imágenes como Father Lonergan pesca truchas. El secreto es sencillo; hacerles morder el anzuelo y no dejar que se escapen. Hay que ir derecho al sitio exacto, tener paciencia, encender dos o tres veces la dura pipa de "brier" (escocesa, perdóneme) y esperar en silencio. Eso lo sabe a ojos cerrados Father Lonergan que busca el sosiego y la sombra en el arroyo a veinte pasos del puentecito de piedra del Leam, paisaje que para mí vale tanto como el de Monument Valley que usted inmortalizó en *La diligencia*. Por eso usted dice hasta luego al sol de California y a las arenas del Utah, testigos de tantas épicas trifulcas y cabalgatas, para encaminarse a la Irlanda que lo espera con el tesoro de *El hombre tranquilo* [1]. Yo admiro el vigor sereno, la calma con que prepara su aparejo de buen jornalero y sale muy tempranito, madrugador sin prisa, a la espera confiada de los paisajes y los rostros que se alojarán con placer en su cámara y le confiarán sus mil secretos escondidos. No concurre usted a los festivales, ni participa de tantas ferias de vanidades, ni proclama en manifiestos de sospechosas consignas cómo deben hacer films los demás. Es posible que desconozca lo que significan neorrealismo, expresio-

[1] *The Quiet Man*, estrenada con el título de *El hombre quieto*.

nismo, verismo y casi todas las etiquetas de sus colegas. Y que hasta ignore que es usted el mejor director del mundo y cuáles anécdotas imaginarias gustan a la "gossipist" que condimenta las viejas salas del reportaje. Pero sin duda recuerda el viejo refrán que en Galway escucharon sus padres y sus abuelos; no hace ruido el barril lleno. Ellos le contaron, por cierto, lo que había en Innisfree cuando partieron: un achacoso tren diario con tres horas de atraso, el tempestuoso bar de Pat Cohan, Michaeleen el cochero que conocía prolijamente todas las herederas y todas las dotes de la región, una viuda rica, un "tilbury", un tipo prepotente, "Red" Will Danaher, y una "steeplechase" al año para jinetes sin miedo. Omitieron revelarle la existencia de un pastor protestante —sin feligreses, por supuesto— y de algún cabeza dura que no oye misa los domingos. De forasteros ni hablar, porque si era inglés se marchaba en seguida o se hacía irlandés. Había praderas y rosas y ovejas como en ninguna parte. No era preciso mencionar hadas, leyendas y canciones porque ya estaban junto a la cuna cuando usted nació.

Como usted puede comprobar, Sean Thornton —o Sean O'Feeney o John Ford, lo mismo da—, no ha cambiado de sitio en Innisfree ni una brizna de césped. La misma cerveza negra y tibia que usted sólo convida para sellar un pacto de amistad eterna o para comprar la codiciada casita de White O'Mornin' que no vale más de cien libras, pero que a usted, al comprarla en quinientos, le sale regalada. El mismo tren, la misma estación, la misma lluvia y el mismo sol. La soñada verde Erin vehemente y patriarcal. Hasta el mismo Michaeleen, puntal de la taberna de Pat Cohan y único experto a quien confiar los trámites, los sutiles trámites, de un noviazgo respetable. Usted que resucitó en toda su grandeza un Oeste batallador y heroico a la medida de Bret Harte, en donde la mujer de peor reputación, como Dallas, conservó invulnerable decoro y en donde el aventurero más curtido halló la dulce razón de hacerse bueno, encuentra lo que merece del otro lado del mar. Allí está Kate Danaher que, con pecas y todo, es la más linda muchacha que puede filmarse en tecnicolor. Allí las gentes son hostiles al forastero hasta que pruebe tener buen corazón y respeto como se debe a todo lo que un irlandés debe respetar. A usted, Sean Thornton, corazón le sobra, pero el tiempo le hará comprender ciertas cosas. Por ejemplo, que es feo dirigir la palabra a una muchacha que no le ha sido presentada y que no puede casarse sin parlamentar con Michaeleen y sin convencer al tozudo de Red que se resigne a entregar, junto con el consentimiento de ritual, la dote y los muebles. En cambio usted se resiste a pelear y desoye las continuas provocaciones de Red. Se necesita paciencia de santo, pero eso está bien. Muy viva lleva en su memoria la atrocidad de su última pelea y es preciso derrumbar una montaña antes de que usted reincida. Mas no olvide usted que las más firmes resoluciones humanas pueden quebrantarse y aunque mucho le cueste golpear al prójimo de nuevo, no tendrá más remedio que hacerlo. El dilema es de hierro. Sin pelea Kate no le dará

irlandesitos de pelo rojo e infinitas pecas. Tendrá que caer la última gota que colme el vaso para que Innisfree presencie la más homérica pelea de la comarca y de la historia. Red suele madrugar al contrincante, pega como una mula y tiene una quijada y un hígado de granito. De valles y colinas acuden los vecinos pendencieros, peritos más que testigos, a contemplar el combate de dos gigantes. En un ring la faena es más fácil y hay reglas que se respetan. Aquí el código es otro y uno concede tregua, mutuo acuerdo de caballeros, para beber otra copa y seguir peleando en un campo de batalla sin límites. Sólo cuando Thornton y Red se sientan a la mesa común, trofeo de la única vencedora, Kate, uno tiene la impresión, lo mismo que en todas las películas suyas, John Ford, de que esa pelea será la última y que tras ella se puede estar seguro de que volverá a reinar la paz sobre la tierra. Queda por arreglar el asunto del reverendo Playfair. Tanto cariño le tienen todos que, a pesar de ser el pastor protestante, sin feligreses ya lo dijimos, nadie admite que se vaya. Su obispo ha dispuesto el traslado en vista de los estériles esfuerzos del excelente clérigo. ¿Qué harán los de Innisfree para que se quede el reverendo? Se concentrarán al paso del obispo y le lanzarán hurras, fingiendo con las mismas restricciones mentales que son insospechables luteranos. Delicado asunto de conciencia y trago muy amargo para un irlandés. Pero si el propio Father Lonergan se presta a la trampa inocente, ellos también se prestarán. Además usted, Sean O'Feeney, católico de una pieza, supone que con ello no empequeñece el vasto Reino de Dios. Y en el fondo de su corazón presiente que San Patricio, a quien usted venera, ha visto desde el cielo *El hombre tranquilo,* le ha gustado y sonríe, indulgente con la travesura.

ABELARDO GONZALEZ

Revistas

Dos importantes revistas literarias inglesas acaban de nacer: *Encounter* (octubre de 1953) —dirigida por Stephen Spender e Irving Kristol— y *The London Magazine* (febrero de 1954), editada por John Lehmann. Todos los lectores calificados del mundo (de nuestro mundo occidental, que no es tan grande pero que está en comunión) tenemos el deber de darles la bienvenida y brindarles nuestro apoyo.

Hay muchas cosas de interés en las buenas revistas literarias, pero en un primer número lo más interesante es, sin lugar a dudas, el editorial. La lectura del que aparece en la primera página de *Encounter*, titulado *After the Apocalypse,* no es solamente un enunciado de buenos propósitos sino que, además, abre una puerta a la esperanza. Como el epígrafe lo sugiere, los redactores se preguntan si el anunciado

Apocalipsis que esperábamos no habrá quizás llegado y pasado ya. Éste es otro día, nada más que otro día: pero es nuestro día. Los tiempos presentes les parecen tiempos mejores y nos anuncian que es éste un buen momento y que una corriente de aire fresco se ha abierto paso entre la bruma que estábamos acostumbrados a tomar por nuestro ambiente natural. Considera que no sólo han *pasado* las personas de Hitler, Mussolini y Stalin, sino que también han pasado las mitologías que representaban. El comunismo, como el nazismo, no es más un acto de fe sino un acto más de fuerza, y quizás a partir de ahora las palabras significarán lo que realmente expresan y acabará la tediosa sofistiquería por medio de la cual el despotismo podía posar como una alta forma de libertad y el asesinato como un supremo humanismo. A partir de ahora, quizás —*perhaps*— no soportaremos ya la plaga de una mesiánica arrogancia del espíritu que alegremente perpetró tantos crímenes contra la carne. El lado oscuro de la luna no podrá ya ser confundido con el sol de una alborada aunque, por supuesto, todavía esté ahí y todavía sea oscuro. Las sombras son demasiadas para contarlas y a veces hasta muy difíciles de nombrar, pero sólo ahora tendremos oportunidad de experimentar esos dilemas que se envuelven en la frase "la crisis de nuestro tiempo": a) el lugar del Hombre y del Arte en una civilización industrial; b) la reconciliación de la igualdad con la libertad; c) la moderación de los orgullos nacionales en un mundo en el que las naciones mismas son anacronismos; d) la supervivencia del hambre y la degradación en un mundo que parecería tener los medios para acabar con ellas. Todos estos problemas sobreviven a las falsas soluciones que provocaron.

The Congress for Cultural Freedom, que apadrina a *Encounter,* está formado por hombres de muy diversas opiniones: Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers, Salvador de Madariaga, Jacques Maritain, Bertrand Russell... unidos por un mutuo amor a la libertad y a esa parte del humano esfuerzo que se distingue con el nombre de cultura. *Encounter* representará, pues, esta comunidad y esta diversidad. Considera, además, que la literatura y las artes son valores en sí mismos y no necesitan por lo tanto de ulteriores justificaciones.

The London Magazine, aparecida en febrero de este año, trae un prefacio de John Lehmann en el que hace memoria de su antecesora, la *London Magazine* nacida en 1820 (a los ingleses, hasta para innovar, les gusta colocarse dentro de una tradición) y que en su breve y distinguida carrera de nueve años publicó trabajos de Leigh Hunt, Lamb, Hazlitt, el soneto de Keats *On a Dream,* y *Las confesiones de un tomador de opio* de De Quincey. Lehmann saluda la aparición de *Encounter,* de Spender, y lamenta la muerte de *Scrutiny* del Dr. Leavis, proclamando la necesidad actual de mantener viviente y ejercitado al espíritu creador que *después* de las ideologías padecidas ha de ser aventado y alimentado como el fuego del hogar cuando la lluvia ha estado cayendo durante toda la noche por la chimenea.

El interesante *Mensaje* de T. S. Eliot, que aparece en este primer nú-

mero de *The London Magazine,* está muy lejos de ser una mera bendición de circunstancias; nos explica claramente por qué siente él, Eliot, y *debemos* sentir nosotros, tanto interés por *The London Magazine.* T. S. Eliot tiene experiencia propia en materia de revistas literarias, puesto que durante diecisiete años editó *The Criterion.* Para Eliot, la necesidad de una revista de este tipo se ve acrecida por la conciencia del vacío en los recientes años de postguerra. El tipo de revistas que necesitamos —dice Eliot— no es ni el de la revista académica —que ocupa a los críticos con puestos universitarios— ni el de la revista de los que se esfuerzan por elevar el gusto del público. Ni academismo, ni divulgación. La revista que se *necesita* se ha de dirigir a un público exigente, que se interesa por la buena literatura y quiere mantenerse en contacto con ella y con sus críticos.

Tres funciones principales tiene una revista así: a) publicar el trabajo de los nuevos o poco conocidos escritores de talento; b) proveer la crítica de los autores contemporáneos, tanto famosos como desconocidos; c) *ser internacional* en el mejor sentido: estar alerta a lo que sucede en otros países y a lo que se escribe en otras lenguas, para informar a sus lectores de lo que está pasando, aunque NUNCA —Eliot lo declara muy enfáticamente— en forma de noticias o comentarios. Hay que inducir a los lectores a que lean los libros y no a que meramente hablen de libros que no han leído. Pero lo más importante del aspecto internacional de una buena revista literaria es que debe ser leída y respetada por los directores y colaboradores de las revistas similares de otros países, de modo que los nuevos escritores cuya obra se presenta al público de un país, han de merecer la atención de los escritores y lectores de otro país.

T. S. Eliot considera que es un *deber* de quienes se interesan por la buena literatura suscribirse a este tipo de revistas, en cada país. Aun cuando algún número sólo sea leído parcialmente, aun cuando por falta de tiempo, o por cualquier otra razón, no sea leído en absoluto, todo lector calificado *debe* suscribirse. Una suscripción no es un mero acto de apoyo financiero, sino, sobre todo, una declaración de apoyo *moral.* Sin revistas literarias de alto nivel, la vitalidad del mundo de las letras se vería considerablemente disminuída. Si nuestra sociedad no puede proveer, para ese tipo de revistas, una amplia circulación que justifique su existencia, entonces las perspectivas para nuestra civilización son bien sombrías.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

Entre los milagros que puedan citarse por estas latitudes, se cuenta la aparición regular de N.E.F. (*Notas y Estudios de Filosofía*), desde el año 1949, que ahora nos entrega el Nº 15, que corresponde al Vol. IV, de julio-septiembre de 1953. Pero si reparamos que se publica en Tucumán, se desvanece el milagro y entramos en el ámbito de la historia cultural de nuestro país en los últimos veinte años. A partir de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, se

opera una renovación en el orden del espíritu que, en forma lenta, pero segura, ha influído en muchas generaciones de jóvenes provincianos, los cuales, en contacto con excelentes profesores argentinos y con un grupo escogido de profesores extranjeros, sentaron las bases de una vida regular, dedicada al estudio. De allí ha surgido ese equipo de hombres y mujeres que, de modo ejemplar, tiene a su cargo el peso principal de la Revista y cumple su cometido con tanta eficacia.

La Sección de *Bibliografía,* el *Catálogo Crítico de Publicaciones Recientes* y la *Sección Noticias,* ofrecen una información segura, amplia y seleccionada con inteligencia, al par que comentarios de especialistas sobre las obras de significación que van apareciendo.

Dejando aparte que, en otro aspecto, la Revista tiene carácter internacional con colaboraciones venidas de Europa y América, en algunos casos escritas por grandes figuras de la filosofía actual, hay que señalar el hecho de que no es por accidente que se edita en Tucumán: sólo por los factores que hemos mencionado se ha podido llegar hasta aquí y reunir un conjunto de personas aptas para empresa semejante. Por donde resulta que hay en esa labor todo un esfuerzo metódico logrado a través de los años, que ahora empieza a dar sus frutos ciertos. Corresponde, pues, hacer justicia a quienes, con su acción pedagógica, hicieron posible esta publicación que atiende a los más variados intereses filosóficos con sobriedad y riqueza informativa y es toda ella un raro ejemplo de buena organización del trabajo intelectual.

Quien consulta el número que comentamos, hallará entre los artículos y estudios un incisivo ataque al historicismo (*Conocimiento y decisión,* de H. Kuhn, Munich); una descripción sucinta y clara de las modalidades del pensamiento hindú (*Algunos caracteres de la Filosofía Hindú,* N. A. Nikam, Belagore); sabias exégesis del pensamiento platónico (*Dos Textos de Platón sobre Heráclito,* traducción y comentarios de R. Mondolfo, Bs As.); una erudita nota sobre la edición (1950) de los dos primeros tomos de la Opera Omnia de Escoto y en torno a algunos aspectos del libro de E. Gilson: *Jean Duns Scot. Introduction a ses positions fondamentales* (Vrin, 1952), (*Actualidad de Duns Escoto,* M. de Gandillac, París), y un excelente estudio en torno al hombre Kierkegaard, de notorio equilibrio crítico (*Dos libros sobre Kierkegaard,* V. Massuh, Bs. As.).

N. RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Marías, Julián: **Idea de la metafísica.** (Columba, $ 8.—).
May, Eduard: **Filosofía natural.** Trad. Eugenio Imaz. (Fondo de Cultura Económica, $ 9.—).
Jaspers, Karl: **La fe filosófica.** Trad. J. Rovira Armengol. (Losada, $ 16.—).

Wolff, W.: **Introducción a la Psicología.** Trad. Federico Pascual del Roncal. (Fondo de Cultura Económica, $ 16,50).
Worringer, W.: **Abstracción y Naturaleza.** Trad. Mariana Frenk. (Fondo de Cultura Económica, $ 9.—).

II. LITERATURA

a) Ensayos

Aldunate Phillips, Arturo: **Al encuentro del hombre.** (Kraft, $ 28.—).
Clostermann, Pierre: **El gran circo.** Trad. J. C. Torres. (Emecé, $ 25.—).
Del Vasto, Lanza: **Peregrinación a las fuentes.** Trad. Enrique Pezzoni. (SUR, $ 22.—).
De Pange, Víctor: **Graham Greene.** Trad. Patricia Matthews. (La Mandrágora, $ 12.—).
Jiménez de Asúa, Luis: **La ley y el delito.** (Hermes, $ 66.—).
Laski, Harold J.: **El liberalismo europeo.** Trad. Victoriano Miguélez. (Fondo de Cultura Económica, $ 12.—).
Le Luppé, Robert: **Albert Camus.** Trad. Rafael Aragó. (La Mandrágora).
Marill Albérès, René: **Jean Paul Sartre.** Trad. Patricia Matthews. (La Mandrágora).
Martí, José: **Obras escogidas.** (Aguilar, $ 90.—).
Robichon, Jacques: **François Mauriac.** Trad. Patricia Matthews. (La Mandrágora).
Rojas, Ricardo: **Silabario de la decoración americana.** (Losada, $ 90.—).

b) Novelas, Cuentos

Asturias, Miguel Angel: **El papa verde.** (Losada, $ 28.—).
Beck, Béatrix: **León Morin, sacerdote.** Trad. Silvina Bullrich. (Emecé, $ 18.—).
Bowles, Paul: **El cielo protector.** Trad. A. Bernárdez. Sudamericana, $ 26.—).
Brumana, Herminia: **A Buenos Aires le falta una calle.** (Losada, $ 50.—).
Bustingorri, Miguel H.: **El muchacho del jagüel.** (Kraft, $ 22.—).
Cicognani, Bruno: **La sanguijuela.** Trad. Herman Mario Cueva. (Emecé, $ 20.—).
De Diego, Celia: **Un grillo entre los juncos.** (Losada, $ 18.—).
Giono, Jean: **Un húsar en los tejados.** Trad. Enrique Fernández Latour. (Kraft, $ 28.—).
Green, Julien: **El visionario.** Trad. José Bianco. (Troquel, $ 22.—).
Hemingway, Ernest: **El viejo y el mar.** (Kraft, $ 10.—).
Larreta, Enrique: **Gerardo o la torre de las damas.** (Aguilar, $ 24.—).
Martínez Olmedilla, Augusto: **La enamorada del amor.** (Aguilar, $ 21.—).
Peyrou, Manuel: **La noche repetida.** (Emecé, $ 19.—).
Reilly, Helen: **Susurro maléfico.** Trad. Raquel W. de Ortiz. (Novela, $ 7.—).
Yutang, Lin: **El portón rojo.** Trad. Pedro Ibarzábal. (Hermes, $ 36.—).

c) Poesía

Anónimo: **Los versos de Capitán.** (Losada, $ 6.—).
Bernárdez, Francisco Luis: **El arca.** (Losada, $ 15.—).
De Penagos, Rafael: **Sonetos del buen amor.** (Losada, $ 20.—).
Ibarbourou, Juana de: **Obras completas.** (Aguilar, $ 90.—).
Leonardo, Sergio: **Los azorados danzan.** (Botella al Mar, $ 10.—).
Loynaz, Dulce María: **Poemas sin nombre.** (Aguilar, $ 20.—).
Ocampo, Silvina: **Los nombres.** (Emecé, $ 16.—).
Orce Remis, Guillermo: **El aire que no vuela.** (Losada, $ 12.—).
Romero, Elvio: **Despiertan las fogatas.** (Losada, $ 15.—).
Zúccoli Fidanza, Ofelia: **Pasión de la viña.** (Emecé, $ 16.—).

d) Biografía

Collingwood, R. G.: **Autobiografía.** Trad. Jorge Hernández Campos. (Fondo de Cultura Económica, $ 14.—).
Miró, César: **D. Ricardo Palma, el patriarca de las tradiciones.** (Losada, $ 23.—).

e) Teatro

Büchner, Georg: **Woyzeck.** Trad. Manfred Schonfeld. (Losange, $ 8.—).
Eichelbaum, Samuel: **Un tal Servando Gómez.** (Losange, $ 10.—).
García Lorca, Federico: **Cinco farsas breves,** seguidas de **Así que pasen cinco años.** (Losada, $ 7.—).
García Lorca, Federico: **Títeres de cachiporra.** (Losange, $ 8.—).
Kleist, Heinrich von: **El príncipe de Hamburgo.** Trad. José María Coco Ferraris. (Losange, $ 10.—).
Neveux, Georges: **Demanda contra desconocido.** Trad. Lucía Lipschutz. (Losange, $ 10.—).
O'Neill, Eugene: **Dramas del mar y la aventura.** Trad. León Mirlás. (Sudamericana, $ 46.—).

Rattigan, Terence: **La versión de Browning.** Trad. Centro de Estudios Fray Mocho. (Losange, $ 10.—).
Shand, William: **The blind warrior.** (Botella al Mar, $ 25.—).

III. ARTE, HISTORIA

Cossío Villegas, Daniel: **Porfirio Díaz en la revuelta de la Noria.** (Hermes, $ 30.—).
Mayer, Brantz: **México lo que fué y lo que es.** Trad. Francisco A. Delpiane. (Fondo de Cultura Económica, $ 44.—).
Sainz de Robles, Federico Carlos: **Monasterios de España.** (Aguilar, $ 60.—).

Libros recibidos

Acuña, José B.: **Proyecciones.** (Trejos Hnos., Costa Rica).
Amor, Guadalupe: **Décimas a Dios.** (Tezontle).
Asturias, Miguel Angel: **El papa verde.** (Losada).
Bagú, Sergio: **Vida ejemplar de José Ingenieros.** (El Ateneo).
Bernárdez, Francisco Luis: **El arca.** (Losada).
Borges, Jorge Luis: **Labyrinthes.** Trad. Roger Caillois. (Gallimard).
Bosco Gaibisso, Amnerys: **Comarca del rocío.** (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Briceño Iragorry, Mario: **El fariseísmo bolivariano y la Anti-América.** (Bitácora, Madrid).
Brion, Antonio: **Buenos Aires contra la Argentina.** (Ed. del autor).
Carpentier, Alejo: **Los pasos perdidos.** (E.D.I.A.P.S.A., México).
Carrera Andrade, Jorge: **Familia de la noche.** (Librería Española de Ediciones, París).
Cocca, Aldo Armando: **Amancay.** (Editions Caractères, París).
D'Anna, Santo: **La ciudad de una sola puerta.** (Ed. del autor).
De Diego, Celia: **Un grillo entre las hojas.** (Losada).
De Foronda, Manuel: **Ensayo sobre ética profesional.** (Ed. del autor, Madrid).
De Lellis, Mario Jorge: **Ciudad sin tregua.** (Ventana de Buenos Aires).
De Oráa, Pedro: **El instante cernido.** (Ed. del autor, Cuba).
Fernández García, Juan María: **Vida y teatro.** (Ed. del autor).
Grau, Jacinto: **Don Juan en el tiempo y en el espacio.** (Raigal).
Hierro Gambardella, Luis: **Evocación de las antiguas virtudes de treinta y tres.** (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Joyce, James: **Música de cámara.** Trad. Carlos E. Zavaleta. (Librería Mejía Baca, Perú).
Korenblit, Bernardo Ezequiel: **Romain Rolland.** (Argos).
La Pira, Giorgio: **Nuestra vocación social.** Trad. D. Spolletini. (Difusión).
Manochi, José: **Pampa y rascacielos.** (Ed. del autor).
Mejía, Francisco R.: **Zumos del camino.** (Ed. del autor).
Morandi, Gerardo: **Sin título.** (Ed. del autor, Mendoza).
Ortiz Saralegui, Juvenal: **Poesía fiel.** (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Papini, Giovanni: **Los testigos de la Pasión.** Trad. Gotardo Stagnaro. (Difusión).
Peyrou, Manuel: **La noche repetida.** (Emecé).
Poviña, Alfredo: **Teoría del folklore.** (Assandri).
Rafide, Matías: **Ritual de soledad.** (Ed. del autor, Chile).
Ramos, Jorge Abelardo: **Crisis y resurrección de la literatura argentina.** (Indoamérica).
Rodríguez Legrand, Luis: **Armonía del hombre.** (Ed. del autor).
Shand, William: **The blind warrior.** (Botella al Mar).
Sheen, Fulton J.: **El primer amor del mundo.** Trad. Carlos Juan Vega. (Difusión).
Soto, Carmelina: **Octubre.** (Antares, Bogotá).
Soubirán, André: **Tú serás médico.** Trad. Amparo Alvajar de Ortega Velarde. (Hachette).
Soubirán, André: **La noche de baile.** Trad. Amparo Alvajar de Ortega Velarde. (Hachette).
Tejerina, Elina: **Las manos de aire** (Alanda).
Trotsky, León: **Historia de la revolución rusa** (vol. I). Trad. Carlos Esteban Etkin. Indoamérica).
Velasco, Leopoldo: **Romances de Hispano América.** (Ed. del autor, Córdoba).
Vilela, Arturo: **Interpretación de la historia de Sudamérica.** (Biblioteca Paceña, Bolivia).
Wass, Albert: **¡Devolvedme mis montañas!** (Kárpat).
Zóccoli Fidanza, Ofelia: **Pasión de la viña.** (Emecé).

ÍNDICE

Pág.

Mutaciones, por *Jorge Luis Borges* 1
Casi una vida, por *Corrado Álvaro* 2
La mirada infantil, por *Vicente Aleixandre* 10
El vocabulario, por *André Pieyre de Mandiargues* 13
Chaves: un giro copernicano, por *H. A. Murena* 27
André Gide y Emmanuèle, por *Jean Pénard* 36
Poesía y pensamiento místico de San Juan de la Cruz, por *Emilio Sosa López* 56
Liras al hermano mayor, por *Jorge Vocos Lescano* 68
Tres poemas, por *Helena Muñoz Larreta* 71
El secreto, por *Guillermo Orce Remis* 74

CRÓNICAS Y NOTAS

Víctor Massuh: El "Bolívar" de Waldo Frank 79
Alberto Salas: Memoria y nostalgia de un poeta 85

LIBROS

Eduardo Mallea: "La sala de espera", por *Vicente Barbieri* 97
Ernst Wiechert: "Misa sin nombre", por *Nicolás Cócaro* 100
Franz Kafka: "Diarios", por *Mario A. Lancelotti* 105
Eduardo González Lanuza: "Retablos de Navidad y de la Pasión", por *César Rosales* 107
Álvaro Fernández Suárez: "Los mitos del Quijote", por *V. B.* 111
Félix Lizaso: "Proyección humana de Martí", por *Tulio Halperín Donghi* 113
Rodolfo Kusch: "La seducción de la barbarie", por *Juan José Sebreli* .. 115
Luis Seoane: "Libro de tapas", por *Carlos Viola Soto* 118
AL MARGEN DE LOS DÍAS, por *Juan Adolfo Vázquez* 121

CORRESPONDENCIA

Francia y nuestra literatura. Carta a Jean Ballard, por *Roger Caillois* 125
Sobre "Heterodoxia". Carta a Álvaro Fernández Suárez, por *Ernesto Sábato* 128

CINEMATÓGRAFO

Carlos Coldaroli: "El hombre del traje blanco" 128
Abelardo González: Saludo a John Ford 131
REVISTAS, por *Miguel Alfredo Olivera* y *N. Rodríguez Bustamante* 133
BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS 136

Este número 228 de
SUR terminóse de
imprimir el día 24
de mayo de mil
novecientos cincuenta
y cuatro, en la Im-
prenta López, Perú 666, Buenos
Aires, Argentina. Además de la
tirada 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

S U R

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO DEL Nº 227

Anotación sobre Spencer, por Francisco Romero.

La casa de la calle México, por Victoria Ocampo.

La amante infeliz; De la muerte, por Alberto Girri.

Sacrificio, por Guy Dumur.

El hombre Kafka, por Carlos A. Gómez.

La victoria perdida, por Marta Mosquera.

Las palomas de Times Square, por Damián C. Bayón.

Poema, por Jorge Payta.

Estilística del lunfardo, por José E. Clemente.

Crónicas, por Roberto Vernengo, Enrique Anderson Imbert, Mario A. Lancelotti, N. Rodríguez Bustamante, Patricio Gannon.

Y sus habituales secciones *Notas de libros, Música, Cinematógrafo,* etc.

Grandes Novelistas

EL VERDUGO

por

PÄR LAGERKVIST

El autor de los relatos que presentamos en *El verdugo* es un atormentado que de pronto nos deleita con la más lírica de las descripciones; que de improviso ríe y se enternece ante el espectáculo de la naturaleza en flor, o el reflejo de la buena acción más escondida. Es también cultor del símbolo, de la fantasía y del clima onírico, por lo que a menudo nos recuerda a Dickens, a Kafka, a Poe.

El verdugo es, precisamente, un relato en el que la alegoría cobra singular vigor ante la visión fatídica de ese hombre eternamente vestido de rojo, y encadenado a su hacha inmisericorde como a un destino abrumador. Ese personaje siniestro es de todos los tiempos. Pertenece al reverso de la humanidad, y ésta no logra arrancárselo del flanco. Como todo poeta de verdad, Lagerkvist pone algo de su alma y de su angustia, tanto en ese personaje de sangrienta vestidura como en los protagonistas de sus *Cuentos crueles*, o en la asamblea, infinitamente prolongada, de *La sonrisa eterna*.

No nos extrañemos si alguna vez tropezamos en sus páginas con palabras de rebeldía, de escepticismo despiadado o de súbita desesperación. Tengamos en cuenta que Lagerkvist es un infatigable buscador de verdades que no ha encontrado todavía la verdad. *Traducción de Fausto de Tezanos Pinto* . . . . . $ 19.—

EMECÉ EDITORES, S. A.

SAN MARTÍN 427 / 32-1695 / BUENOS AIRES

H0008035

PREC

S1CJ.15.1