SUR

NÚMERO 229 JULIO-AGOSTO DE 1954

HOMENAJE A FRANCISCO ALMEYRA

Thaes afereode, thisses swa maeg.
DEOR.

UNA muchacha alada, con una estatuita de la Victoria en la mano, o con un ramillete de flores, o con una flor de loto, o con una granada entreabierta y casi madura; un ancla, el arco iris, el color verde, son antiguas alegorías de la esperanza; pero a mí me parece que nada la representa mejor que un joven poeta. No pienso en Chatterton, que resplandece y cae como un ángel quemado; ni en Novalis, ni en Keats, ni en Shelley, ni en Espronceda, destinos en los que siempre palpitará la juventud, la muerte y la poesía; pienso en todos los jóvenes, gloriosamente oscuros, que trémulos y reverentes componen versos; como la esperanza, ellos no requieren para el fervor la confirmación del resultado y, también como la esperanza, muchas veces no cumplen lo que prometen.

Entre los jóvenes poetas argentinos de la primera mitad del siglo anterior, encuentro que Francisco Almeyra encarna mejor que nadie ese patético símbolo. Dejaré a los historiadores de la literatura la piadosa tarea de comentar sus poemas, sus fragmentarias traducciones de Virgilio y su tragedia de intención clásica; me limitaré a recordar lo que podría designarse como el período climatérico de su vida. Este relato comienza, pues, en la ciudad de Montevideo, en una mañana de primavera de 1839.

Pero antes de iniciarlo habrá que referir algunas circunstancias biográficas. A los hechos de sus mayores debió Almeyra la peligrosa distinción de ser públicamente señalado como unitario; a los hechos de sus mayores o a las persecuciones que éstos padecieron; de modo que emigró por razón de familia, más que por actuación propia. Su fuga a la otra banda (el tradicional cruce del río, ese momento romántico de la carrera de honores de los porteños) ocurrió en 1834. En Montevideo lo recibieron unas tías suyas, de la rama oriental de los Almeyra, que está emparentada con los Rasedo. Vivían las señoras en una casa de la calle de San Miguel (hoy Piedras), que tal vez exista aún: baja, de tres patios; el último, famoso por los rosales blancos que el poeta expoliaba para sus ofrendas de las tardes a la menor de las señoritas Medina, la Lelia de las *Odas*. La llegada del joven sobrino había conmovido a esa casa de mujeres. Desaparecieron las fundas, que se demoraban de verano a verano, y en la sala, rodeando el lujo de damascos amarillos, de nuevo resplandeció oscuramente la caoba de los muebles importados de Hamburgo. De secretos yacimientos casi olvidados, afloraron bandejas de plata, porcelanas francesas, manteles con puntilla y viejos licores: tesoros acumulados a lo largo de los años por una antigua familia que, si bien no era rica, siempre había vivido con frugal desahogo. Diríase que hubo más flores en los floreros y que las señoritas parecieron menos pálidas, casi jóvenes. La vida alcanzó a los fondos de la casa y la cocina prodigó manjares con intenciones de celebrar algún "precioso verso dedicado al 25 de Mayo, que apareció en el Álbum del Nacional", de sorprenderlo (con un arroz con leche "preparado por mis propias manos", según proclamaría una de las señoritas), o, meramente, de alimentarlo y de mimarlo.

Cuando él dijo que buscaría trabajo para pagar su parte de los gastos de la casa, las señoritas fingieron que hablaba en broma; era evidente que jamás le admitirían retribución alguna; pero Almeyra probó que hablaba en serio: encontró trabajo, poco trabajo y poco sueldo: el primero, como convenía a un hombre dado al ocio, a la versificación y a la tertulia de amigos; el segundo, suficiente para no tener que recibir dinero de sus protectoras y poder obsequiarlas, de vez en cuando, con algún regalo. Llevaba, pues, los libros a los señores Casamayou, unos franceses de Navarrenx, establecidos con negocio de ferretería en la calle de Santiago, a corta distancia de las orillas del Plata. Todas las semanas, el joven poeta pasaba por la ferretería, recogía los comprobantes de las ventas y de los gastos

y en su casa llevaba la contabilidad con un retardo que raramente excedía los dos meses.

Almeyra era delgado, de estructura delicada y de estatura mediana; tenía cabellos castaños, muy finos; la frente despejada, los ojos oscuros, la nariz recta y una boca en que ambiguamente se discernía dureza o resolución. Las amplias y elegantes solapas de la levita ocultaban alguna estrechez de hombros. En cuanto a sus manos, una señora, en cierto famoso *Epistolario* publicado en estos últimos años, las recordaba como "el hermoso y apropiado símbolo de su depurada sensibilidad, de su noble inteligencia y de su generoso corazón".

Aquella mañana una de las morenitas le dejó sobre la cama la bandeja del desayuno y abrió los postigos, para que el día entrara en el cuarto. Almeyra miró los majestuosos libros *Diario* y *Mayor,* vaciló brevemente y, como era habitual, los postergó; tomó de la mesa de luz unas desordenadas cuartillas y dos ejemplares de la *Eneida*: uno, con el original latino y otro, de encuadernación más fatigada, con la nueva versión francesa de Hyacinthe Gaston. Buscó en ambos volúmenes ciertos versos del libro segundo y, mientras mateaba, tradujo:

Entonces vi las caras pavorosas
De los contrarios dioses . . .

Se preguntó si cuando publicara la traducción de la *Eneida* —la había emprendido para continuar, con intrepidez y con veneración, la tarea iniciada por el llorado Juan Cruz Varela, para empuñar la antorcha donde su amigo y su maestro la había dejado— estaría satisfecho de la labor y podría desear que lo juzgaran por ella. Reflexionó: De todos modos, a los escritores nos juzgan anacrónicamente. Él siempre quedaría como el autor del *Yugurta.* ¿Cuándo lo había compuesto? ¿Cuándo lo había concebido? Hacía tanto tiempo, que ya era otro. Él creía en su vocación de poeta por lo que iba a escribir, no por lo que llevaba escrito. La única obra es la futura, pensó; todo lo demás son equivocaciones de las que nos enmendaremos.

Volvió su atención a los versos que estaba traduciendo. El epíteto *contrarios* le agradaba; hubiera querido aplicar la palabra *magna,* del original, a las caras; daban miedo esas enormes caras; las imaginaba de bronce o, mejor aún, de yeso; pero *magna* debía aplicarse a los dioses y, por otra parte, al conjuro de esas enormes caras ine-

vitablemente los lectores hubieran recordado a una hermosa amiga de todos ellos. Sacrificando *contrarios*, continuó:

Entonces vi las caras pavorosas
De los mayores dioses enemigos,
Entonces vi entre llamas ominosas
Hundirse a toda Ilión. Fuimos testigos
De la muerte de Troya. Como un roble . . .

Si tenía suerte, por fin rescataría una mañana para las musas. Si tenía mucha suerte, y la voluntad no desfallecía, traduciría veinte versos y luego pensaría en su tragedia. Todas las mañanas ocurría lo mismo: diríase que despertaba para la creación poética, pero muy pronto las circunstancias cotidianas consumían el alado impulso. Resueltamente se levantó de la cama, procedió a enérgicas abluciones y, aprovechando lo que quedaba del agua que le llevaron para el mate, empezó a afeitarse.

Tras un portazo, con un relumbrón azul de la capa de paño bearnés, y bermejo de la barba ancha y redonda, irrumpió en el cuarto Joaquín Videla, cuya amistad con Almeyra se había iniciado en las aulas del colegio de San Carlos y se había afirmado en las ansiedades de la emigración. La gente decía que Videla parecía inglés. No el espigado inglés que primero imaginamos; otro, no menos típico: bajo, robusto, enérgico, un caballero rural, nutrido de carne, o acaso un marino, como sugería el óvalo espeso de la barba. Almeyra, que propendía a creer que todas las virtudes procedían de la lectura y de la ejercitación del intelecto, se maravillaba a veces de que su amigo, ante los acontecimientos políticos, reaccionara siempre acertadamente; se maravillaba de encontrar siempre en la buena causa a una persona para quien los libros eran apenas reales: un incómodo recuerdo de colegio o el lánguido entretenimiento de un raro día de enfermedad. En cuanto a la amistad que los unía, ninguno de los dos, a pesar de ser tan distintos, la cuestionaba: era una criatura espontánea y natural, que pedía muy poco para vivir.

Videla anunció:

—Traigo una gran novedad.

—¿Una gran novedad? —interrogó Almeyra.

—Una gran novedad —repitió Videla—. La revolución del Sur ha estallado.

—Todos los días ha estallado —comentó melancólicamente Almeyra—. Todos los días hay una gran novedad.

—Tú siempre miras las cosas por el prisma de tu descreimiento —protestó el amigo—. La novedad de hoy es verdadera.

Almeyra afirmó:

—Todos los días es verdadera, pero nunca pasa nada. El país entero lleva luto por doña Encarnación y Rosas está más fuerte que nunca.

—Ahora está pasando algo. Ese joven Bello vino de Buenos Aires. Godoy, en persona, lo vió en la botica de Cantilo.

Almeyra pensó que él no creía en la novedad que su amigo le comunicaba. ¿Por qué no creía? Por prudencia, por pusilanimidad tal vez, por temor de recaer en ese juego de ilusionarse y desilusionarse que era la angustiosa ocupación en que todos ellos vivían; y por fatalismo, o por superstición, y también por imaginar que mañana sería igual que ayer: suposición que la experiencia de toda la historia refutaba.

Videla dió pormenores:

—Granada se plegó por fin al movimiento y sin ser sentido avanza con los indios desde Tapalqué.

Ahora, por cortesía, para no parecer obstinado, Almeyra simulaba creer. ¿Costaba mucho pasar de la simulación al sentimiento? Almeyra comprendió que ya estaba interesado en las noticias: eran como un fuego en que se templaba el alma. Costaba menos creer que resistirse. Pensó que cada conversación era un mundo aparte, con sus leyes propias: en este caso la ley era creer que el Sur se había levantado contra el tirano. Mientras la conversación durara, él creería en el derrumbe de Rosas, condescendería a vagos planes para esa vislumbrada aurora de la libertad en Buenos Aires y aun imaginaría circunstancias de su propio regreso. Cuando Videla hubiera partido, recuperaría la razonable incredulidad.

—¿Qué me dices —preguntó con cierto calor— si la semana que viene tú y yo andamos bala y bala con los rosines?

Poco tiempo después Videla se fué. Mirando las domésticas paredes de su cuarto, con el cuadro anónimo del copioso árbol a cuya sombra descansaba, echada, una vaca de color café con leche, el estante de los libros, la cama de bronce, el desvencijado sillón, Almeyra se preguntó si él estaría a punto de cruzar el río y de guerrear a cielo abierto por los campos del Sur.

Trató de continuar con la *Eneida*, pero muy pronto advirtió

cuánto se había apartado de las tareas literarias en esa media hora. La luz de afuera, que trajo su amigo con las noticias de la revolución, le había empañado el ánimo. Almeyra dejó las cuartillas y salió a caminar.

Durante el almuerzo oyó a sus tías comentar apasionadamente los últimos acontecimientos políticos y militares: fuera de las tertulias literarias, no se hablaba de otra cosa en aquella época infausta y, por fortuna para mí y para ti, querido lector, pretérita. Cuando servía el caldo, la tía Esmeralda anunció que los anarquistas habían atacado en el Cerrito; al promediar el charque, ese ataque había sido rechazado y todas discutían la modalidad del general Rivera, reputada imprudente por la tía Áurea, de aproximarse con una breve escolta y fiado en la rapidez incomparable de su caballo, hasta los vivacs de las tropas entrerrianas; hacia la carbonada había triunfado la revolución en Corrientes: después del arrope, una invasión de farrapos en territorio oriental era de temer y, sobre el dulce de boniato, Almeyra melancólicamente reflexionó que la falta de cualquier mención de un levantamiento en Buenos Aires no configuraba un signo de buen augurio. Si algo sucedía en la otra banda, Montevideo no tardaba en saberlo. Todo se sabía demasiado. Por ejemplo, alguien sostuvo (lo que sin duda es falso) que el descubrimiento de la conspiración del joven Maza ocurrió mucho antes en las sobremesas de Montevideo que en su real escenario. Almeyra luchó contra la tentación de referir las noticias de Videla. Una abundante experiencia supersticiosa lo persuadía de que referirlas traería mala suerte. La tentación venció. Almeyra dió las noticias y en el acto agregó que las creía apócrifas.

Un poco más tarde el poeta se dirigía por la calle de Santiago, hacia la ferretería de Casamayou. Al pasar por el consulado francés recordó el brumoso día de julio en que vió partir al general Lavalle, con la divisa azul y blanca en el sombrero y el lema, bordado en oro, *Libertad o muerte*. Almeyra recordaba al general en el escalón de esa puerta, como en el estrado de la gloria, y el eco de una dicha espléndida y de una indignación y de una esperanza y de una congoja se alternaba en su ánimo. Qué nítidamente cierto parecía el triunfo que ahora se desangraba en las distancias del Entre Ríos. Lo declara la oda cuarta:

el ínclito laurel se deshojó en victorias.

En cuanto a la indignación, era contra un médico de la Comisión Argentina que lo había rechazado como inepto para el servicio de la guerra. En vano explicó Almeyra que ese catarro pasaría con el invierno. El hombre lo creyó tísico y Almeyra quedó excluído de la legión.

Según era habitual, en la ferretería lo recibió don Pedro. Los Casamayou de la famosa firma eran dos: don Pablo, el mayor, que aparentaba ser mucho mayor que su hermano, pero que le llevaba solamente un año, y don Pedro. Físicamente los hermanos eran parecidos y distintos. Es probable que si hubieran quedado mascarillas de ambos señores, serían casi idénticas; pero aquí termina la similitud. Don Pablo era pálido; don Pedro, rojo; la piel de don Pablo era cerosa; la de don Pedro era seca y reticular, como atravesada por un delta complejísimo de pequeñas venas; don Pablo parecía demacrado y cadavérico; don Pedro, era emprendedor, afable, fácil y enérgico; don Pablo, según las pocas personas que lo trataron con familiaridad, no era tonto sino, simplemente, raro. Don Pedro bebía mucho; don Pablo no había bebido en toda su vida una copa de vino, pero el azar lo eligió, entre ellos dos, para que fuera el hijo de alcoholista. Don Pablo murió soltero, don Pedro se casó con una jovencita tucumana, hermosa, de ojos grandes y muy ovalados, de brazos mórbidos, ligeramente obesa, que vivía en los fondos del caserón, ataviada con lujo y comiendo golosinas. Del matrimonio nació un hijo, don Pluvio, que murió en Francia, en un hospicio, a los catorce años.

A una sola visita atendía la señora: a nuestro joven poeta. Nunca dejó de agasajarlo con mates, que ella misma llevaba al escritorio, en una bandejita de plata; se ruborizaba toda para interrogarlo sobre la salud y la familia y recaía, inmediatamente, en su habitual silencio. Esa tarde, en el diminuto y revuelto escritorio, mientras la señora le cebaba mates con azúcar quemada y cáscaras de naranja, Almeyra escuchaba los planes de reforma que puntualizaba don Pedro.

—Estas paredes vuelan —afirmaba el patrón, indicando, con ademanes circulares, los tabiques de madera blanqueada, del escritorio—. El gran resorte para el trabajo es la amplitud.

Almeyra lo escuchaba con distracción apenas velada. Por cierto que su trabajo en la ferretería le interesaba poco. Sin embargo, la reflexión de que no asistiría acaso al cumplimiento de esos planes (del todo indiferentes para él), de que esa costumbre de pasar una

vez por semana por la ferretería de Casamayou acaso debería interrumpirse para siempre, como, por lo demás, toda su vida en Montevideo, un poco provisoria, un poco irresponsable y (contemplada desde el recuerdo) sin duda muy dulce, lo angustió con anticipada nostalgia. Tal vez con mayor nostalgia (consideró escandalizado) que la interrupción de aquella otra costumbre, también dulce, de tocar el piano y de platicar, por las tardes, con la más joven de las señoritas de Medina. "Pero no debo abrigar ilusiones", pensó. "Las noticias de la rebelión son falsas. Yo no dejaré esta vida. Yo no iré a la guerra en Buenos Aires."

De la ferretería volvió a su casa. En lugar de asentar las boletas en los libros, como se lo había propuesto, y evitar así la acumulación de trabajo, arrojó sobre un sillón el rollo de papeles y se fué en seguida a la redacción de *El Nacional*, a comentar las noticias.

Cuando llegó, los amigos hablaban de Voltaire, de Diderot, de Destutt de Tracy, los tres faros que iluminarían para siempre el pensamiento liberal, según la fórmula afortunada y profética de ese agauchado señor Coria. Muy pronto Almeyra se encontró hablando de su tragedia tebana (con un joven oriental, cuyo nombre desconocía) y luego intervino en la perpetuamente renovada polémica de clásicos y románticos. Alguien, tal vez Rivas (no estoy seguro, no quiero calumniarlo), inculpó a los partidarios de los clásicos de abrazar tradiciones y temas extranjeros. Almeyra pensó que ese énfasis de encono puesto en la palabra "extranjeros" traslucía una de las pasiones que siempre flamean del lado de los déspotas. ¿Por qué nadie lo advertía? En literatura todos patrocinamos ideas que en política engendran horrores; aquéllas, justamente, que se llaman ideas poéticas.

Conversando con Almeyra, el joven oriental refirió que había leído en un libro de historia, de más de trescientas páginas, que París había sido arrasado por incendios, en diversas oportunidades. El oriental observó:

—Una situación conmovedora para contar sería la de un parisino que muriera allá por los años del 54, después del incendio de la era cristiana, llorando la destrucción definitiva de su ciudad.

Almeyra tuvo la impresión de que le sugerían que trasladara a París la tragedia tebana. Se molestó apenas lo necesario para escuchar confusamente lo que le decían. La discusión volvió a los clásicos y a los románticos y luego encaró los problemas del drama histórico.

—Cuando aparece mezclado entre personajes oscuros alguno conocido —Almeyra explicó a Florencio Varela— el espectador o lector se pregunta si lo que dice en el drama lo dijo en la vida y cómo lo averiguó el autor.

Varela casi no lo escuchaba, porque trataba de seguir un diálogo entre Mitre y un señor con los bigotes de Vercingétorix o de algún jefe galo no menos valeroso.

—Encuentro que aceptar la cooperación de los franceses —argumentaba el señor, que era un conocido unitario de la primera emigración— es todo un arriesgado yerro.

Almeyra sintió, según la expresión vulgar, que la sangre le hervía en las venas. ¡Con cuántos amigos, a veces de los más queridos y de los más admirados, había debatido acaloradamente este asunto de la ayuda francesa! Para él no había más cuestión que voltear a Rosas. (Sean indulgentes mis lectores; recuerden que Almeyra murió en plena juventud.)

Un coronel, cuya valiente espada resplandece a lo largo de más de cuarenta años de la historia de nuestras dos repúblicas del Plata, y a quien no he de nombrar, porque aún hoy sus opiniones podrían comprometerlo, habló con un tono reposado, que atrajo la atención de todos.

—Empiezo por reconocer que abundan las razones políticas y morales —dijo como sopesando los términos, con su voz de bajo— para condenar esa ayuda.

Aquí la atónita exasperación de nuestro poeta, que siempre había admirado al coronel, estalló en la susurrada pregunta:

—¿Tienen lepra los franceses?

Tan apagada fué la voz que pronunció estas palabras, que nadie las oyó. Almeyra tuvo la vaga y extraña impresión de ya haber vivido la escena. Ahora la recordaba con claridad. Había ocurrido en el colegio, más de una vez, cuando él, entre audaz y atemorizado, se había permitido alguna irreverente acotación a lo que decía el profesor. Turbado por esa puerilidad flagrante, perdió parte de los argumentos del coronel. Éste, por no sé qué evolución retórica, había llegado a la siguiente conclusión:

—Ante los males que día a día el tirano y sus seides infligen a los argentinos (inmensa hecatombe de dolor que siempre crece) no es humano rechazar el apoyo de una nación extranjera, a la que todo el país opondrá su pecho, caso de que pretendiera avasallar nuestra libertad.

Un arrebato patriótico, un ímpetu de ir a pelear ahí mismo al tirano, dominó a Almeyra.

Alguien comentó:

—Piensen lo que es el fondo de la vida: las enfermedades, la muerte. Y todavía que haya un señor, cualesquiera que sean sus designios, que nos depare cárceles, miseria, dolores y la Refalosa.

—Me pregunto si nosotros —dijo Almeyra— o si algunos de nosotros por lo menos, no estamos más interesados en Voltaire, en Diderot, en Destutt de Tracy, que en derrocar a Rosas. Si no estamos más interesados en la filosofía y en la literatura de Francia que en la política argentina. —Después de un silencio, grandilocuentemente agregó: —Sin embargo, todos los días hay un degollado.

—Nosotros luchamos para salvar la civilización —le replicó ese coronel que había peleado en tantas batallas—. Rosas, en pleno siglo XIX, es un paso atrás, un accidente. Entregarse del todo a la obsesión de combatirlo es contribuir a su pasajero triunfo; mantener íntegro el interés en lo bello, en lo armónico, en lo razonable, es contribuir a derrotarlo. Usted hace muy bien, mi amigo, en pensar en Diderot y en todas esas lumbreras. El sentido de la civilización consiste primordialmente en garantirnos plena libertad para la vida y aún para los entretenimientos más triviales: a mí para chinear los domingos; a otros para pensar en lumbreras.

La autoridad y la fogosa oratoria del coronel acallaron a Almeyra, no a su conciencia. Nuestro joven poeta se preguntó cuál era su contribución a la derrota de Rosas. Recapacitando enumeró: "Escribir un rato por la mañana, sin violentar mi indolencia; conversar con los amigos del *Nacional*, complaciéndome en oír mi propia voz y en repetir argumentos que ya conozco; platicar tonterías, al fin de la tarde, con la niña Medina, reconociendo que progreso firmemente, ya que ella hoy no se apresuró a retirar su mano cuando se la tomé entre las mías. ¿Éste es el resultado de la civilización, el precioso fruto de tantos siglos de historia, que debemos preservar del embate de los vándalos?"

La conversación continuó con discusiones sobre libros, que inflamaban el alma, porque la de todos ellos estaba exenta de intereses personales, y con discusiones políticas, que también inflamaban el alma, porque los unían en una misma y noble tristeza y en una esperanza común de bien para la patria.

De pronto hubo un estrépito en el patio, se abrió de par en par la puerta y entraron precipitadamente el doctor Julián Santana y ese joven Bello. Se produjo en el salón un silencio de expectativa, como si todos adivinaran la índole trascendental de la comunicación que iban a oír y lo solemne del momento que vivían. Vestido de negro, muy delgado, muy alto, muy pálido, Santana se adelantó unos pasos y levantando las manos exclamó:

—Los libres se rebelaron. En Dolores han pisoteado la efigie del monstruo.

Los gritos de júbilo atronaron la sala. Santana continuó:

—Aprovechando el viento favorable, dentro de una hora sale para las costas del Salado la chalupa *Flora*. Que me sigan los que deseen reunirse al ejército de Castelli y de Crámer.

En el numeroso grupo que lo siguió estaba Almeyra. Éste no se acordó de sus tías, ni de la niña que lo esperaba esa tarde; en cambio, con ansiosa preocupación, pensó en uno o dos compromisos, del todo insignificantes, que dejaría sin cumplir. Dando vivas a la patria y cantando llegaron al puerto. Durante los minutos que debieron esperar para embarcarse, Almeyra tuvo la impresión de que todo era irreal, de que estaba soñando.

Luego, desde la borda de la chalupa *Flora*, miró por última vez a Montevideo. Con el corazón oprimido de nostalgia y de gratitud pensó en las señoras que lo asilaron y en la *Eneida* incompleta y en la tragedia de Tebas y en la niña con quien gravemente jugaban a los novios y en los amigos y en la tierra que dejaba, tan hospitalaria y tan libre. Alguien le interrumpió este íntimo adiós a la querida República Oriental, diciendo:

—Era absurdo que esa monstruosa tiranía de Rosas durara tanto. Piense que estamos casi en el 40.

II

Durante el viaje no ocurrieron incidentes notables. En una carta dirigida al coronel Sosa, el señor I. E. Richards, cargador de la *Flora*, afirma que "el ánimo de los voluntarios es muy alto y para contrarrestar el tedio inherente a la navegación, pescan".

Para desembarcar eligieron un punto situado entre las bocas de los ríos Samborombón y Salado. Cuando fondearon despuntaba el

día. Un destacamento que bajó en un bote no descubrió en el alto fachinal de la costa fuerza alguna, ni amiga ni contraria. A eso de las siete de la mañana, el primer grupo de voluntarios desembarcó. Entre ellos iba Almeyra.

Éste pensó que si hubiera llegado a la región del Pergamino, donde estaba la Verde, la antigua estancia de su familia, él hubiera reconocido cada lugar; hubiera identificado, según el caso, la esquina de Constancio, la tapera del zapatero, la estancia de Montoya, los cuatro álamos (que de lejos parecían dos) de Zudeida... En cambio, en estos parajes donde nunca había estado (y, precisamente, por no poder identificar ninguna circunstancia topográfica), reconocía la patria. La oía gritar, salvaje, con los pájaros que sobrevolaban la laguna y la veía extenderse, infinita, en la trémula inmensidad del pajonal. Una manada de yeguas, de largas crines, de largas colas, con las orejas levantadas, en un remolino de curiosidad se aproximó a ellos. De pronto, una se volvió, todas se volvieron, y tímidas y alegres y pletóricas, pateando, relinchando, se volcaron en la distancia. En ese instante, o acaso unos instantes después, cuando un casal de chajases, anunciando la novedad, como los de Ascasubi, echaron a volar y de atrás del fachinal de junquillos una abigarrada multitud de gauchos a caballo cargó contra el puñado de voluntarios, Almeyra sintió algo que podría expresarse aproximadamente así: ahora que estaba en la patria era invencible. Levantó el fusil y volteó a su primer hombre.

Pero la superioridad numérica de los atacantes era excesiva. Abrumados por las lanzas y las tacuaras, los voluntarios se rindieron. Solamente dos continuaron la pelea: Almeyra y un joven abogado, el doctor Cruz. Almeyra dejó el fusil y con el sable en la mano se entreveró con los enemigos: los tuvo a raya y, a los que pretendieron atropellarlo, con la destreza que le daba el coraje los hirió. Cruz mató a otros dos. Al fin los gauchos los enlazaron y los desarmaron; pero no me parece que se hayan desempeñado mal Cruz y Almeyra, teniendo en cuenta el medio culto en que vivieron hasta el momento de esa fulminante confrontación con la guerra y con la barbarie.

Mientras el jefe, un tal Pancho el Ñato, resolvía lo que iba a hacer con los prisioneros, la tropa se entretenía en degollarlos. Quizá en un intento de refirmar su autoridad, Pancho el Ñato gritó, señalando a Cruz y a Almeyra:

—A éstos no me los toquen.

El gauchaje protestó contrariado.

—Les tenemos más ganas que a naide —argumentó alguno.

Otros, con sonrisa humilde y con voz de súplica, mostrando el cuchillo pedían esos pescuezos.

Sincera o sarcásticamente, explicó el Ñato:

—A estos dos salvajes quiero premiarles el valor. Los mandaré a la Guardia del Monte, de regalo para mi compadre González, su Majestad Caranchísima.

Maniatados los montaron a los dos en un caballo y los arriaron hasta una estancia de las inmediaciones.

Los que habían quedado a bordo de la chalupa, nada pudieron hacer por sus compañeros.

Esa misma tarde, sujetados con lazos y echados en el piso de una carreta, Cruz y Almeyra fueron remitidos a la Guardia del Monte. En el largo camino casi murieron de sed. Un domingo al atardecer llegaron.

Los encerraron en el cuartel, a cada uno en un calabozo. Almeyra estaba tan cansado que tuvo la fortuna de dormir toda la noche. A la mañana siguiente lo llevaron a un vasto salón, poco menos que desmantelado, donde conversaban dos hombres; el más joven era una suerte de estanciero culto, levemente amanerado en sus modales, de cabello rubio y barba con reflejos rojizos, de más de treinta y menos de cuarenta años de edad, vestido con un ponchito de vicuña, saco, pantalón blanco, botas granaderas, pañuelo punzó al pescuezo, blusa negra; el otro debía ser comandante de milicias; era un hombre tosco, de cuarenta y tantos años, de cabeza alta y angosta, de cara rasurada, de ojos vivos, de nariz recta, de boquita sonreidora, de brazos cortos y gruesos, de vientre protuberante; llevaba pañuelo al cuello, chaquetilla militar, sable, chiripá rojo. El que parecía estanciero estaba recostado sobre la mesa que hacía las veces de escritorio (y sobre la que había un rebenque); el comandante estaba precariamente sentado en la punta de la única silla del cuarto (el más importante de los dos era, sin duda, el estanciero). De una de las paredes colgaba el retrato de Juan Manuel de Rosas; de otra, interrumpiendo una mancha de humedad, el de doña Encarnación (con crespón negro).

A Almeyra lo hicieron sentar en un largo banco. Junto a él, un soldado montaba guardia.

El individuo que suponemos estanciero peroraba con cierta com-

placencia, como si estuviera seguro de que el otro se reconocía inferior y lo admiraba.

—Es una pena que González no esté aquí, pero sobre el particular de estos facinerosos —declaraba con voz modulada y suave, indicando vagamente a Almeyra— yo me hago cargo, si usted prefiere. No piense más: deje a estos caballeros por mi cuenta. Conozco demasiado a la sabandija unitaria: antiguas amistades, lazos de familia, etcétera ¿qué mejor ocasión para demostrar que he roto para siempre con ellos?

—Yo siempre digo —aseguró el comandante— que el unitario es un bicho egotista, que no colabora con el gobierno. Pero, créame, don Villarino, el pueblo está desengañado y no quiere ni que los menten.

—¿Cómo no va a estar, si ya va para largo que no levantan cabeza? El pueblo no los perdona. Para convencerlo reniegan de su partido; gritan que no son unitarios, que son federales, si usted se descuida, que son partidarios del ilustre Restaurador; dígame francamente ¿qué se puede esperar de estos Judas?

—Absolutamente nada, señor.

—Bien dicho; nada.

Almeyra se preguntó para qué lo habrían llevado ahí. "Estarán esperando a alguien", pensó.

—Los sabios y doctores de ese grupo que maquina en Montevideo —continuó Villarino con desprecio— le juro que son unos teóricos y unos ilusos de marca mayor, que pretenden gobernar a los criollos con el librito que los filósofos franceses les escribieron para Francia. Dígame un poco mi amigo ¿qué tiene que ver la Francia con este país?

—Hágase cargo, señor.

—Me hago cargo. Son unos teóricos imposibles, que están vendidos al inmundo oro francés. Es gente egotista, interesada en sumo grado. En una palabra, traidores a la patria. Son unos cobardes que no merecen llamarse hombres. No hacen frente: se van al extranjero, a trabajar para el descrédito de su propio país.

Almeyra tuvo la intención de protestar, pero estaba tan cansado que se dijo ¿para qué? Procurando alejarse dentro de sí mismo, cerró los ojos. Le pareció recordar que alguna vez alguien observó que las conversaciones son mundos cerrados, con sus leyes propias. En este caso la ley era creer infame a la gente que se reunía en *El Nacional* y perfecto el gobierno de Rosas.

El comandante decía:

—El pueblo sabe que son cobardes. No los quiere.

—El pueblo comprende la situación mejor que esos doctores —afirmó el otro—. Comprende que Rosas representa genuinamente a esta tierra de Dios. Vea, sin ir más lejos, el caso de los peones de esa estancia de que hablábamos hoy. Ahí los patrones, que es gente antigua, los criaron como de la familia. Misia Merceditas les enseñó el rudimento y ellos se criaron como hermanos de los muchachos. ¡Las veces que los vi en dulce montón loqueando con la volanta! Bueno, sin vacilar la otra noche se apersonaron a la comandancia de la Magdalena y dijeron que los patrones andaban en tratos con los conspiradores. La policía se contrajo a su obligación y antes de la madrugada era de ver como trabajaban los piquetes de fusilamiento. No quedó nadie de la familia, ni siquiera la misia Merceditas, que murió perdonando a sus delatores; pero yo le pregunto a la señora de qué le valió ese gesto. La peonada, créame, es gente humilde y ha comprendido con toda razón que estaba en juego el porvenir de la patria.

—Habrá Rosas para siempre —sentenció el otro—. El pueblo lo quiere. No porque unos escritores franceses piensen lo que se les dé la gana . . .

En ese momento un cabo y dos soldados irrumpieron en el cuarto; se detuvieron frente al escritorio, burdamente perplejos, como si el coraje que los impulsó a entrar empezara a faltarles.

—Me han interrumpido. No sé lo que iba a decir —protestó Villarino; después de una pausa interrogó—: ¿Qué hay? ¿Por qué no me traen al otro salvaje?

El cabo contestó

—Se ha escapado, señor.

(Efectivamente, el otro salvaje, el doctor Cruz, logró escapar. Algún tiempo después reapareció en Montevideo y luego en Maldonado, donde llevó una vida oscura y estudiosa. En el 52 volvió a su patria, con el Ejército Grande de Urquiza, y peleando a las órdenes del general Lamadrid murió en la batalla de Caseros. Mitre y Sarmiento lamentaron alguna vez que el doctor Cruz no viviera para colaborar en la obra luminosa de la organización nacional.)

Villarino palideció visiblemente. Encarándose con Almeyra gritó:

—Y usted ¿por qué no se escapa? Sépalo: no hay escapatoria para nadie. Tenemos Rosas para siempre. Rosas para siempre.

Extendió una mano hacia la mesa, para tomar el rebenque, pero uno de los soldados preguntó con una sonrisa púdica:

—¿Me permite, patroncito?

Rápidamente el soldado sujetó del pelo a Almeyra y con un trazo limpio y seguro lo degolló.

Pardo y Buenos Aires, 1952.

ADOLFO BIOY CASARES

MALLARMÉ, CLÁSICO

¿QUIÉN habría de pensar, el 9 de septiembre de 1898, que el poeta que acababa de extinguirse en Valvins sería, cincuenta años más tarde, considerado clásico? Sin duda, una especie de gloria nimbaba los últimos años de Mallarmé. Todos aquellos que constituían por entonces la joven literatura y que han ilustrado después las letras francesas, de Gide a Claudel, pasando por Valéry, concurrían asiduamente los martes a la calle de Rome. Un círculo de iniciados sabía que Mallarmé era un gran poeta. Mas para el conjunto del público, aun del público culto, no era todavía sino el autor de unos pocos poemas casi indescifrables, destinados rápidamente al olvido luego de haber hecho por un momento las delicias de algunos cenáculos.

Hoy, en cambio, se escriben manuales sobre Mallarmé, lo que significa la consagración universitaria menos contestable. Aquí tengo, sobre mi mesa, el excelente manual de Guy Michaud [1]. Ha utilizado con inteligencia todas las obras anteriores, haciendo una síntesis delicada, original. No me cansaré de recomendarlo a quienes deseen tener en pocas páginas una visión completa, o casi completa, de Mallarmé.

Esta consagración de Mallarmé plantea un problema de mucho interés para la vida profunda de los literatos. Demuestra que los valores se difunden lentamente, o más bien que sólo se sitúan en su debido lugar con cierto retardo. Hoy Mallarmé ha dejado de sorprendernos. Reconocemos a un clásico en que ya no sorprende ni disuena. Las riquezas de su obra no se agotan con el tiempo, desde

1 *Mallarmé, l'homme et l'oeuvre.* Collection "Connaissance des Lettres". París. Ed. Haitier-Boivin, 1953.

luego, y debemos volver a ella incesantemente. Pero es clásico, y si quisiéramos hacer un lamentable juego de palabras extraeríamos clásico de clasificado. A los primeros lectores de Mallarmé les costaba retener cierta sorpresa. Hoy sabemos exactamente qué vínculos unían la poesía de Mallarmé con la del Parnaso contemporáneo. Porque el comienzo absoluto no existe. La historia literaria —como la historia, ni más ni menos— es un raudal continuo.

Así vemos pasar a Mallarmé, rápidamente, de la admiración por Béranger (¡sí, por Béranger!) a la admiración por Victor Hugo, después al culto por Baudelaire y, desde 1862, lo vemos descubrir lo que podría ser muy bien el secreto de su poesía: "Un ideal que exista por su propio sueño y que no sea el lirismo de la realidad". Más que por el genio, Mallarmé se distingue por su aptitud para vivir interiormente la poesía. Claudel lo llamaba con justeza "un hombre de interior". De ahí el carácter ascético de su vida y de su obra. En este sentido, si se quiere, Mallarmé es el último romántico (recuérdense las campañas de Vigny a favor de los poetas, de Stello, de Chatterton). Mallarmé, sin que nadie necesite demostrarlo en la novela o en el teatro, es aquel que no renuncia. Ha podido ser profesor de inglés, un profesor a quien sisean sus alumnos, lo cual le añade un rasgo suplementario de ascetismo; ha podido escribir en *La dernière mode*: nunca abdicó por ello. ¡La vida humilde, retirada, ejemplar de Mallarmé! Especie de santo, ha sido el sacerdote de un culto exigente que no admite compromiso.

Por su obstinada búsqueda de una perfección inaccesible, Mallarmé se condena a la impotencia, pero a la vez nos da un ejemplo casi opuesto al de Rimbaud. Lleva a cabo una revolución misteriosa, oscura y por ello tanto más profunda. Toda la poesía contemporánea surge de él aunque se aleje progresivamente de la manera que le es propia y en la cual algo subsiste de sus maestros parnasianos. Mallarmé es la flor suprema del Parnaso, una de esas flores que agotan el árbol y lo hacen morir.

También por eso lo consideramos el primero de los decadentes, entendiendo por decadencia el último florecimiento y, en cierto modo, la extenuación de una forma que muere al cumplirse. Ha conducido la poesía francesa a un callejón sin salida. No es posible ir más lejos que Mallarmé siguiendo su camino, pues nos golpeamos contra la pared. Un muro metafísico se parece al famoso muro del sonido. El lenguaje, a fuerza de rarificarse, se torna inefable y el

Libro con que soñaba Mallarmé no será nunca escrito porque si el hombre pudiera escribirlo habría recreado al mismo tiempo el mundo. Digámoslo al fin: si Mallarmé no fué un poeta místico, fué esencialmente un místico poeta.

Sea cual fuere la dirección que tome, aquel que busca lo absoluto se parece siempre a sí mismo. A propósito de Mallarmé pensamos en los antiguos alquimistas, en los enamorados de la piedra filosofal que echaban su fortuna en las retortas para extraer de ellas una onza de oro fino, una onza de oro puro. Ninguna noción le fué más familiar, ninguna tentación más irresistible que la pureza absoluta. Semejantes esfuerzos, cuando no se hunden en la locura, tienen un singular poder de contagio. Como dije, la gloria de Mallarmé, aun antes de su muerte, acabó por atravesar las murallas de la torre en que vivió. Desde entonces se hizo de él un príncipe de los poetas: nadie llevó mejor el título.

Lo que existía en los poetas del siglo pasado, difuso, a medias inconsciente, con no poca hinchazón romántica, se decanta poco a poco en Mallarmé hasta no quedar más que el elixir. He aquí al poeta como un mago frente al universo, dispuesto a descifrarlo, a expresarlo y, literalmente, a recrearlo. Y esto sólo puede ser obra de la poesía, no de la música. A menudo se ha interpretado mal la célebre frase: "Recuperar el dominio de la Música". No significa que la poesía deba someterse a las leyes de la música, sino que la poesía, hecha de palabras y aun de letras (Mallarmé reencuentra como espontáneamente el sentido esotérico que muchas civilizaciones han atribuído a la letra o al carácter), debe recuperar como soberano un dominio del cual se ha dejado despojar.

Ahí está su obra, espléndida, fragmentaria, inconclusa. Es un taller donde ya nadie trabajará. Pero ese taller es asimismo un modelo, un ejemplo. Más allá del muro infranqueable, nos indica el camino a seguir. A tal punto que Mallarmé, voluntariamente reducido a la literatura, sobrepasa de hecho toda literatura. Gide ha podido decir de *Coup de dés*: "el punto extremo en que se haya aventurado el espíritu humano". De ahí también la importancia única de Mallarmé, no sólo en las letras francesas, sino en las letras universales. Concierne al hombre todo y a la idea que éste se hace de sí mismo y de sus poderes. Y aquí descubrimos, de paso, otro sentido más profundo y más oculto del clasicismo: ¿no es clásico aquel que ha avanzado en cierta dirección hasta donde no es po-

sible ir más allá? En la mayoría de los clásicos significa perfección; en algunos, puede significar fracaso. Eso sucedió con Mallarmé.

Pero hay fracasos más preciosos que los triunfos. El de Mallarmé nos ha valido algunos poemas perfectos de la lengua francesa. No eran aún sino tentativas, migajas caídas de una mesa en donde el poeta se esforzaba por comulgar con lo inefable. Guy Michaud lo ha dicho mucho mejor y más completamente de lo que yo puedo decirlo, apoyando su tesis en ejemplos y citas. La glosa no es en modo alguno enemiga de Mallarmé. Por el contrario, Mallarmé la solicita y recurre a ella, siempre que no nos desvíe del poema, permitiéndonos volver a él y gustarlo en su múltiple belleza, que es una belleza viviente.

(*Traducción de Carlos Heredia*)

JACQUES MADAULE

LA CORTESANA FATIGADA[1]

LENTAMENTE, empujando la puerta con la espalda para cerrarla, con la mirada fija en su amante, el joven entró en el cuarto. Por la calle su fantasía se había ensañado con cierta rabiosa voluntad en imaginar a una María Teresa cargada de otoños, los pechos pesados, el vientre abultado, las caderas blandas, deshechas; en resumen, a una María Teresa en el umbral de la vejez y de quien le sería fácil separarse al no tener ya dinero para mantenerla. Esos rasgos de decadencia, agravados, recrudecidos hasta la caricatura por su complacida fantasía, le habían infundido un poco de valor mientras iba por las calles con el alma llena de angustia y los puños cerrados hundidos en los bolsillos.

Pero ahora, sentado en el profundo diván de la sala junto a su amante, advertía que aquella imagen, deliberadamente inventada para facilitar la separación inminente, era desmentida por la realidad. El cuerpo, que se había figurado cansado y deformado, no le inspiraba repugnancia; y aún menos hallaba dentro de sí la premeditada y fría determinación de romper: "María Teresa, he venido para decirte que..."

[1] Del libro *La noche de Don Juan y otras narraciones*, que publicará próximamente la Editorial Losada.

Como siempre, volvía a ser presa del deseo: miraba la amada cabeza de rasgos duros y finos y comprendía que se había equivocado. Ni madurez ni cansancio. Un paño blanco y flojo le ceñía las sienes a manera de turbante; su rostro estaba ya empolvado y pintado. Acababa de salir del baño, envuelto el cuerpo húmedo en una bata esponjosa, semejante a la que echan sobre los hombros de los púgiles cansados. En su cara serena había una expresión de victoria. Viéndola tan insensible a su propia desnudez y a la desfavorable impresión que podía causarle a él (se le deslizaba la bata de los hombros y ella, sin preocuparse por subirla, ladeaba la cabeza para encender un cigarrillo), tan ajena a mezquinos cálculos de madurez y juventud (su despreocupado impudor parecía significar: ¿qué le importan los años, qué le importa el tiempo, a un cuerpo consagrado por el oro y la admiración?), tan distinta de la imagen egoísta que había pretendido inventar, un malestar indecible invadía el ánimo del joven. "Ésta es la última vez que estoy a su lado", no podía menos de pensar, entristecido; y la estrechaba entre sus brazos.

No se lo confesaba, pero la hubiera amado más, mil veces más, aunque con un amor impregnado de lástima ("eres vieja, mi pobre María Teresa, pero todavía me tienes a mí"), si sus manos inquietas hubieran palpado una carne más fatigada, una piel más marchita. Hubiera dado todo su amor a una desdichada mujer madura, a la que no sin disgusto tuviera en las rodillas y estrechara contra sí. Esos senos que a cada respiración parecían tratar vanamente de subir a lo alto del pecho desde donde la edad los había arrojado, esas caderas amplias que le entumecían las rodillas, esa espalda vasta, opulenta, atestiguaban la decadencia de la mujer. Se acabó Marité, pensaba observándola, se acabaron la juventud y la belleza. Pero si levantaba la mirada del cuerpo sentado, distinguía en la sombra el rostro, duro y firme bajo el vivaz esmalte de los afeites; entonces dudaba de sus ojos y sentía una rabia pueril y avara pensando que iba a tener que dejar a una mujer todavía deseable a merced de otros amantes.

—Ya es hora de salir —dijo al fin, cansado y amargado, rechazándola—. Vístete.

Ella se puso de pie, envolviéndose con un ademán teatral en su bata como en un armiño real.

—No, no me vestiré —contestó tras una pausa—. Esta noche comeremos en casa... Además... además tengo que decirte algo...

Sonreía y parecía satisfecha; era la sonrisa forzada y pérfida que habría podido mostrar si, anticipándose a las intenciones de su amante, se dispusiera a liberarse de él. Inquieto, el joven le preguntó qué le ocurría. Ella dudó, y al fin contestó que esa noche esperaba un llamado telefónico muy importante. "¿Eso es todo?", no pudo él menos de pensar; y era como si realmente hubiera temido verse despedido por la querida que había resuelto abandonar. ¿Y quién era la persona que debía telefonearle? Un hombre que la había querido mucho, contestaba María Teresa. ¿Cuándo? Hacía ya muchos años. El día anterior lo había encontrado en la calle por casualidad; los dos se habían reconocido y habían hablado del tiempo pasado, enterándose ella de que él se había enriquecido, no sabía si por herencia o en virtud de su trabajo. Pero el joven no la escuchaba ya, sintiendo que estas palabras despertaban en él melancólicos e irrazonables celos: así pues, pensaba, había existido otra María Teresa, joven, púdica, sin esa sonrisa fatigada y esa bata eternamente desceñida, y otros la habían amado antes que él.

Se estremeció al oír que la puerta se cerraba: la mujer acababa de salir. Pasaron diez minutos de silencio e inmovilidad, diez minutos de malestar odioso e intolerable.

Ella volvió por fin, trayendo la bandeja de té. El silencio continuó mientras disponía sobre la mesa las tazas, la tetera y las tostadas; el joven la miraba y no podía menos de sonreír sin ganas, lleno de un áspero sentimiento de amor al verla tan escrupulosa y atenta en cada uno de sus ademanes, ya no amante sino ama de casa. Luego ella le preguntó cuánto azúcar quería y él sintió de pronto un vivo deseo de abrazarla. "Dos terrones, dos terrones", contestó nerviosamente. Ahora el calor de la infusión disolvía el hielo que tenía dentro; masticaba su tostada y bebía a grandes sorbos el té humeante; y sin dejar de comer y beber, miraba fijamente a la mujer inclinada sobre el vapor de la tetera. Así, en el silencio, su celoso malestar se evaporaba como la humedad de una prenda mojada que se pone a secar sobre la estufa.

Cuando terminaron de tomar el té, había anochecido; quedaron mudos e inmóviles en la penumbra gris, con los ojos clavados en las tazas vacías. Luego María Teresa se puso de pie, encendió la luz y fué a sentarse cerca del teléfono, por el que poco rato después debía

llegarle la voz misma de su juventud como viniendo del antro negro de una sibila. El joven también se puso de pie, dió unos pasos por el cuarto. En un rincón había un bargueño; abrió un cajón distraídamente, su mirada se deslizó por la rendija. Vió que el cajón contenía muchas caras mezcladas y confundidas, como naipes una vez terminada la partida y hechas las cuentas; y, con súbito interés, se sentó junto al bargueño.

—Mira, mira —exclamó en voz baja, sacando un manojo de fotografías descoloridas y observando a la mujer de abajo arriba—, mira cuánta gente... Mis predecesores...

Sin hablar ni dar señales de que tanta indiscreción la fastidiaba, la mujer lo miró inexpresiva y tranquilamente, con una mirada que a él le dolía como un hierro agudo que hurgase una llaga anestesiada. No había ninguna razón para que se mostrara tan tranquila, pensaba con despecho; otra mujer le habría arrebatado de las manos las fotografías y las hubiera vuelto a guardar presurosamente en el bargueño. Todos esos retratos anémicos la contemplaban con caras de prisioneros que al fin ven de nuevo la luz; había sido inútil enterrarlos en ese cajón como en el recuerdo; ahora se le aparecían redivivos, inseparables de sus años lejanos, idos con la juventud de su cuerpo; todos, años y hombres, estaban allí, en las manos irónicas del joven. Y la acusaban. ¿De qué? De no ser ya la que era. Testigos y juez, nadie faltaba, y el proceso podía comenzar.

Acusada, ¿reconoces a este hombre? Tenías 18 años cuando te encontraste con él. Llevabas el cabello peinado hacia arriba, henchido sobre tu frente descubierta; un gran cuello hombruno, almidonado, apretaba tu delicado cuello de carne y te endurecía las mandíbulas; tu busto joven y espléndido, levantado por las ballenas del corsé, estallaba color de rosa bajo los encajes de tu blusa. Tu cuerpo podía torcerse y contonearse entre las espiras de la falda, podías correr y lanzar los pies al aire: las miradas indiscretas no iban más allá de tus botitas abrochadas hasta la mitad de la pantorrilla. Pero en los cafés-cantantes llenos de humo, entre los sones prestigiosos y melancólicos del cancán, las bailarinas levantaban hasta sus frentes adornadas de rizos las piernas ceñidas por medias negras; y en torno de sus muslos atados con cintas rojas se agitaba la espuma vertiginosa de los encajes, nunca bastante abundantes, cándidos y profundos. Dieciocho años, y tus mejillas no conocían afeites, pero

sabían teñirse con el sonrojo del pudor; tus labios no estaban pintados, pero, lozanos y túmidos, tentaban las miradas; tus ojos no sabían de colirios ni de pestañas postizas, pero, inocentes, los primeros cansancios los sombreaban con un halo de culpa. Este hombre te hizo bailar el último vals y el primer tango. ¿Y éste? ¿Y este otro?

El joven había cogido algunas de las fotografías y se las iba mostrando a la mujer, preguntándole nombres y fechas, ni más ni menos que como suele hacerse con los objetos que se exhiben como pruebas cuando el acusado no se decide a confesar su delito. Y precisamente como un acusado que no quiere confesarse culpable, ella tendía el cuello aguzando la mirada sobre aquellas caras olvidadas, escrutaba los rostros empalidecidos y se resignaba a nombrarlos uno a uno con voz fastidiada y litigiosa. Éste era B., un actor de teatro que ahora trabajaba para el cine; este otro era un conde, muerto en la guerra; el tercero era S., un banquero que había quebrado o se había muerto, no lo sabía. Por fin, con la punta de los dedos, el joven extrajo del montón la fotografía de un hombre gordo, de párpados pesados, vestido de frac. ¿Quién era? ¿Un mozo de café?

Por primera vez, la apática y absorta indiferencia de la mujer dejó transparentar cierta emoción. Era un industrial milanés, contestaba ella con acento pesaroso, el más rico de todos. "Me regaló una casa —agregó tras una pausa, con expresión absorta—, una hermosa *villa* de dos pisos, con un jardín"; y miraba ante sí con ojos fascinados como si estuviera viendo dibujarse, piedra a piedra, la arquitectura de su antigua morada. Luego, al cabo de un silencio: "Sí, sí, ahora yo sería muy rica si hubiera conservado todo lo que me regalaron", concluyó como hablando consigo misma. El joven callaba, ese pesar le parecía monstruoso; toda una vida vivida, pensaba, y no tener más pesar que el del dinero excesivamente gozado, sólo arrepentirse de no haber sido más previsora y avara. Luego la vió ponerse de pie, murmurar "¡qué frío!" y, estremeciéndose con todo el cuerpo, ir a ponerse de espaldas a la estufa. El proceso estaba acabado. ¿Nada más tienes que agregar, acusada? ¿No? Pues vete, estás condenada, sí, condenada a envejecer, condenada a las arrugas, a las canas, a las pasiones muertas, a los recuerdos helados. Todo se había acabado realmente, casas, amantes, fiestas, vestidos, sonrisas. María Teresa se hundía en las cenizas de su pasado como se pierde un barco en la noche.

El joven siguió buscando en el cajón. Había estampas japonesas

de una obscenidad compuesta y casi ritual; fotografías pornográficas, de esas que se venden en los puertos y en los barrios equívocos de las grandes ciudades; viejas postales ilustradas de calles y plazas de París, Berlín, Viena, San Petersburgo, en que toda esa gente, pocos años después enloquecida, arruinada, destrozada, desaparecida, se mostraba viva y lozana paseándose por las aceras, con sus sombreros, sus sombrillas, sus coches de dos caballos y todas sus otras fruslerías; finalmente, había varios paquetes de cartas de amor escritas con caligrafías aún presuntuosas, con tintas desleídas e insólitas, atadas con cintas descoloridas. El joven apenas miró aquellas vejeces. Pero sacó, sopesándolo en la palma de la mano, un minúsculo revólver de acero niquelado con empuñadura de nácar.

—¿Y esto? —preguntó—. ¿Para qué lo tienes?

—Para defenderme —contestó la mujer con mucha naturalidad, apartando sin prisa la cabeza mientras él, bromeando, le apuntaba con el arma a una sien—. Por lo demás —añadió luego de una pausa, con resignación complacida—, estoy segura de que moriré de muerte violenta. —Profirió estas palabras con convicción. Evidentemente, la tragedia moderna, entre cuatro paredes, halagaba su imaginación de aventurera fatigada y desengañada; era lo único que le quedaba por hacer: morir como en una novela policial. Un cuarto de hotel de tercer orden, al alba, los muebles caídos, la cama deshecha y ensangrentada, impresiones digitales, aire viciado por los perfumes, por el sueño y la muerte: y después la breve crónica de los periódicos; tal sería su fin.

Al decir estas cosas, miraba ya al joven, ya el revólver, con ojos brillantes y tentadores que pretendían seducir aun a la muerte. Luego dejó de hablar de sí y contó la historia de una amiga que dos años antes había sido asesinada en circunstancias oscuras; y concluyó, un tanto melodramática, bajando la cabeza, mirando su propio cuerpo sentado, exhalando un profundo suspiro:

—Yo también terminaré así.

El joven rió.

—¡Marité, qué idea! —exclamó, y guardando el revólver en el cajón se sentó al lado de la mujer y la tomó por la cintura. No, le decía tratando de tranquilizarla malignamente, ella no moriría en forma violenta sino en su cama, enferma, vieja y sola. No era una mujer fatal, no debía hacerse ilusiones; por lo demás, ya no existían mujeres fatales; ahora sólo se las veía en las películas.

En medio de estas palabras malignas, trataba de abrazarla; pero ella, firmemente, disimulando apenas su contrariedad, lo rechazó.

—Ahora me estás diciendo cosas desagradables —dijo entre dientes. Se puso de pie, fué a buscar una botella de coñac y un vaso.

—Vieja y sola —seguía repitiendo él.

La vió encogerse de hombros y, levantando las cejas y bajando los párpados para no recibir en los ojos el humo del cigarrillo que tenía pegado al labio inferior, destapar la botella, llenar el vaso y beber. En ese momento sonó el teléfono.

Sin prisa, la mujer dejó el vaso y descolgó el receptor.

—¿Quién habla? —preguntó en seguida—. ¡Ah! —agregó decepcionada—. ¿Su secretario? —Luego calló, escuchando y mirando en torno de sí, vacilante y ansiosa, como buscando algo en que apoyar sus razones. —¿De manera que no puedo hablar con él? —preguntó al fin—. ¿Ni un minuto? ¿Un solo minuto? —Pero el otro, evidentemente, había cortado ya. Ella repitió—: Un solo minuto . . . —Luego, absorta, colgó el receptor y miró ante sí.

—Y bien —preguntó el joven—, ¿era eso lo que querías?

Ella se estremeció y lo miró curiosamente, como si lo viera por primera vez, pero no contestó. El vaso aún contenía un poco de coñac, lo bebió, miró el fondo, y diciendo lentamente: "Habrá que ir a preparar la comida", se puso de pie. Salieron de la sala llena de humo. En el corredor oscuro, él la tomó por los hombros, la estrechó contra sí, la besó. Le pareció que ella se abandonaba y le devolvía el beso, con deseo si no con afecto, como quien necesita ser confortada y se aferra a gestos familiares. También le pareció que temblaba. Pero cuando llegaron a la cocina, la vió inclinarse sobre las hornallas y encender el gas con su acostumbrado rostro reflexivo y duro.

Era la primera vez que comían en casa, y el joven, ignorando las habilidades domésticas de María Teresa, se había figurado una cena fría, con viandas compradas en las tiendas. Grande fué su estupor al ver que la mujer se disponía a cocinar. La cocina no parecía haber sido usada nunca. Las paredes de blancos azulejos no mostraban sombras, ni la más leve rajadura; no había huellas de humo ni vapor; las tres hornallas de hierro fundido no parecían conocer el fuego; de los vasos de porcelana alineados sobre la repisa nunca había sacado nadie sal, ni pimienta, ni azúcar, ni canela, ni azafrán; como sombreros de una percha, colgaban de sus ganchos, flamantes, las ollas de cobre y de aluminio. Era una cocina virgen y helada. Se

adivinaba la casa desierta en las horas de las comidas, el ama siempre afuera, la ausencia de cocinera y de otros servidores. Una cocina modelo, de esas que se ven en las vidrieras de los negocios de utensilios domésticos; para completar la impresión, sólo faltaba una cocinera de hierro enlozado con inmóvil perfil de enfermera, la mirada fija e inexpresiva, que fuera de una a otra hornalla con pasitos rígidos de autómata.

Sin inmutarse, con movimientos precisos y expertos que revelaban una práctica perfecta, María Teresa preparó la cena. Una sopa de verduras cortadas menudamente, dos milanesas, espinacas y patatas y, como postre, un budín de chocolate que había hecho por la mañana y tenía guardado en la heladera. Sentado a la mesa de mármol, en el centro de la pequeña cocina anegada de cegadora luz blanca, el joven la miraba desorientado mientras ella, con la bata arremangada y el rostro duro y atento se movía ante las hornallas. La vió coger un puñado de sal, arrojarlo con precaución a la olla y luego saborear el caldo, en la punta del cucharón de madera, con esa misma boca pintada que pocos minutos antes, en el corredor, se había abandonado al beso de sus labios. De vez en cuando, en medio de sus quehaceres, la bata mal ceñida se le abría: era entonces una mujer desnuda inclinándose sobre las ollas con el cucharón en una mano y un tenedor en la otra, exponiendo su pecho al vapor de los alimentos, el vientre teñido por los reflejos rojos de las hornallas encendidas.

La lámpara iluminaba desde el centro, y reverberaban los azulejos de reluciente mayólica; el cuarto era un cubo de luz blanca, y en él estaban los dos amantes como dentro de un bloque de hielo mortuorio, como dos cadáveres perfectamente conservados. Entre las cuatro paredes, María Teresa iba y venía; sentado a la mesa de mármol, el joven la miraba. Estaba desconcertado, casi escandalizado. De vez en cuando bajaba la mirada hasta el piso de baldosas negras y blancas y le parecía haber perdido en aquel tablero a su reina de duro y bonito rostro. No era él un cartero o un portero, pensaba, para poder comer y beber alegremente y sentar sobre sus rodillas a la cocinera con su cucharón y su delantal. No era ésta la mujer a la que amaba . . . Pero María Teresa ya estaba sentada a la mesa, no sin jactarse vanidosamente de sus habilidades de ama de casa.

Comieron en silencio, sin mirarse. Al fin él le dijo que viéndola cocinar, parecía que no hubiese hecho otra cosa en la vida.

—He hecho muchas cosas —contestó ella sordamente sin levantar la vista del plato. Su bata había vuelto a entreabrirse; a cada movimiento se le veían temblar los pechos como animados por una vida independiente.

Hubo de nuevo un largo silencio.

—Te he dicho que el señor con quien hablé por teléfono —dijo ella por fin, enjugándose los labios con la servilleta y volviendo a posarla sobre sus rodillas desnudas— me quiso mucho... A decir verdad, fué el primero. Yo tenía dieciséis años...

El joven volvió a tener los celos confusos de poco antes, pero esta vez mezclados con un acerbo y melancólico sentimiento de lástima. Entonces ¿era verdad? María Teresa había tenido dieciséis años; aquella florida estación había existido realmente para ella; había sonreído, llorado, bailado y amado, había gozado de aquella hermosa edad; y ahora callaba, recogiendo migajas de pan con dedos distraídos; y parecía fatigada.

—Es muy rico —concluyó—, pero me niega hasta el poco dinero que hoy le pido.

El joven la miraba, le parecía que debía conmoverse como ante una desgracia, no sabía cuál.

—¿De manera que necesitas dinero? —le preguntó al fin con dulzura.

Ella prorrumpió en una carcajada sonora, seca, despreciativa.

—¡Si necesito dinero! —repitió entre los estallidos de su amarga carcajada—. ¡Si necesito dinero! ¡Claro que lo necesito! ¡Lo necesito con toda urgencia!

—¿Para qué? —insistió él—. ¿Para comprarte trapos? ¿Para pagarte viajes?

La vió mover la cabeza: no, no, necesitaba dinero para poder irse de la ciudad, para retirarse al campo. Estaba cansada de vivir de esa manera tan desordenada, entre tanta gente. Quería aislarse en un pueblo, acaso en el pueblo que la había visto nacer, vivir sola en una casita de pocas habitaciones y con un jardín. Al decir estas cosas inclinaba la cabeza a un lado, acariciándose el hombro desnudo con la mejilla.

El joven la interrumpió con una sonrisa de incredulidad. ¿Un jardín? Y flores, por supuesto. Sí, contestaba ella, claro que sí, flores, ¿por qué?

—Por nada —dijo el joven y, levantándose de la silla, empezó a pasear por el cuarto.

—Pero como no quiere darme dinero —concluyó ella con voz clara y temblorosa que le llenó de saliva la boca— me las arreglaré sin él.

La cena había terminado. A su vez María Teresa se puso de pie, apiló los platos y los colocó ruidosamente en la pileta. Entristecido, el joven observaba a la mujer que con su habitual rostro atento contemplaba sin disgusto, mientras se metía una uña aguda y pintada entre los dientes, el chorro de agua que caía sobre el fondo sucio de los platos y se llevaba las sobras de la comida.

Después, durante la noche, la vió volverse hacia el borde de la cama y acurrucarse como para dormir. Entonces la besó en la frente y se dispuso a levantarse. Había sido suya por espacio de dos meses y medio; ahora él ya no tenía dinero y debía dejarla. Pero de pronto, mientras libertaba con cuidado las piernas de entre el revoltijo de las frazadas, vió que estaba llorando. Ya no estaba acurrucada, sino tendida de espaldas y se cubría los ojos con un brazo, como un niño. La sombra no le permitía ver las lágrimas, pero un reflejo de la luz jugueteaba sobre la gran mueca pueril que le contraía los ángulos de la boca. Lloraba en silencio, sin estremecimientos, como mana la sangre de un cuerpo herido de muerte.

El joven la miraba; al fin se inclinó, le quitó el brazo que tenía sobre los ojos y le preguntó qué le ocurría. Nada, contestaba ella, no le ocurría absolutamente nada: estaba sólo pensando en la conversación telefónica. La vió reclinar la cabeza sobre un hombro con un ademán que le pareció débil y resignado y la oyó repetir con desolada obstinación: "No me ocurre absolutamente nada". Pero después de unos instantes, cerrando los ojos, amargamente, como si acabara de verse en cuclillas en una esquina, tendiendo la mano pedigüeña a los transeúntes, agregó con voz lenta:

—Es muy duro tener que mendigar para vivir.

El joven no sabía qué contestarle. Miraba el rostro otra vez duro y firme como un perfil de medalla, los ojos deseosamente cerrados para convocar el sueño, el hombro blanco y carnoso bajo los mechones agudos y cortos de los cabellos de la nuca. Le parecía, ante tal inmovilidad, que la mujer no había hablado nunca; dudaba de sus propios ojos y oídos; hubiera querido ver de nuevo la mueca llorosa, oír de nuevo la voz plañidera. La miraba y le parecía ver la faz

misma de la existencia, hacía unos instantes revelada y parlante, ahora muda e inmóvil. Esta contemplación duró poco. Luego, no sin esfuerzo, el joven se irguió, fué al cuarto de baño, se vistió, volvió a entrar de puntillas en la alcoba.

—Me voy, Marité, adiós —dijo en voz alta.

—Hasta mañana —le contestó ella sin abrir los ojos.

Salió de la alcoba y luego del departamento, bajó por la escalera, abrió la puerta de calle, se detuvo en el umbral, indeciso, y escuchó resonar en el silencio del barrio desierto las campanas de una iglesia.

"Las diez y media —se dijo—. Aún me queda tiempo para ir al cine."

La idea lo encantó, lo entusiasmó, no sabía por qué. Tenía un insaciable deseo de esa promiscua oscuridad poblada de aventuras fáciles y de paisajes lejanos. "¡Al diablo María Teresa!", pensó a manera de conclusión. Y esforzándose por dominar el profundo malestar que lo oprimía, cerró tras de sí la puerta, y se encaminó hacia el centro de la ciudad.

(*Traducción de Attilio Dabini*)

ALBERTO MORAVIA

TRES IDEAS SOBRE LA SOLEDAD

Me parece que fué Unamuno quien dijo que todo lector a conciencia debía serlo, contemporáneamente, de dos o tres libros. La utilidad del procedimiento aconsejado es obvia: diversifica la atención, ameniza el esfuerzo y permite que se fijen los conceptos con mejor provecho.

Sea por haberlo puesto en práctica desde hace mucho tiempo o bien por mera casualidad, lo cierto es que últimamente se me han juntado tres lecturas, en otras tantas obras que, evidentemente, se hallan presididas por una común manera de enjuiciar el apasionante tema de la soledad. Cuestión ésta —la de la soledad— tan vasta como tremenda, ha de tener por fuerza ubicación y tratamiento en disciplinas diversas. Vista desde cierto ángulo, resulta ser materia de estudios psicológicos o antropológicos; la sociología puede hallar aquí un rico venero para el examen de ciertos síntomas patológicos de la

comunidad, y por fin, el tema de la soledad, contemplado desde el plano de la experiencia filosófica, se presta a fecundas exploraciones en las que lo metafísico y lo religioso andarán a menudo entremezclados.

No cabría —y no cabe— en un trabajo de reducida extensión como éste, intentar una revisión a fondo de la profusa casuística a que ha dado origen el concepto de la soledad según cómo y desde qué perspectiva se lo enfoque. Sí es posible, en cambio, proyectar algunos esclarecimientos alrededor de asunto tan entrañable y próximo para los hombres todos, como que peculiariza y define —ya por presencia, ya por ausencia— una "circunstancia" colectiva de vigencia universal. Porque lo interesante del caso es que los tres autores a quienes vamos a referirnos: Ibsen, Martínez Estrada, Windelband, coinciden en lo que, con un poco de licencia, llamaremos la ontología y la axiología de la soledad. Y no amengua de ningún modo la importancia de esta unanimidad el que provenga cada uno de aquéllos de campos teóricos tan relativamente cercanos entre sí como pueden serlo la filosofía, la literatura, y la interpretación sociológica porque, si bien se mira, el debate sobre cuestión tal no concierne específicamente sino a estas esferas del conocimiento humano.

Mas dígase también desde ahora que una abrumadora mayoría de pensadores, en concordancia con los citados, juzga que la soledad es "buena" y no dañosa; que corrientemente contribuye al perfeccionamiento y decoro de la vida espiritual y, en fin, y para decirlo en pocas palabras, que la grandeza de alma suele tener que ver, y mucho, con la soledad que el poseedor de esta alma haya logrado constituirse más o menos laboriosamente.

Como el lector comprenderá, los términos soledad "buena" y "dañosa", "grandeza del alma solitaria" y su virtuosidad subsiguiente, son utilizados ahora de modo enteramente provisional y con intención de darles más adelante la connotación adecuada; pero en estas palabras liminares no estará de más añadir que hoy se presenta como un deber, que corresponde a una justa militancia en el campo de las ideas, defender la soledad y hacer que se la mire con buenos y no torcidos ojos. Ello toda vez que aclaremos el alcance y condiciones de la especie de soledad a que nos referimos. La *gente* —y habrá que perdonar todavía la vaga generalidad del vocablo— ha olvidado o se está olvidando de la práctica de la soledad y la rechaza y huye de ella como del más negro y torturante mal. Puesto que el juntarse, el agruparse, está de moda (y hasta se halla impuesto por razones

de la técnica moderna) no estará de más volver un tanto los escrutadores ojos hacia la otra cara de la moneda: qué le pasa al hombre que está solo y qué recibe o puede recibir de una consciente y aquerenciada soledad.

El orden cronológico en que se me presentaron las tres ideas sobre la soledad, derivadas de otras tantas lecturas, es el siguiente:

En *El enemigo del pueblo,* Ibsen utiliza para clausurar la obra la siguiente frase: "El hombre más fuerte es el que está más solo". Para interpretar su sentido no puede prescindirse del carácter, hasta cierto punto autobiográfico, que particulariza a esta pieza teatral. Un año antes de su estreno, Ibsen había llevado a escena *Los espectros* o *Espectros,* como corrientemente se la denomina, extraordinaria creación del autor noruego que fué bastante mal recibida en su país. En *El enemigo del pueblo* trató de mostrar el juego de los resortes que deciden el éxito o fracaso de ciertos proyectos, de determinados ideales, evidentemente inspirado por la reacción desfavorable que había suscitado el estreno de *Espectros.*

En aquella otra obra presenta el caso de un médico que descubre que las aguas de un pequeño y muy visitado balneario pueblerino se hallan contaminadas. Juzga que es su deber poner sobre aviso al público del peligro que lo acecha, pero con ello se malquista con la gran cantidad de personas interesadas en la explotación del balneario y en los pingües beneficios que de él obtiene la parroquia . . . Llueven entonces, repartidas sobre el médico, seducciones y amenazas ante las cuales se mantiene firme por igual. Su valentía y franqueza lo convierten gradualmente en el enemigo de los habitantes de la localidad los que, en un rapto de furor colectivo, llegan incluso hasta apedrearle su casa.

Considera Brandès que en este drama exhibe Ibsen su inclinación por las ideas aristocráticas. "Nunca había predicado —dice— tan enérgicamente y con tanta fuerza que la mayoría es siempre injusta." Y en las palabras que resumen toda la desesperanza del médico por su fracaso al impedir que se siga utilizando una fuente de enfermedad y de ponzoña, creemos adivinar un resto de amargo escepticismo proveniente del mismo Ibsen obligado a confrontar las opiniones vertidas por algunos críticos sobre *Espectros.* Al escribir, pues, "el hombre más fuerte del mundo es el que está más solo", claramente quiso referirse Ibsen a la fortaleza del hombre que posee

la verdad y que con ella ahuyenta a la masa; porque frecuentemente la multitud iletrada prefiere ser engañada a ser instruída. El engaño es fácil y dulce al oído; la verdad es amarga, ríspida y a menudo muy dolorosa.

También pudo haber querido expresar Ibsen este otro hecho indubitable: el hombre corriente y moliente, el tipo común de hombre, busca el contacto del prójimo cuando se siente desdichado o triste a fin de que su semejante le dé consuelo. Pero para que el alivio sea de algún modo efectivo, es menester que quien consuela sea en algún sentido más fuerte, es decir, de carácter más templado y firme que el del cuitado. Por eso buscamos en ese trance el calor de una personalidad vigorosa, y difícilmente podríamos confiar nuestras penas a quien, por cualquier motivo, consideramos más débil o inferior a nosotros. Mas surge entonces la cuestión: ¿y al hombre *fuerte* quién lo consuela? Es evidente que él debe buscar y hallar en sí mismo el remedio para su angustia, la panacea para su dolor.

Vale decir que en la concepción de Ibsen, el hombre no es fuerte porque esté solo, sino al revés: está solo porque se sabe fuerte. La soledad aparece como una virtud derivada de la reciedumbre del ánimo, de la capacidad para enfrentar la vida sin auxilio ajeno, de la potencia y profundidad de sus reservas interiores.

El hombre en soledad sería pues, para Ibsen, un hombre completo, todo un hombre. Prescinde o puede prescindir de los otros seres porque éstos no son capaces de decirle nada que él no se haya dicho antes a sí mismo. Dentro de sí, y no fuera, es donde encuentra los hilos que lo atan a la existencia y con los cuales se maneja.

Aunque con intención distinta, Ferrater Mora viene a coincidir en esta interpretación de la soledad, cuando escribe: "Muchas veces me he preguntado lo que habría hecho hoy Sócrates en el horror de un campo de concentración. Fiel a sí mismo, no se habría rebelado. Esto es propio del que confía aún en la eficacia de la sociedad. Tampoco habría pedido auxilio. *Se habría adentrado en sí mismo lenta y serenamente* y habría buscado en la razón —en *su* razón, pues no habría encontrado otra— la fuerza suficiente para resistir al horror que lo circundara" [1]. (*El hombre en la encrucijada.*)

Lo cual quiere decir, sucintamente, que en los momentos de máxima tensión, en los instantes decisivos de la vida, el filósofo —el hombre que es *fuerte* por virtud de sus pensamientos— no encuentra

[1] El subrayado es nuestro.

auxilio sino en sí mismo. La radical soledad que lo rodea no obsta a su fortaleza sino que es más bien signo de ella, así como el aroma denota la presencia de la flor. Es evidente que nos hallamos solos en las situaciones culminantes en que se decide nuestro destino. Amiel comienza una nota de su *Diario* (fechada el 27 de octubre de 1856) con estas palabras: "Siempre estamos solos para las cosas capitales de la vida y nuestra verdadera historia casi nunca ha sido descifrada por los demás".

Lo que suele ocurrir es que en tal coyuntura el hombre timorato y apocado corre de aquí para allá en busca de ayuda y consejo, pero Ibsen pudo haber querido significar que quien tiene energía para decidir por sí, prescinde de los demás y está solo con su decisión aunque lo rodeen miles. Su soledad es expresión de un ánimo indeclinable y vigoroso, porque su fortaleza proviene del espíritu y no del cuerpo.

Examinando en otra dirección el pensamiento de Ibsen "el hombre más fuerte es el que está más solo" y relacionándolo con lo que llevamos dicho, cabría agregar que la concepción general a que el juicio alude no se basa, en modo alguno, en una psicología del desprecio; es decir, no hay por qué vincular el estado de soledad que el sujeto se autoimpone con un temperamento forzosamente inclinado a menospreciar al prójimo, ya ignorándolo, ya desentendiéndose de él. Bastaría citar el caso del santo que elige un lugar apartado para sus oraciones en las cuales está lejos de implorar sólo para sí mismo, y aun es frecuente que pida a Dios para los demás. El religioso no puede prescindir para sus ejercicios espirituales de un *retiro* apropiado que lo aísle no solamente de las cosas circundantes, sino de los demás seres. Así el solitario puede sentirse corrientemente *más fuerte* que sus congéneres, pero no es de ningún modo ineludible que esta confianza en sus propias fuerzas se traduzca en desapego por el resto de los mortales. Por el contrario puede darse el caso —como en el ejemplo de la castidad— de que alguien se aísle por amor. "Pues ¿por qué —dijo el sabio— me he venido yo a los bosques y a la soledad? ¿No es porque amaba demasiado a los hombres?" (Nietzsche, *Preámbulo de Zarathustra.*)

Más bien la mecánica de la soledad juega de un modo inverso: la reluctancia, la resistencia no se dirige del solitario hacia el mundo, sino que se manifiesta (cuando el solitario es un ejemplar selecto, tanto *grande* como *fuerte* espiritualmente) desde el mundo, desde la

sociedad, desde las gentes, hacia él. Y es en el desarrollo de esta idea, que interviene mi segunda lectura sobre la soledad.

Escribe Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (T. I, pág. 38): "Cualquier excelencia despierta la hostilidad que desde el centro de los seres más queridos se propaga hacia la periferia. *Todo grande hombre está solo* y el movimiento de sístole que protege al incapaz, expulsa en vigorosa diástole al bien dotado por Dios o por la naturaleza, particularmente al benefactor."

Con esto queda planteado un oscuro y difícil problema de psicología de lo colectivo, concerniente a la relación individuo-sociedad. Sin el menor deseo de formular paradojas, puede decirse que no todo hombre por el hecho de ser solitario es grande; pero sí, en cambio, puede afirmarse que todo grande hombre es, de preferencia, un solitario. Y es igualmente exacto que la grandeza (cualquier "excelencia", como dice Martínez Estrada) despierta la hostilidad.

En los medios aun más civilizados (no los más cultos), se tiene la impresión evidentemente errónea de que el sujeto que se aísla renuncia, por así decirlo, al Pacto Social; y esta renuncia implicaría —según aquel juicio—, aparte de la superioridad y el desprecio a que antes se aludió, falta de colaboración, ausencia de solidaridad . . . Nada más falso. Dígase en primer lugar que ningún hombre hállase radical y absolutamente solo, pues como después se verá, toda soledad lo es respecto de "los otros", de "los demás". Por otro lado, repárese que vive más en comunidad el sabio, el filósofo, el pedagogo, el artista, que encerrado entre cuatro paredes busca y encuentra los medios para hacer menos imperfecta y dolorosa la condición humana, que la inconmensurable multitud de personas que se juntan jueves o domingos para reunir sus individualidades en *un todo* ficticio, que es más inútil, estéril y seco que las arenas del desierto.

Y no es difícil que al paladar de los festejantes de tales juntas suba al poco rato, o al día siguiente, el regusto del hastío. Explica Thackeray que ". . . sin pretender invadir el terreno de los misioneros, diremos que el ruido, la algazara, el bullicio, las carcajadas, la alegría, que en público exhibe la feria de las vanidades, no siempre acompañan al actor en su vida privada, a quien con mucha frecuencia acometen mortales depresiones de espíritu y arrepentimientos lacerantes, a raíz de las expansiones alegres". (*La feria de las vanidades.*)

Refiriéndose también a lo poco que hay de verdadero intercam-

bio espiritual en cierto tipo de reuniones, Unamuno solía poner como ejemplo, el de los jugadores de ajedrez. Enfurruñado, más que abstraído en el juego, cada participante lo ignora todo de su ocasional adversario, como no sea la habilidad en el manejo de las piezas. "No —exclamaba el gran escritor vasco—, no es esta sociedad la que debemos promover, sino otra más íntima, más espiritual, más comunicativa. *Es comunión, comunión de ideas y sentimientos, no sociabilidad lo que nos hace falta.*" (*Contra esto y aquello.*)

Convengamos por otro lado que, so peligro de caer en un sermoneo de corte calvinista, una consideración de la soledad no tiene por qué colocarse forzosamente en el terreno de los elogios. Lo importante es que no la desdeñemos, pues para decir verdad es mucho más lo que puede argumentarse en favor de ella y de sus beneficios, que en contra de ella. En rigor habría que destacar en primerísimo lugar (aunque bien se desprende de cuanto se ha venido explicando) que la soledad que se predica como útil es la física, la de los cuerpos y no la de las almas. El espíritu comunitario, la constitución del cuerpo social que es un logro efectivo de la civilización sobre la barbarie primitiva, no padece porque el hombre se decida a estar solo en las horas culminantes de su vida si esta soledad es, de alguna manera, garantía de su quehacer en favor de los demás. Bastaría recordar ¡entre tantos! el caso del descubridor de la penicilina quien, según los frutos que tenemos a la vista, no empleó muy mal sus días y sus noches de encierro y aislamiento . . .

No es ciertamente la soledad de Robinson Crusoe la que se presenta como apetecible y aun loable (aunque Robinson hizo de aquélla una virtud y la ennobleció de varias maneras y en muchas dimensiones): la soledad que apareja óptima cosecha es la que nos permite, a pesar de nuestro "retiro", atender a la existencia de los demás y hasta nos obliga a recordar que es en función de esos "demás" que nuestra existencia cobra dignidad y sentido. Con razón ha dicho Julián Marías que el hombre nunca está solo, pero en todo caso está solo únicamente aquel ente cuyo ser reside en la convivencia o en la compañía, pues cuando estamos solos, estamos solos "de los otros". (V. *Introducción a la Filosofía.*) Agréguese que totalmente solos no nos sentimos nunca sino respecto de lo inorgánico. Es suficiente que se dé algún rudimento de vida vegetal o animal para que, en cierto modo, aquella soledad desaparezca. (V. Francisco Romero, *Teoría del hombre.*)

Pese a que la actitud del hombre que está a solas no aparece

como dañosa ni como perjudicial, antes bien se manifiesta como reflejo de una conducta de signo positivo, no obstante ello, repito, el conglomerado social suele no mirarlo con buenos ojos. Y por aquí, y a esta altura, tócase uno de los puntos neurálgicos del tema encarado. Si se nos ocurre preguntar el porqué de esta verdadera desconfianza de la generalidad, de la mayoría, por el solitario, veremos que no sin un motivo, *que a veces es razón,* ha decidido aquel espíritu de cofradía ponerse en guardia contra el individuo que vive habitualmente recoleto. Pues, en efecto, ¿qué peligro, qué suerte de mal —no discernible a primera vista— puede derivarse de la soledad?

Es que, y aquí llegamos al cabo de un largo periplo, hay varias clases de soledad, como varios son los caminos que conducen a ella. Puede alguien, por ejemplo, estar solo movido por el resentimiento, o por creerse inferior al tipo medio humano o por serlo efectivamente, y producirle esta creencia un definido sentimiento de repudio por el ambiente que lo circunda. Otras veces la soledad está determinada por la timidez, por la cortedad de genio, que invalida y frustra en quien la padece la posibilidad de convivencia. Pero también puede buscarse la soledad por causas menos inocentes. Quien proyecta delinquir, quien planea un acto contrario al derecho o a la moral o, en general, contra cualquier orden constituído, opera solo o bien admite exclusivamente la compañía de unos pocos que, en puridad, no son compañeros sino cómplices. Y por último está solo, y volvemos con ello a lo que antes se examinó, el hombre espiritualmente vigoroso, moralmente fuerte, intelectualmente selecto.

Se darían así varias clases de soledades, derivadas de otros tantos motivos que impulsan a ella, pero que en cualquier caso la sociedad no mira nunca con simpatía. ¿Por qué?

Hagamos, en primer lugar, una distinción elemental. *No es la misma,* es decir, no es de la misma naturaleza, la soledad del resentido, que la del tímido, que la del delincuente en ciernes o convicto, que la del genio... Sólo en el caso de no existir impulsos subalternos que la determinen creo que puede hablarse correctamente de *soledad.* Pues el resentido tanto como el introvertido, como el sujeto que proyecta empresas criminosas (para no extender más esta enumeración de situaciones), no están solos *sino que se aíslan,* lo cual es a todas luces diferente.

En el aislamiento, en el aislarse, hay siempre como una reso-

nancia de estados de ánimo inferiores, de ideas y pasiones bajas, algo así como la presencia de una psicología que por algún costado es enfermiza o, al menos, deficiente. Busca la soledad, en cambio, con propósito deliberado, con lúcida conciencia, quien percibe en ella el medio más lícito para darse a luz a sí mismo, para elaborar sus conceptos, madurar sus juicios, organizar sus razonamientos a través de una palingenesis que abarca la gama entera de su personalidad intransferible.

Con esto podemos intentar una explicación bastante atinada de las razones que mueven "a las gentes" para calificar negativamente, sin discriminar, y en un único e inapelable fallo, al aislado y al solitario. Y ello, justamente, por lo que antes se dijo: la sociedad desconfía, en bloque, de quien se aparta de su seno, porque tal secesión parece obedecer a propósitos aviesos: dar suelta al resentimiento, al rapto criminal, a un complejo de inferioridad . . . o bien a una personalidad exquisita que de algún modo sobresale de la masa plural y anónima y con esto denuncia su singular señorío.

Si pudiera adjudicarse —con alguna licencia— capacidad concreta de expresión al cuerpo social, se vería que su inclinación hacia lo multitudinario, y la fuga y el temor a la soledad, provienen de este discurso simplista: la soledad es mala porque en ella "no hay nada" (esto es: hay aburrimiento, abulia, nostalgia; en una palabra, *ausencia y carencia* de todo bien). Y el solitario suscita desconfianza porque se esconde para hacernos daño —lo cual puede ser exacto, como ya vimos— o se aísla porque nos siente como seres inferiores y de bajo nivel. En cualquier caso —y aquí viene el sofisma de falsa generalización— la soledad es condenable.

Sucede entonces, en el caso particular del grande hombre plantado en su soledad (y por virtud de una dinámica de la sociedad de masas que a esta altura debe aparecer bastante clara), que este sujeto que se aparta es a su vez apartado; y que quien ha *buscado* la soledad es prontamente *condenado* a ella.

A la línea general de nuestras reflexiones se adaptan pues con rara precisión las palabras de Martínez Estrada quien, en el pasaje transcrito, dice concisamente que "todo grande hombre está solo". Según las explicaciones precedentes la razón de esta soledad es doble: la exquisitez humana, su carácter de infrecuente flor de altura, le exigen vivir más arriba del nivel común; pero es que, por otro lado, esta medianía que vive "al nivel del mar" se siente incómoda ante una superioridad clara y definida y obliga a su poseedor a

exilarse y refugiarse en otros mundos. Cuestión ya más personal, íntima y casi autobiográfica, es aquella patética aclaración sobre que la acción de rechazo se inicia "desde el centro de los seres más queridos" y que de allí se propaga hacia afuera. Afirmación de tal naturaleza necesite acaso ser un tanto morigerada. Si quienes nos rodean son seres realmente queridos —que nos aman y a quienes amamos— sabrán sobreponerse a todas las diferencias y desniveles. Cualidad intrínseca y nota paradigmática del amor es la de entregarse al ser amado sin hesitaciones, sin reticencias y sin cálculo. Pero, naturalmente, éste es otro problema.

Lo incancelable, y también en cierto sentido, trágico, es que —y ahora venimos a la tercera idea— "la soledad es el destino de la grandeza".

Tal juicio, que encaja formal y sustantivamente con lo que se viene sosteniendo, proviene de Wilhelm Windelband y es expresado por el autor alemán al comienzo de su estudio sobre Kant (*Historia de la Filosofía Moderna*).

Es el más general de todos los juicios sobre la soledad, pero es también el más riguroso y definitorio. Amén de lo que dice concretamente, se transparenta en él algo de lo que le sucede a la "grandeza" de un modo *necesario;* e involuntariamente lo asociamos con aquel otro giro acuñado por Hegel: "El que está *condenado* por Dios a ser un filósofo . . ." Viene a significar, en la intención de Windelband, que el grande hombre precisa —al menos en los extensos lapsos de creación y elaboración— segregarse del mundo, de la charla vana, del contacto puramente exterior de la vecindad y del agrupamiento. En su soledad, la grandeza dialoga con la humanidad entera a través de su propio monologar, mas imponiendo la materia y orientación del diálogo mediante una cuidadosa selección de cuestiones y de personajes.

Con esto queda dicho que la soledad no es egotismo, ni que el yo del solitario ocupe siempre el centro de su interés especulativo o práctico. Error tan grosero como difundido es creer que el solitario piensa siempre en sí mismo o en su personal conveniencia, cuando lo más frecuente es que su preocupación gire alrededor de aquellos *demás,* de aquellos *otros* con los que establece continua plática. Razón sobrada le asiste a Bertrand Russell cuando dice: "La personalidad armoniosa se proyecta hacia el exterior." "Nada es tan triste como encerrarse dentro de sí mismo; nada tan exultante como di-

rigir la atención y energía al exterior." (*La conquista de la felicidad.*)

La grandeza mora en la soledad; pero en una soledad fructuosa, ausente de convencionalismos y de proximidades inocuas, poblada, en cambio, por todas las voces que forman el gran concierto humano y también por la suma de razones, intuiciones, voliciones y sentimientos que constituyen toda la rica vida interior del solitario. Que estar solo es todo lo contrario de estar aislado, lo ha visto muy bien Vicente Fatone, cuando al adoptar como conclusión de un ensayo sobre la soberbia estas palabras de Zubiri: "Quien se ha sentido radicalmente solo es quien tiene la capacidad de estar realmente acompañado", añade por su cuenta: "O, yendo aún un poco más lejos que Zubiri: quien se ha sentido realmente solo es quien está realmente acompañado. Porque sentirse solo es precisamente lo contrario de estar aislado." (*La existencia humana y sus filósofos.*)

Las virtudes que de la soledad derivan, aun siendo de orden múltiple y diverso, no convienen sin duda a todos los hombres, sino a unos pocos escogidos y hasta podríamos decir, predestinados. Ella permite, en efecto, mayor neutralidad en el juicio y una mejor consideración de los hechos y de los actos, que se observan siempre en legítima perspectiva; permite, asimismo, pensar anticipadamente al obrar y no obrar sujetos al primer impulso como cuando debemos tomar una decisión al propio tiempo que actuamos. Permite, en fin, un limpio y desapasionado examen de conciencia que la urgencia de la vida tumultuosa nos impide practicar. Alguna vez me agradaría escribir sobre un tema que guarda estrechísima relación con el esbozado en estas páginas y que a falta de denominación preceptiva creo que puede titularse "Psicología del espectáculo compartido". Allí habría de mostrarse —y de demostrarse—, entre otras cosas, el carácter de infinidad de acontecimientos: sucesos, ficciones, espectáculos, que apreciamos mucho mejor solos que acompañados; y algunos otros en que sucede lo opuesto. Hasta autores que —excepcionalmente— descreen de las virtudes de la soledad, coinciden con este punto de vista: "Es verdad que en la soledad se goza más del mundo y de la vida que de otra manera; ¿cómo gustar mejor de una flor, un árbol, una nube, los animales, hasta los hombres que pasan a lo lejos, y las mujeres? Pero ya es, asimismo, la pendiente por la cual uno se pierde del mundo." (Drieu la Rochelle, *Relato secreto,* en SUR, octubre-diciembre 1950.)

Y no hay ni qué decir de la delicia del soliloquio, del estar y

del sentirse a solas luego del trauma que a menudo produce —sin que por esto se sea un romántico trasnochado— el cotidiano encuentro con tanta vulgaridad desatada y circulante, con tanta banalidad vestida de pedantería como en el mundo existe. Cuando nos refugiamos en nuestro auténtico yo volviendo la mirada hacia dentro de nosotros mismos, luego de la vocinglería multánime y callejera, parecería que en la intimidad de nuestro refugio se encendiera nuevamente la luz equilibrada y armoniosa del espíritu. Goethe ha descrito en *Fausto,* como nadie, el sentido de esta experiencia:

¡Ah!, cuando en nuestra reducida celda
la lámpara de nuevo amable brilla,
inunda el pecho claridad sencilla
y el corazón libérase de mal.
¡La razón recupera la palabra,
florece la esperanza nuevamente
Y la sed nos conduce hacia el torrente
de la vida, al eterno manantial! [1]

Y bien, la soledad es el destino de la grandeza. Si ello es así, estará de más preocuparse por una terapéutica que induzca a la mayoría a hurtarse del agrupamiento indiferenciado, de su voluntaria entrega a las seducciones de la masificación, para practicar el saludable ejercicio de la soledad. Mas si en materia de costumbres y usos sociales todo concepto ha de ser relativo (al medio, a la época, a las peculiaridades de tradición y de raza, etc.), también lo es éste de la soledad. Visto el actual desarrollo y el estilo de vida en que se mueve la cultura occidental, no podrá pedírsele a quien de ella se beneficia que se lance a la práctica de la soledad a la manera de esos santos orientales que se sientan desnudos, en impávida soledad, en medio de la cellisca y de la nieve y allí caen sumidos en meditaciones profundas que duran largo tiempo. (V. el libro de Alejandra David-Neel, *Místicos y Magos del Tibet,* donde un hombre de tales características se halla fotografiado.)

Pero tampoco parece posible aceptar sin protesta (al menos: sin reservas) la conducta de millares de seres que habiéndole cobrado un terror sin límites al vigorizante ejercicio de estar en compañía de sí mismo, se vuelcan en el fragor impersonal y anónimo de una

[1] Traducción de A. Bunge.

aparente entrega al prójimo. Aparente digo, porque en esta junta de individuos cada uno se encierra en sí mismo, aunque abunde en frases, gestos y actitudes, y ni el menor asomo de interioridad parece posible —y mucho menos oportuno— en esa circunstancia. Me refiero, desde luego, al tipo de reunión social, tanto como al agrupamiento multitudinario provocado por el gran acontecimiento deportivo o por el así llamado *meeting* político. En tales juntas numerosas (y aun en las que no lo son tanto, pero cojean del mismo pie como el "té de los jueves" o "la cena de los sábados"), es difícil encontrar ni la más diminuta expresión de solidaridad comunitaria, y no se hable ya de logros culturales. En sentido coincidente, no puedo menos que citar aquí el penetrante artículo de Dwight Macdonald, "Cultura de masas" (*Diógenes*, nº 3), donde dice: "Existen razones teóricas por las cuales la cultura de masas no es ni será jamás buena. Considero axiomático que una cultura sólo puede ser producida por y para seres humanos. Pero en tanto el pueblo esté organizado (o, más estrictamente, desorganizado) como masa, habrá de perder su identidad y su cualidad humanas. Pues las masas son en el tiempo histórico lo que las muchedumbres en un espacio: una gran cantidad de gentes incapaces de expresarse por sí mismas como seres humanos, por cuanto no están vinculadas entre sí como individuos ni como miembros de una comunidad. . ." Precisando un tanto los conceptos, señálese que no podría decirse que los miembros de un congreso, un ateneo, una academia, formen una multitud por numerosos que sean, así como no podría tampoco afirmarse que una multitud en marcha vivando una consigna política o gritando en favor de un héroe del deporte constituya una reunión de personas.

Si fuese entonces posible —con posibilidad auténtica y no puramente fantasiosa y declamatoria, y sin caer tampoco en el horror del sermón calvinista— aconsejar a quienes por comodidad se llama aquí "las gentes", habría que atreverse a recomendarles una revisión de su conducta, en cuanto es impertérrita vocación de contertulios de la colmena, y un pausado regreso a la fuente interior, a los claros manantiales en que nace cuanto se es y cuanto significa cada uno como persona. La actitud a seguirse podría ser razonablemente ecléctica: ni derviche sentado en medio de la nieve, ni consuetudinario átomo-espectador del partido de fútbol o de la manifestación vociferante.

En razón del grado de desarrollo económico y técnico alcan-

zado, una indicación de la naturaleza de la anterior seguramente será desoída, y hasta podría reportar, a quien la propusiera, la desconcertante cosecha de la burla. Pero el hombre que de veras quiera salvarse, tendrá que optar por la soledad, por "esa" soledad que hemos descrito y, de inmediato, *pagar por ello;* pues si no fuera excesiva petulancia pienso que podría introducirse una leve variante en el juicio de Windelband y expresarlo así: la soledad es *el precio* de la grandeza.

JOSÉ JUAN BRUERA

EPÍLOGO DEL "HOMME DE LETTRES" ALEMÁN[1]

Ya el hecho de que en alemán sea preciso valerse de una expresión extranjera para designar un determinado tipo espiritual indica suficientemente que en Alemania tal tipo tiene una naturaleza especial, y no precisamente sencilla. Consideremos en primer término el origen general del *homme de lettres.*

El *homme de lettres* es un fenómeno del gigantesco proceso europeo de secularización que reconoce su punto de partida en el Renacimiento. Su antepasado, el *uomo universale,* se manifestó en dos formas distintas: como poeta filólogo y como *cortegiano,* tipos que complementándose y apoyándose recíprocamente, llegaron a fundirse, cuando las circunstancias fueron favorables, en una única figura.

El arquetipo italiano se resolvió en una tendencia general concretada en un proceso de espiritualización de la educación de la nobleza europea. Dentro del marco respectivo de las condiciones nacionales, ese *uomo universale* se traduce en Inglaterra en el *gentleman* y en Francia en el *honnête homme.* Ambos asumieron los rasgos de sus abuelos: del poeta filólogo conservaron el carácter universal y humanista, y del otro antepasado, el *cortegiano,* el rasgo fundamental de la sociabilidad mundana.

En la época de la Ilustración, el ideal del *honnête homme,* esto

[1] Por cortesía de *Merkur,* Nº 71, Deutsche Verlags-Amstalt (Stuttgart).

es, la *élégance morale et physique,* perdió predicamento frente a los valores que se fundaban en el primado y en la autoridad de la razón. Aquí los valores espirituales adquieren preeminencia sobre los feudales. El nuevo estilo del pensar conmueve profundamente y amplía en gran medida la base social que hasta entonces había determinado quiénes constituían una *élite,* y al propio tiempo lleva implícita la exigencia del desarrollo de un nuevo tipo espiritual.

Mientras el espíritu inglés se plasmaba en un parlamento nobiliario, el francés se iba configurando en los salones de la sociedad aristocrática. El nuevo tipo nació por obra del cultivo del entendimiento y la razón en un *esprit de conversation* en el cual el lenguaje estaba obligado a ajustarse a ciertas normas fijas de *convenance* social.

El desmoronamiento de la antigua sociedad cumplido por la Revolución Francesa hizo que el nuevo tipo espiritual saliera públicamente a escena y que adquiriera al mismo tiempo el carácter definitivo, independiente y propio de la figura del *homme de lettres* como tal. Educado en el gusto de la antigua sociedad, la conversación y el diálogo fueron para él necesidades vitales, *geste* y *panache,* estímulos intelectuales, retórica y crítica, elementos esenciales. Como clase, el *homme de lettres* francés fué un producto de la Revolución; mas considerado desde el punto de vista de la historia del espíritu, de la sociología y de la cultura, fué el descendiente legítimo por línea directa de las generaciones de los dos grandes siglos franceses. "Le successeur des Bourbons —dice Charles Maurras en *L'Avenir de l'Intelligence*— c'est l'homme de lettres." La existencia del *homme de lettres* aseguró al espíritu francés, por encima de todas las revoluciones políticas y de todas las mudanzas históricas, su terminante unidad armónica y su maravillosa continuidad. La Academia Francesa, inmutable en su espíritu desde la época de Richelieu, constituye la expresión institucional y la manifestación oficial de tal constante.

Alemania, en cambio, sólo tomó parte en el proceso europeo del Renacimiento de manera harto condicionada y singularmente limitada. La Reforma puso obstáculos a que Alemania viviera el Renacimiento en su totalidad. Así como en el arte renacentista alemán perdura como elemento dominante lo ornamental, también en el espíritu público prevalecen la cátedra y el púlpito, el profesor y el ministro religioso, elementos en los que faltan las relaciones con aquella cultura, ligada por sus formas y sus grados de evolución a

una sociedad urbana. De manera que en la Alemania posterior a la Reforma no puede darse el tipo sociológico que en Francia y en Inglaterra precede al *homme de lettres*. Hubieron de transcurrir dos siglos para que Alemania abandonara las huellas del Renacimiento italiano y del clasicismo francés y lograra un encuentro con la antigüedad y una vivencia de ella que le fueran propios.

Claro es que los descubrimientos renovadores estuvieron condicionados por las aspiraciones de la época. En ellos volvía a encontrarse el propio ideal que había sido proyectado a la antigüedad clásica. De esta suerte la idealización y esterilización de la antigüedad vino a prestar a Alemania el enorme servicio de hacerle adquirir conciencia de su propio espíritu, de liberarlo y de transformarlo en autosuficiente. Se ha designado con distintos nombres el magnífico período que abarca alrededor de medio siglo y que aproximadamente se extiende desde 1780 a 1830; en efecto, se lo ha caracterizado como movimiento alemán, como humanismo alemán, o bien, atendiendo a su dialéctica, como clasicismo y romanticismo. Mas al designarlo de esta suerte se ha pasado por alto la suprema idea valorativa que concentra en una unidad indivisible todas sus manifestaciones: la idea de cultura e ilustración. Cultura e ilustración han de entenderse aquí en el sentido de la época, como un principio universal del orden de la vida concretado en un desarrollo armónico y en la manifestación de todas las fuerzas humanas, esto es, en la forma de la acción de la entelequia goetheana.

De manera que la idea de ilustración y cultura fué una creación absolutamente nueva y original del espíritu alemán. Nada parecería más natural que admitir que semejante idea, que de tal modo abrazaba la vida toda, penetrándola por completo, tuviera que cristalizarse en un tipo espiritual, representativo y propio, precisamente en el *homme de lettres* alemán, que si bien, por su esencia y origen, sería enteramente distinto del francés, atendiendo empero a la correspondencia de su estructura formal, a su posición frente a la vida y a su valoración de ésta, asumiría una forma espiritual de existencia análoga a la de aquél. ¿Por qué, pues, no logró desarrollarse en Alemania ese tipo espiritual?

La idea de cultura e ilustración se halla en una relación especial con respecto a la realidad concreta. Tal concepción aspiraba a reunir en una realidad ideal la religión, la poesía y la ciencia, y esa realidad ideal sería el imperio de la cultura que debía elevarse, como un dominio inviolable e invulnerable, por encima de las circunstan-

cias políticas, sociales y económicas. En esta concepción general se habían introducido, sublimados y espiritualizados, algunos elementos correspondientes a la idea del antiguo imperio sobre cuyo ocaso se elevaba con brillo matinal la idea del nuevo imperio de la cultura. Todas las energías jóvenes, habiendo abandonado el imperio real, amenazado de ruina, a su irreparable miseria, se precipitaron en el imperio de la cultura y de la ilustración que, por encima de la vida, erigía un nuevo orden ideal del pensamiento.

La diferencia fundamental de contenido y la agrupación de motivos griegos antiguos, alemanes medievales y germánicos de la primera época quedó salvada en la unidad superior de la fe en la cultura y en la ilustración, es decir, en una religión de la cultura cuyos templos por excelencia fueron las universidades y los teatros y cuyo culto se expresó en las formas, imitadas y revividas, del arte grecoromano. Esta religión de la cultura conquistó inmortalidad por obra de dos representaciones solemnes en las que los elementos propios de la época quedaron expresados en una esfera ideal y atemporal; me refiero a la *Ifigenia,* de Goethe, representación sacra del *ethos* de la religión de la cultura, y a *Orfeo y Eurídice,* de Gluck, ópera sacra donde se da la ideal armonía de sonidos y palabras, de ademanes y movimientos.

Años después, Winckelmann en su *Historia del arte de la antigüedad,* al conciliar la era de Augusto con la imagen griega, propone esta última como ideal humano de la religión de la cultura. Y al imperio de la cultura se incorporan también las tendencias cristianas. La prédica de Schleiermacher está enderezada contra los "ilustrados" que desprecian el cristianismo. Herder, por su parte, explica el espíritu del cristianismo y da de él una imagen, libre de la confesión y de la exaltación, interpretándolo exclusivamente por su contenido; con arreglo a la autonomía de la cultura exige la separación del estado y de la comunidad cristiana. Sólo después, cuando en virtud de la violencia de los acontecimientos históricos, la fe en la posibilidad de erigir un imperio de la cultura, más allá de la esfera de las potencias reales, dió en una aguda crisis frente a la realidad de la vida, se produjo también un cambio en la actitud espiritual con respecto al cristianismo, y el romanticismo hubo de prestar su adhesión a la Iglesia católica, única institución que encarnaba la universalidad del espíritu.

Pero al afirmar esto ya hemos adelantado el desarrollo del proceso. Porque, en efecto, en la época a que nos estamos refiriendo, en

modo alguno se percataron los ciudadanos de aquel imperio de la cultura de la falta de relación en que se hallaban con respecto a la realidad de la vida, cosa que sólo hubieron de advertir en la época de tribulación e impotencia de su patria. Cierto es que en la idea de cultura e ilustración se revela ya la conciencia de la dificultad de lograr un tipo espiritual concreto, análogo al *homme de lettres* francés. Sin embargo, desde el comienzo no faltó nunca la voluntad, cantada y expresada, de realizar tal tipo espiritual, ni faltaron tampoco los intentos de conferir a esa voluntad una función organizadora y de consolidarla institucionalmente. Mas por fuerza los hombres de ese imperio de la cultura se hallaban por una parte ligados a las circunstancias concretas de que procedían y por otra en una relación ficticia, correspondiente a su propia idea, con la realidad exterior.

Así como antes el humanismo alemán había sido sustentado por una clase media burguesa, también el movimiento de la cultura y la ilustración lo fué por la clase de los funcionarios y de ministros protestantes, de maestros, profesores y médicos. Pero esa clase media en modo alguno constituía una sociedad unitaria, orientada en una determinada dirección, sino que por el contrario vivía dispersa y aislada —que tal era la imagen política de la época— en unos trescientos territorios distintos. "Somos simples particulares, de suerte que no es posible pensar en un acuerdo armónico superior —escribía Goethe—; cada cual representa la opinión de su provincia, de su ciudad, cuando no de su propia individualidad; es posible que tengamos que esperar aún largo tiempo antes de llegar a una suerte de auténtica cultura general." O bien, expresándolo con otras palabras, como lo hace madame de Staël en su libro sobre Alemania, el escritor francés hablaba como miembro de la sociedad a que pertenecía, en tanto que el alemán se expresaba como un individualista. La verdad es que faltaron en Alemania los portadores de la idea de la cultura e ilustración con el sentido del carácter social de la vida. Se sentían ciudadanos de un imperio de la literatura mundial y de la poesía universal, sin pertenecer a ninguna nación, a ninguna época determinada, y se consideraban a sí mismos literalmente contemporáneos de todas las épocas. Claro es que en la estrecha realidad alemana esos ciudadanos del mundo fueron las más veces pequeños y modestos burgueses obligados a vivir en sus residencias rurales. Por cierto que su condición no puede compararse con la posición de pre-

eminencia social que en la misma época había alcanzado en Francia el *homme de lettres.*

Puesto que la realidad política y social de Alemania no ofrecía al movimiento de la cultura los supuestos necesarios para la creación de un tipo espiritual concreto y representativo, se intentó llegar a un sustituto que se adaptara a las condiciones propias del país. A este respecto bien puede considerarse el *Hain-Bund* [1] como la primera, aunque precaria, tentativa de asegurar una función organizadora al nuevo espíritu de la cultura; mas es del caso hacer notar aquí que ya el tímido empleo de la palabra organización no parecía convenir al carácter turbulento y entusiasta del vocabulario de los jóvenes que formaban parte de la Liga. La verdad es que esta asociación no se fundaba precisamente en una idea sino en una persona que para la Liga encarnaba el espíritu de la nueva cultura: el poeta Klopstock. Los socios de la Liga, diseminados por toda Alemania, deberían ser como lugartenientes de Klopstock.

Pero dos años después el propio Klopstock intentó erigir las bases del imperio irreal de la cultura en su libro *República de los ilustrados* [2]. El enorme interés con que se esperó en Alemania la aparición del libro no sólo muestra la extensión que había alcanzado aquel movimiento de la cultura, sino también la profundidad del anhelo por llevar a cabo en el plano de la realidad la idea de la Liga. La primera edición alcanzó a 6.600 ejemplares, cifra en verdad fantástica atendiendo a las condiciones de la época. Mas cuando se comprobó que en el libro se pretendía fundar un imperio de la cultura organizado según una jerarquía que iba desde el poeta y, pasando por numerosos gremios y corporaciones, llegaba hasta el pueblo lector, comprador de los libros, imperio al que se le adjudicaba una dieta parlamentaria de la cultura, cuyas leyes eran enigmáticas y cuyas actas de sesiones, oscuras o incomprensibles, se advirtió que esa obra, habiendo dado el paso que lleva de lo sublime a lo ridículo, representaba una pura utopía. La segunda parte de la *Gelehrtenrepublik* no llegó a aparecer.

En el plano de la realidad objetiva todos los esfuerzos tendientes a fundar la idea de la cultura y la ilustración con un sentido institucional o sociológico tenían que zozobrar. En el imperio de la cultura sólo lo individual podía plasmarse en una firme figura de lo real. Únicamente en la forma individual, que implicaba una autoconcien-

[1] *La Liga del Bosque.*
[2] *Gelehrtenrepublik.*

cia, era posible llegar a un tipo espiritual y cultural cuya función, *mutatis mutandis,* correspondiera a la de un *homme de lettres.* Tal fué la tarea educativa que se impuso la novela alemana de la cultura.

Mas con todo eso, el grupo romántico que representaba aquel movimiento de la cultura no dejó de estimar esa tarea educativa, que consistía en orientar al hombre hacia una meta determinada, como una violación del libre sentimiento y de la libre concepción del mundo. Por eso las novelas del romanticismo alemán tales como *La logia secreta, Peregrinaciones de Franz Sternbald, Heinrich von Ofterdingen,* no representan más que intentos fallidos y fragmentarios que quedaron al borde del camino.

En cambio son propios del clasicismo, en virtud de ajustarse a la medida y a las normas clásicas, los supuestos generales para la creación de un tipo cultural cuya figura queda bosquejada en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister.* El curso exterior de la novela describe las aventuras y experiencias de un joven que entra en la sociedad. El joven —y éste constituye un rasgo esencial desde el punto de vista de la sociología del movimiento de la cultura alemán— es, a diferencia de los héroes anteriores de las novelas alemanas, a medias comerciante, a medias artista, tanto que la sociedad de que forma parte —y éste es asimismo otro rasgo esencial— constituye la realidad en la cual ha de educarse el hombre de la cultura. En efecto, por encima de esa sociedad se eleva una *élite* reducida e íntima que intenta dirigirla con arreglo a un principio superior, el principio de la cultura y de la ilustración. De esta suerte la sociedad toma parte inconscientemente en el proceso de formación de una comunidad social superior, de una sociedad de la cultura de la que aquélla es el fundamento. Y de ese modo Wilhelm Meister, guiado secretamente por la sabiduría de Jarno y del abate, del marqués y de Lotario, es educado con miras a concretar un tipo humano sustentador de la cultura universal.

Los años de viaje, empero, no siguen —como era de esperarse— ese plan educativo que en modo alguno llega a realizarse pragmáticamente, sino que por modo sorprendente se manifiestan como una retractación del libro anterior. Aquí la cultura queda fraccionada en innumerables dominios parciales de carácter positivo, elevados a la categoría de cometidos vitales racionalizados y de realizaciones positivas de la vida. En esta segunda parte exclama Jarno-Montanus: "Toda vuestra cultura universal es una farsa insensata".

Mas esta contradicción se resuelve en un último conocimiento:

el fenómeno irracional de la cultura que queda oculto por obra de una conclusión racional en *Años de aprendizaje,* en el firme sentido de la realidad de *Años de viaje* viene a revelarse en la forma de un símbolo concluyente, el del *eros* platónico. Por cierto que en ese *eros* bien se percibe la ironía del consejero secreto Goethe respecto de los "hombres de acción" que se hallan en "la relación de urbanidad más decorosa" que hay entre padre e hijo.

De manera entonces que los *Años de viaje* niegan la posibilidad de crear un tipo espiritual de cultura universal, un *homme de lettres,* que queda delineado empero en los *Años de aprendizaje,* y postulan en su lugar un tipo profesional y especializado en el cual el *eros* impide que el elemento irracional entre a formar parte del proceso de la cultura. De suerte que lo irracional queda eliminado y abandonado a la forma de vida individual. Ese renunciar a la educación de un tipo representativo considerado como superestructura de una sociedad culta expresaba la amarga experiencia de "los días de confusión" que hicieron retroceder "la serena cultura" y venía a confirmar el fin de la creencia en un imperio de la cultura que se había desmoronado por obra de "los grandes acontecimientos mundiales".

El proceso espiritual por el cual se intentó constituir en la realidad un tipo humano de la cultura y de la ilustración coincide exactamente con el curso de las dos novelas de la cultura de Goethe. El sino y las condiciones de la nación dividida impidieron que la vivencia individual de la cultura se cristalizara en una figura concreta y perdurable, desplazaron la solución desde lo universal hasta lo especial y remitieron tal cometido a los individuos que sólo por el nombre podían exhibir alguna analogía con el *homme de lettres.*

La silenciosa aunque profunda revolución que comienza en la tercera decuria del siglo pasado con el nacimiento de una sociedad capitalista industrial y con el movimiento tendiente a lograr la unión nacional y a afirmar los derechos políticos del pueblo, dió término a una "época que no volverá a repetirse", como hubo de preverlo Goethe. Sólo un tipo espiritual que sustentara los valores de la cultura y de la ilustración habría podido salvar esa profunda cesura, así como el *homme de lettres* hubo de preservar la herencia espiritual francesa por encima de todas las mudanzas sociales y políticas. La ausencia del *homme de lettres* hizo que la historia del espíritu alemán tuviera ese carácter de falta de continuidad, esa necesidad de volver a empezar cada vez desde el principio.

Desde luego que nunca faltaron alejandrinos y epígonos. Mas

precisamente en su modo de pretender conservar la cultura estaba ya el germen de la ruina. En efecto, creyeron en la posibilidad de arrancar el material cultural de la totalidad de la cultura y tratarlo como un botín del que pudiera obtenerse provecho. Creyeron que abandonando la posición ideal valorativa se ceñían más estrechamente a la realidad y que estando en posesión del saber podían prescindir de la intimidad con la cultura. Pero es el caso que ese saber científico nada tiene que hacer con la cultura, pues se trata de un saber que carece de dueño, de un saber falto de toda necesidad interior y de toda obligatoriedad íntima.

Hoy día de todas partes nos llegan voces de que la era de la cultura ha terminado. En cierto modo se trata de una afirmación de carácter póstumo. Por lo menos, las más de las veces se basa en el profundo error que consiste en equiparar los conceptos de saber y de cultura. En tal caso esa afirmación no es por cierto más que un simple lugar común. La ciencia se presenta hoy en todas sus ramas como algo incalculable por su enormidad. Una cultura general y universal, entendida como saber material, exigiría un universalismo de conocimientos positivos sin límites, una utopía o un alborear como el del "país de la cultura" de Zarathustra, la patria de los potes de todos los colores.

La cultura en el sentido genuino de la palabra, esto es, como historia del espíritu, no acaba porque la ciencia o el saber se haya hecho incalculable, especializado o profesional, sino porque la cultura ya no se entiende ni se vive como un valor supremo, absoluto, despojado de la idea de utilidad y de finalidad, en el orden de los valores. No es el saber como tal lo que un *homme de lettres* haya de traducir y de desarrollar, sino la forma del pensar en virtud de la cual un conocimiento individual, sujeto a cambios, es llevado al plano de valor de un conocimiento universal. Y es esa forma del pensar la que concentrando en una unidad total fluctuante poesía e investigación, creación e interpretación, recíprocamente penetradas e influídas, hace que esa época de la cultura y de la ilustración alemanas ofrezca un singular y profundo parentesco con la época de la antigüedad griega.

Y precisamente esa posición fluctuante entre poeta y erudito, entre pensador e investigador es la posición espiritual de *un homme de lettres*. Por ella un *homme de lettres* alemán está ligado a la antigua idea de cultura y obligado a ella; por esa posición es el *homme de lettres* alemán el heredero legítimo, el mediador y el portador

de los valores de esa cultura. No es posible fundar racionalmente esa posición. Pero tampoco puede referirse a una creencia irracional desde el momento en que la cultura perdió el carácter que la hacía análoga a la religión. De manera que hoy el *homme de lettres* tiene que fundar su posición sobre su propio conocimiento de los valores y sobre su propia concepción de ellos. Hoy no puede apoyarse en modo alguno en una masa colectiva cuya visión del mundo él represente o en grupos ideológicos determinados.

Estos problemáticos supuestos de una existencia espiritual tienen particular aplicación en el caso del *homme de lettres* alemán. Mientras la expresión extranjera *homme de lettres* goza de una suerte de legitimidad y es aceptada con una especie de benevolencia intelectual, la palabra alemán encuentra la desconfianza de los profesionales y casi el menosprecio de los eruditos. Los unos desconfían de su universalismo, al que llaman *dilettantismo*; los otros sospechan de su lenguaje no especializado, al que tachan de *feuilletonisme*. Claro está que un acabado especialista puede muy bien ser un *homme de lettres*, o viceversa, siempre que aquello que guía la pluma del especialista no sea una mera parte del ser humano sino éste en su totalidad. Porque, en efecto, es rasgo esencial de un *homme de lettres* el que escriba siempre, como lo dijo Nietzsche, con todo su cuerpo y toda su vida. Por lo que hace al *dilettantismo*, el ser *dilettante* es propiamente el título de honor del *homme de lettres* ya que éste cultiva su actividad por amor a ella y porque se complace en ella. En un mundo del pensar orientado hacia determinados fines y en un mundo de aplicación práctica del saber, el *homme de lettres* representa el interés objetivo por las cosas.

Schopenhauer distingue dos clases de escritores: aquellos que escriben a causa del interés por las cosas y aquellos que lo hacen por el escribir mismo. El propio Schopenhauer es un ejemplo típico de la primera clase de escritores y el ideal vivo de un *homme de lettres*, además, naturalmente, de todo lo que, fuera de eso, era. El mundo tiene para el *homme de lettres* "la tendencia a convertirse en libro"; pero es menester que empuñe la pluma, dominándola con responsabilidad, únicamente cuando considera que algo es digno de comunicarse.

Por eso la libertad, entendida en su más amplio sentido, es la condición fundamental de su existencia; de la libertad resultan los otros atributos asimismo necesarios, tales como la independencia, el ocio, la contemplación. El *homme de lettres* comienza a surgir en el Renacimiento con la afirmación de la personalidad libre, gana en la

Revolución Francesa libertad ciudadana y preeminencia social y termina con el ocaso de la libre personalidad sumida en la masa colectiva.

Mas hoy ocurre que no sólo se hunde la libre personalidad en un sistema político y social, en el que el pensador y el escritor libres quedan aniquilados por obra de la exaltación de lo colectivo, sino también allí donde tiene validez como programa la teoría de la libertad del individuo, pues en el terreno práctico la posibilidad de la libertad se hace cada vez más restringida. Una sociedad perfectamente organizada como masa termina por imponerse a todo individuo. En un mundo exterior colmado y dominado por las masas, el *homme de lettres* encuentra cada vez menos espacio de resonancias. No es en verdad ningún genio quien hoy (como dijo Goethe en su famosa carta a Kleist) se comprometa a brindar el máximo placer a las masas ilustradas y no ilustradas haciendo representar piezas de Calderón sobre un par de tablas sostenidas por toneles. En efecto, es menester que exista un determinado estrato cultural que, estando a la altura de la palabra del poeta, la reciba. Hoy ese estrato está en disolución y en vías de desaparecer, de suerte que las nuevas multitudes que emergen a la vida desde una profundidad sin historia, y que carecen de la herencia de la tradición, permanecen ante las puertas de la cultura, en un mundo de masas tecnificadas y comercializadas en alto grado.

Por eso el *homme de lettres* llega a un número cada vez menor de seres humanos con el único medio de expresión de que dispone, que es el suyo propio por excelencia: la lengua. "La cultura empieza con el empleo correcto de la lengua" (Nietzsche). El cometido primordial del *homme de lettres* alemán consiste en erigirse en protector y administrador del uso de una lengua cuyo estilo apenas formado vuelve una y otra vez a disolverse y a quebrantarse para tornar luego a restaurarse, desconsolador símil éste de la falta de continuidad del espíritu alemán. Sólo la ignorancia o la superficialidad pueden por eso impulsar al *homme de lettres*, a los efectos de obtener mayor éxito e influencia sobre su medio, a servirse de expresiones de la vida cotidiana que hoy más que nunca, por sus giros hechos y sus mecánicos y rutinarios modos de decir, traban y sepultan el pensamiento del escritor. Desde luego que debe asimismo guardarse de emplear una jerga especializada, hermética y enigmática, y a este respecto valga la advertencia que hace Falstaff a su alférez: "Di lo que tengas que decir, como una criatura de este mundo".

De esta suerte el escritor se encuentra hoy en una situación ex-

tremadamente delicada en lo que respecta al empleo de su precioso instrumento de comunicación. Por una parte, y a fin de evitar el caer en el lenguaje familiar corriente o en la insipidez del deslustrado por el uso de muchas manos, se ve obligado a guardar una distancia idiomática respecto de su medio, circunstancia que está en contradicción por otra parte con el carácter eminentemente social de su esencia de escritor y de su misión. En este terreno se halla también el *hombre de lettres* alemán en peores condiciones que el francés o el inglés porque, en virtud de su origen, no ha heredado el sentido de la sociabilidad de la existencia, y tanto es así que el público alemán permanece ajeno a la vida literaria. En una nación literaria, como la francesa, el *homme de lettres* está sustentado por una firme tradición, en tanto que en Inglaterra, en donde la cultura es concebida como la forma de vida de una sociedad, el *homme de lettres* posee también el espíritu de esa sociedad, de la cual forma parte su ser.

Sin embargo, en todas partes el *homme de lettres* europeo se encuentra en una situación social amenazada. A una auténtica libertad, condición primaria de su existencia, corresponde —aunque sólo en pequeña medida— una independencia económica que, a pesar de no admitirse siempre gustosamente este hecho, es indispensable. En efecto, ya Salomón opinaba: "La sabiduría es buena cosa con una fortuna, y ayuda a que uno pueda alegrarse del sol". Ya desde la primera guerra mundial es ésta una situación que no se le ofrece corrientemente al *homme de lettres* alemán y que con el correr de los años va haciéndose cada vez más rara. El ideal de Baudelaire "*être riche et travailler*" se ha convertido también para Francia en una utopía histórica, siendo así que allí el *homme de lettres* ha continuado persistiendo en su estilo de vida propio y ha conseguido mantener su tradicional supremacía social. Pero en general, y en el mundo actual totalmente entregado al trabajo, las anteriores posibilidades de buscar la libertad en una forma de vida bohemia han caducado sencillamente porque ya no existe esa *bohème*. La bohemia constituía una manifestación complementaria de una sociedad burguesa asegurada por "la fortuna y la cultura", sociedad que podía exhibir su propia contraparte: la bohemia.

En nuestros días un *homme de lettres* ya no puede vivir de su pluma. Y si tiene que vivir de ella pertenecerá a la segunda de las clases de escritores que distinguía Schopenhauer, a aquellos que es-

cribían por el escribir mismo, con lo que evidentemente deja de ser un auténtico *homme de lettres*. Para lograr y afirmar una autonomía de su existencia, el escritor tiene hoy que ejercer una profesión y hasta a menudo pasar encogido por las horcas caudinas de un empleo. El ejercicio de una profesión le ofrece la posibilidad de poder vivir su existencia fundamental en una esfera de libertad y por tanto de separarla de su existencia cotidiana, con lo que puede quedar a cubierto de las necesidades inmediatas de la vida. Ejercer una profesión como medio para alcanzar un fin, subordinar esa profesión a otra existencia superior exige por cierto mucha firmeza de carácter y una perseverancia incansable del pensamiento.

Por otra parte la relación del hombre con respecto al ser se ha transformado enteramente desde la época del nacimiento y consolidación de la forma de vida representada por el *homme de lettres*. Aquellos valores por los cuales el *homme de lettres* orientaba su tensa existencia, ya no tienen validez alguna en el mundo circundante. Los valores culturales que él representaba han sido sustituídos por el saber científico, cuyos valores se acreditan por el éxito y la utilidad que rinda el saber. Hay un género de saber, como Goethe hubo de preverlo, cuyo aumento, lejos de fomentar el desarrollo del ser humano, obliga a éste a permanecer en la medianía. Y en lo que respecta al valor de la individualidad que, según la expresión de Humboldt, es la forma en la cual el mundo se engendra como cultura, la tendencia de la época lleva a la disolución de la persona en lo colectivo, a que el destino del individuo quede incluído en el destino de las masas. Existen hoy muchos *hommès de lettres* que haciendo abandono de sus peligrosos puestos solitarios se refugian en el seguro y cerrado asilo de una colectividad religiosa o política.

No sería en verdad lícito ver en este proceso sólo una manifestación de las que siempre siguen a las grandes catástrofes. Más bien sería menester considerarlo como parte del general movimiento contrario a la revolución espiritual estallada en el Renacimiento, a cuyo proceso pertenece también el *homme de lettres* de la cultura y la ilustración alemanas y cuyo circuito parece hoy cerrarse. Ahora ese proceso entra en una fase descendente y, en la esfera pública, el *homme de lettres* se irá haciendo cada vez más raro. Muchos caracteres del *homme de lettres* parecen sobrevivir como reliquia de la era de "la cultura y de la fortuna". Mas ya no se tiene ninguna necesidad de él y poco interés se le manifiesta. Disminuídas las posibilidades de

influir sobre su medio, el *homme de lettres* hállase involuntariamente en una posición esotérica, en que sólo puede afirmarse a sí mismo en virtud de una actitud estética contemplativa. Mas sus manifestaciones carecen de carácter social y no convienen a la sociedad de que el escritor forma parte. Un tipo espiritual para quien las cosas cobran su existencia propia mediante una formulación, para quien la palabra es la razón de "su vivir", está condenado a callar. En él, que es sabio en virtud de la palabra, se cumple la paradoja según la cual la palabra se perfecciona en el silencio. Por eso no es muerte indigna la del *homme de lettres* que termina por encerrarse en el noble silencio del que ya Byron sabía:

Hay muchos poetas que nunca
pusieron en el papel lo que animaba su alma,
y tal vez sean ellos los mejores de todos.
Sintieron, amaron, murieron,
sin librar a la canalla lo que pensaron.

El no poder dirigir sus obras "a la canalla" limita sus posibilidades de comunicación a los individuos en los que sus palabras puedan encontrar acuerdo y resonancias, limitada a veces su acción al diálogo con individuos de análoga condición y de análogas aspiraciones, que se complacen en agruparse a su alrededor [1].

Es seguro que el *homme de lettres* obrará y perdurará largamente aún en las esferas privadas. Mas esto no podrá en modo alguno impedir la extinción de un tipo intelectual que durante más de un siglo y medio determinó profundamente la fisonomía de Europa. El *homme de lettres* fué el descubridor y el difusor de la cultura, el intérprete independiente y el crítico de las obras de la cultura, el gran creador y modelador de generaciones. Si tuviera que desaparecer definitivamente, no sabríamos quién podría garantizar aún, en medio de la gigantesca conmoción espiritual en que nos hallamos, nuestro libre desarrollo y la integración sintética del patrimonio cultural de nuestra tradición. Tal vez le esté reservada aún, en el anó-

1 Un hermoso ejemplo de tal acción lo constituye el círculo que se formó alrededor de la figura de Wilhelm Ahlman quien, como modelo ideal de un verdadero *homme de lettres* en la forma de conversador incansable dentro del ámbito de sus amistades, supo agrupar en torno de sí a hombres de la más diversa condición espiritual.

nimo y secretamente, la función que Jacob Burckhardt atribuyó a los pueblos estacionarios, paralizados y ya reducidos al silencio: conservar determinados bienes espirituales y transmitirlos intactos al futuro en calidad de fermentos.

(*Traducción de Alberto Luis Bixio*)

GUSTAV HILLARD

LOS NOMBRES

Hay ciertos nombres en la lengua española que arrastran una arenilla de siglos; hebreo, latín, pueden reconocerse en ellos. Encuentran su equivalente en casi todas las lenguas, y dichos así, como agrupación de sonidos mostrencos, lanzados al azar en una Babel en la que todos disputan, aman, ríen, mueren, hay seres humanos que responden y vienen a cobijarse bajo esas solas voces, como sintiéndose llamados por un dedo invisible en la muchedumbre. *Pedro* y *María,* un hombre y una mujer; uno cualquiera, que no se distingue en la especie más que porque es él y no otro el que vuelve la mirada y acude cuando pronunciamos esos sonidos, Sésamo de su alma infantil.

En Guatemala, no bien se sale de la ciudad templada hacia la costa, o se sube por caminos entre muros de piedra a los que el trópico ha borrado la herida del pico o la dinamita, y barrancos cuyos árboles entrelazados quitan el horror al vacío o hacen pensar en un infierno verde, una vez pasados los lugares indígenas, de golosos nombres, que se paladean como si perteneciesen a un fruto escondido, se descansa del sueño de extrañeza cayendo en una aldea de santo: San José, San Marcos, San Juan, pero con apelativo cakchiquel. Es el santoral cristiano en tierras de América. Desde sus hornacinas españolas vinieron aquí también los Santos con los conquistadores. En la boca del soldado venían, que, acaso, se cubría con ese pabellón para quitar el oro y la plata o aperrear a los indios, invocando a sus patronos celestes junto con el último lanzazo, aquel que lo reunía con ellos, aun sin confesión, o lo distanciaba para siempre, comiéndolo en esta tierra en la que el cielo iluminaba palomas del Espíritu Santo transformadas en orquídeas.

Va la india con su paso menudo, descalza, envuelta en su falda de colores y a la espalda el perraje caliente, con el hijo que asoma, como naranja, la cabeza redonda de ojos vivaces; viene el hombre, de cuatro pelos lacios por bigote en la comisura de los labios, con caites cuya suela apenas separa del pedrusco el pie desnudo y polvoriento: lleva a la espalda, como la india el fruto humano, todo lo que se recoge o labra en la vida: flores, legumbres, cacharros, cajones de muerto . . . Van y vienen los dos por estos caminos de una tierra que han oído decir que es suya, pero que otros la tienen, los que son señores, blancos que cambian de rostro pero no de costumbres, compañías lejanas de gentes que no se ven ni se oyen y siguen, desde hace mucho, al indio, al padre del indio, al abuelo, como sombras, sólo perdidas en la memoria que va más allá, hasta los guerreros, los astrónomos y poetas del Popol-Vuh. Y en su marcha de días y noches para ir del mercado de una población a otra, se detienen, quizá, y comen sus tortillas o descansan bajo el gran árbol que los tutela y con el que se entienden, mudos. El blanco, que en sus automóviles pasa por los caminos, se detiene a veces a preguntar algo, por simple curiosidad o extrañeza ante esos hermanos a los que nunca conocerá del todo; se dirige a ellos como si conociera sus nombres en el paraíso de estos ángeles de la selva y la montaña: *Pedro, María.* Nombres vulgares, a cuyo conjuro brota el agua clara de la respuesta, vara de Moisés transformada, por el azar de América, en sonidos que llaman a un alma. O, por lo menos, al diálogo con un alma desconocida. Aquí también el Espíritu Santo desciende sobre la cabeza de los hombres, pero sólo en el instante de un espejismo, porque el indio acude y contesta en pocas palabras, menos o distintas de las que se esperan, y vuelve a sumirse, sonriente, en su paraíso ajeno, soñado, vegetal, del que conoce todos los enigmas y nunca da la clave al blanco, expulsado para siempre de ese umbral de mutismo que pareció abrirse con un nombre vulgar. Es, ese nombre, la gota que arroja colmada la pila de agua bendita; la que se antepone, para santificarlas, a las aldeas de apelativos indígenas. El indio, hombre o mujer, contesta al llamado, oyéndolo entre sus ramos arcaicos, porque él es la humanidad anónima, el inmenso pueblo que florece en la tierra.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

ÉLEGOS EN EL SEPULCRO DE BEATRICE

No la tenebrosa, espléndida inmortalidad, el alma física,
Ni la pequeña muerte de los amantes,
Oh dioses, vanos dioses, mezclando a tu cabello
La terrible saliva de los besos adúlteros,
Sino tu sepulcro invicto como el mar,
Tu presencia mortal en el roído espejo,
Tu insomnio transitándome como un dios herido.

He consultado el caballo del oráculo, cumplido
Los vaticinios menores; oh Beatrice,
Como el olor de la plegaria en un prostíbulo
Humeas entre retorcidos miembros, imperturbable vuelves
Como un ahogado a la playa, viva en cada ola,
Incorporándote a mi ridículo paraíso,
Llameando fríamente en la eternidad de lo probable,
Lavando los vómitos del vino, el sabor a sepulcro de la cópula.

Nada ahora sino el infranqueable horror de las apariencias,
El símbolo, la inocencia de temible párpado
Y tu vientre de Hécuba infecunda,
Donde reclinaré mi pequeña inmortalidad harta de sí misma:
La alegría del más hermoso crimen,
El puro, el inocente crimen de la analogía,
El dios latente en el ánfora
Y la inteligencia borrándose como una inscripción en el muro.

CARLOS VIOLA SOTO

DESDE MI BARRIO

Todos los días,
mi barrio vive en un suicida
que en los muelles vacantes
dilata el vicio.
Y en el olor ancho y fastidioso
que le arrastra el frío del sur.
Y en el recogimiento.
Detrás del silencio,
hay un cuarto de pensión
donde el amor se esconde
de los padres y de la policía.
Allí también vive mi barrio.
Y con las lamparillas del rocío
acecha el crujido de su desaliento.
—Sabe que muy pronto
la fatiga acumulada de las noches
propiciará el derrumbe—.
Entre los desperdicios
a veces un visitante llega.
Inspecciona todo con gestos eficaces
y se va decepcionado.
El olvido que deja se parece
al ámbito dispuesto para un muerto.
Allí también vive mi barrio.
Se lo puede ver agazapado
en el espía de la lluvia
que irrita la gotera.
Sí, ya sé que está muy cerca de la noche.
Mi barrio tiene un ojo
tapiado por sus golpes.
Hay mucho trabajo en mi barrio.
Cuando la sangre de octubre
lo acuna en la región del árbol,
mi barrio entiende
que nació para brotar jardines del asfalto.
Mi barrio no puede descansar

porque es muy pobre.
En el tumulto de los corredores,
las negras chimeneas enfiladas
vomitan siempre sus pájaros de rabia.

HÉCTOR MIGUEL ÁNGELI

CENTENARIO DE ALMAFUERTE

EL POBRE ALMAFUERTE

A diferencia de los poetas anteriores y posteriores a su generación, más insular que Andrade y que Lugones, desasido y libre como pocos, Almafuerte no se inscribe en ninguna continuidad literaria. Ni el romanticismo ni las ulteriores capillas estéticas conquistan a este hombre apartado y solitario que sólo aparece regido por su poderosa energía interna. El hecho de haberse mantenido como distante del Siglo, tanto como su independencia retráctil y su incultura parcial, quizá sean rasgos que ahora gravitan venturosamente sobre el contenido singular de su obra. Se diría que su ascetismo, su complacencia en el desierto, su espíritu siempre alejado de los centros donde se cruzan las grandes corrientes de la cultura, obran como tendencias favorables y acaban por traerle posteridad. Al igual que Eliot, no quiere que la sabiduría se rebaje al promiscuarse con la momentánea información. Estas modalidades acaso puedan explicar el carácter intemporal de su poesía, cuya actualidad y vigencia se mantienen, en tanto caducan otras formas expresivas que corresponden a la misma época. Sorprende, en efecto, la perennidad sin altibajos de Almafuerte, cuya retórica no adolece de vejez ni sufre las mutaciones del artero buen gusto. Situado más allá de las consignas creadoras que someten a sus contemporáneos, su obra escapa a los dictámenes de quienes se dan a clasificar autores en función de escuelas estéticas, corrientes literarias y otras construcciones del gregarismo artístico. Por lo general, la posteridad inmediata de

un poeta tiende a enjuiciarlo con dureza y, de tal modo, tras la muerte, parece cumplir una rotación adversa que sólo nos dejase su hemisferio de sombra. Respecto de Almafuerte, esta normal declinación no se advirtió en su hora; antes bien, ha venido creciendo en el doble favor del culto y del profano.

Borges lo imagina un místico de suburbio en quien se fusionan la prédica piadosa y el dialecto de bodegón o de comité. Mas y Pi escruta cierto pesimismo vital que habría sido base y raíz de su obra poética. Lugones, cuya adolescencia lo imita, ulteriormente prefiere el silencio a la censura. Yunque lo identifica con el pueblo y, llevado por su ánimo generoso, lo hace campeón de terrenales vindicaciones. (Adversamente, creemos que la humanidad y no una fracción de ella mueve la inspiración de nuestro poeta: su pleito realmente grande tiene a lo Absoluto por antagonista.) De Paola lo advierte rebelado contra la gratuidad del mal y propenso a la glorificación del fracaso. Capdevila, más sensorial y argentino, luego de exaltarlo con noble retórica —*león de Dios*— proyecta su curiosidad famularia sobre lo que llama "el misterio amoroso de Almafuerte". Pese al rico acervo exegético que ha promovido, muchas interpretaciones ha de generar todavía. Por nuestra parte, nos aventuramos a suponerlo un severo crítico de la Eternidad. En su intenso apetito de razón encontramos el manantial de la fuerza sombría que lo anima. Nada importa que maldiga de la "fría Razón". Quiere exhibir la ineptitud del Creador, imponer equidad al cielo, racionalizar de algún modo la obra de Dios. Prosigue su lucha sin apoyarse en la esperanza; no intenta hacer del éxito la corona de su arrojo perseverante. Como es sabido, aspira a una suerte de maternidad universal. Exalta, anhela el trance del alumbramiento porque en ese trance se le muestran, en dramático acuerdo, vida y dolor. Como Prometeo, odia a todos los dioses. Como Cristo, instaura una ética masoquista, sublima y proclama su misericordia impersonal. Se ha dicho que resolvió ignorar su mundo afectivo y sus experiencias concretas. Esa afirmación no lo reduce: es natural que un solitario sienta la atracción de lo genérico y lo abstracto: la predestinación, los planes divinos, el problema del mal. El carácter sustantivo y grave de su poesía, su fuerte adhesión a los temas que lo desvelan, constituyen atributos negativos para quienes se complacen, con deleite excluyente, en los hallazgos formales. Esa vaga ausencia de asunto que es la felicidad no se pliega bien a la naturaleza de Almafuerte. Del sufrimiento y de la desolación extrae una suerte de gloria inversa:

Mi concepto del triunfo no consiste
ni en lucir, ni en mandar, ni en tener suerte:
yo soy el triunfador y soy el fuerte
porque no me acobardo de lo triste.

Su rebelión carente de salidas, su vehemencia opaca y sin compuertas se vierten en una poesía que sólo manifiesta los rumbos permanentes y constantes del alma. Pese a las banderías que lo reclaman y deforman, nunca presta voz a las mutaciones que fluyen por el cauce histórico. Su tono es evidentemente criollo; su estado de permanente rebelión quizá no sea una cifra local, vernácula. No obstante las convenciones métricas a que somete su estrofa, se diría que una apagada corriente judaica recorre los ámbitos de su obra. Negado a toda concepción hedónica de la literatura, asume la poesía como se asume un deber supremo. No experimenta la atracción de la belleza verbal: son más costosos y más patéticos sus objetivos. El poema es para él un medio de indagar el mundo, un instrumento que le permite acercarse al destino de todos. Dichas propensiones no son precisamente las de un poeta individualista, aunque pueden avenirse con un ánimo solitario. En cierto modo, contradice a su siglo, a los autores de su dilección y a los críticos que para juzgarlo se atienen a las rencillas aldeanas que jalonaron sus años de juventud.

Los hallazgos momentáneos y los aciertos lineales de Almafuerte nunca se sobreponen al poema, nunca exceden el área episódica en que están inscriptos. No irradian ese fulgar violento que, en los obstinados cultores de la sorpresa idiomática, quiebra la estructura del poema y subordina el todo al ornato adventicio. He aquí algunos momentos notables: *En el secreto foro de mi pecho . . . La fúlgida serie de soles . . . Y yo sé perfectamente que mi trágica persona . . . Yo soy el miserable que amó mucho . . .*

En una época que populariza efectos ópticos y descriptivos, en una época cuya vocación de refinamiento impone una desesperada tensión hacia arriba, Almafuerte desecha esas formas rituales del encanto poético y aspira a la llaga, al desconsuelo compartido, a la expresión de aquellas realidades que trasuntan la miseria esencial del humano destino. Naturalizado en la catástrofe, se reconoce entre los "malditos", se alista en esa vasta columna donde militan quienes rechazan el orden instituído por los dioses:

Soy el alma, la visión,
el hermano de Luzbel,
que impotente como él,
como él blasfema y grita:
sobre mi testa gravita
la maldición del laurel.

Asimismo, estos versos dignos del tiempo exhiben la contradicción profunda, las sucesivas apariencias de ese Hombre perdurable y fluyente que es la humanidad:

Soy un esporo lanzado
tras la procesión astral;
vil chorlo del pajonal
que al par del águila vuela...
¡Sombra de sombra que anhela
ser una sombra inmortal!

De la Biblia se incorpora la opacidad y la magnificencia; sus ripios son típicamente pampeanos:

Al trabajo, pues, me apronto
sin ninguna indecisión...

Todo poema suyo es una batalla contra los poderes celestes, una misión informada por su clemencia y su desesperanza. Propone o discute una ética, cumpliendo de este modo una labor grata al pueblo, una labor que siempre encuentra eco y amistad en quienes piden un contenido orientador a la obra literaria.

En nuestro Parnaso, sólo Almafuerte remueve valores universales; no sabemos de otro poeta que en nuestro medio haya olvidado las menudas circunstancias privadas para allegarse a una concepción del mundo y del destino. Hemos tenido muchos poetas religiosos: Almafuerte es nuestro único poeta metafísico. Asombra que los abogados de la moderna angustia se hayan abstenido de inscribir su nombre en el pórtico existencialista. Intuye un absurdo irrevocable en los fundamentos de toda vida consciente. Con desencanto paralelo, Albert Camus articula esta orgullosa queja: "El hombre es la única criatura que rehusa ser lo que es".

Los versos de Almafuerte comunican un sentimiento de veraci-

dad incontestable. Con prelación a todo análisis, advertimos que la emoción y la conducta del poeta se conciertan sin artificio: no hay solución de continuidad entre su anhelo y su palabra. No es la suya una materia ilusoria o ficticia; escribe para comprometerse, para revelarnos la totalidad de su ser, para ceñirse a los dictados de su premiosa conciencia moral [1]. Niega con sufrimiento el libre arbitrio y, luego de rebelarse contra la fuerza del sino, pide que Dios sea traído a los tribunales humanos:

A quien se absuelve al absolver los reos
es al sublime Artífice de Todo.

Su autonomía moral lo dice ajeno a las supersticiones y los prejuicios que obran en su medio. En particular, los versos que manifiestan su destierro amoroso reflejan una valiente sinceridad. Aquí, antes que su vida privada, nos detiene un rasgo de su conducta. En efecto, muy asistido de valor debió sentirse el hombre que en la campaña bonaerense de fines del siglo pasado —en un ambiente donde la idolatría del padrillo era imperiosa— se avino a proclamar su pureza, su ascetismo firme, su desamparo erótico.

Quienes anhelan establecer las líneas vertebrales de nuestro espíritu, afectados por un delirio generalizador, lo descubren representativo, lo diluyen en símbolo. Esencialmente, Almafuerte no es un fruto del país. Su idioma y su tono, muy locales, no bastan a definirlo poeta arquetípico. Por lo que sabemos, de sus páginas no es dable extraer ninguna caracterología nacional.

Los procedimientos técnicos que adopta no son abstrusos. Con frecuencia maneja el superlativo: *Cordero supersanto. Nido paupérrimo.* Las voces de carácter científico abundan en sus poemas: *la intuición de la ciencia, ínfimos bacterios, el fiat inicial del protoplasma,* etc. Los ásperos y crudos vocablos son los mejores vehículos de su desesperación: *charcas hediondas, llena de taras y de histeria.*

Fácil es percibir que Almafuerte no concede valor específico al vocablo. El arrastre de su fuerza persuasiva es muy grande y, en consecuencia, el lector nunca se distrae del tema que conmueve al poeta. Juzgar su poesía en función del buen gusto equivale a caer en inge-

[1] Los estadistas y los políticos —constancia curiosa— le profesan admiración sincera. Mitre, Barroetaveña, Palacios, Oyhanarte, lo han mencionado con elogio (los hombres públicos, antes que los primores formales, suelen mirar el fondo sustantivo de la poesía). Su gravedad imponente y su ausencia de sentido humorístico son rasgos que también se manifiestan en los tribunos, en los rectores del pueblo.

nuidad punible y ostentosa, y comporta la aceptación de esa timidez expresiva que es nuestro común denominador. La naturaleza de sus poemas se aviene y concierta con ese lenguaje heterogéneo, con esa indiferencia selectiva que le permite incorporarse voces y giros de la más diversa procedencia. Sus Artífices sublimes, sus Leviatanes horribles, sus prosaísmos solemnes, nunca traban el generoso curso de su poesía. Tampoco retrocede ante el pleonasmo, que con frecuencia es agente de elocuencia: *desierto solitario*. Se diría que extrajo fuerza de su flaqueza estilística. Creador esencial, no ha dejado sucesión ni abrió cauces dentro de nuestra historia literaria, pero su vitalidad es grande y se le tributa una veneración que los años no marchitan.

CARLOS MASTRONARDI

ALMAFUERTE, EXISTENCIALISTA "AVANT LA LETTRE"

Sé hasta dónde es arriesgado aventurar el reconocimiento de precursores para cualquier escuela literaria que nos sea contemporánea. Fijándose un punto de vista externo, el observador puede permitirse un análisis de las líneas de fuerza propias del campo de atracción de un movimiento estético cualquiera, y determinar con tolerable exactitud sus trayectorias, pero, cuando él mismo queda comprendido dentro de la zona de influencias de ese movimiento, las cosas se complican por cuanto las simpatías u hostilidades del observador quedan involucradas en ella y en modo alguno le facilitan la objetividad. Como primer problema aparece el de determinar qué debe entenderse por un precursor. En ese sentido me parece tan sagaz como suelen serlo todas las suyas, la observación de Jorge Luis Borges en su breve ensayo sobre "Kafka y sus precursores". Analiza en él la paradoja de Zenón, un apólogo de Han Yu, un texto de Kierkegaard, un poema de Browning y dos cuentos, uno de León Bloy y otro de Lord Dunsany. Y tras enunciar esos elementos dice:

"Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka: si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos

está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría." Y añade renglones después: "En el vocabulario crítico, la palabra 'precursor' es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro."

Lo que vale para el escritor vale también para el movimiento, o escuela, es decir, que cada nuevo método de creación, congrega a los elementos hasta entonces inconexos entre sí que, al confluir por sus separadas influencias sobre él, se polarizan y alcanzan un sentido nuevo.

El solo planteo implícito en el título de este trabajo, aun cuando resultara ser falso, ya supone una nueva luz para el examen de la obra de Almafuerte, y posibilita el descubrimiento de nuevos valores, tanto negativos como positivos. Juzgo imprescindible compendiar dentro del menor número posible de palabras un concepto sobre lo que debemos entender por existencialismo, pues acerca de tan vasto y difuso movimiento contemporáneo existe una diversidad de doctrinas en las que no siempre coinciden sus mantenedores, que van desde el teísmo de un Jaspers hasta el ateísmo de un Sartre, por el lado serio, y, por el lado de la tontería infantil, desde unas desaliñadas camisas saliéndose de la cintura, hasta determinado corte de pelo que parece el primer ensayo de un aficionado.

Observado desde un punto de vista que podríamos llamar exterior, la característica más saliente del existencialismo es su desapego y casi podría decirse su rencor hacia la pureza. Tal vez el desaliño indumentario de tanto tarambana al que acabo de aludir quiera expresar puerilmente eso mismo. Considerado con un poco más de sensatez, le vemos apuntar hacia algo directamente opuesto a la pretensión hegeliana de "la idea que se piensa a sí misma", y si se me permite hacer un juego de palabras, podría decirse que al "ser en sí", prefiere el "ser en no". La idea, para los existencialistas, es —debe ser siempre— la idea de alguien. Su desvinculación de una persona dada la invalida. Necesita estar mantenida, garantizada por un "alguien", nutrirse a sus expensas como la parásita del tronco al que se adhiere. El famoso "compromiso" de la literatura no es otra cosa que esa ligadura, supuesta indispensable entre la persona y su expresión: la persona está condicionada a su medio, clase social, época, país, etc., como la idea está dependiendo de la persona. Así

como no se puede concebir un hombre puro, es decir, desvinculado de toda tradición, de todo lazo sanguíneo, de todo antecedente idiomático, formado por sí y ante sí, cada idea, para los existencialistas, no tiene auténtica vigencia si no está arraigada en un "quien". Nada pues de novelística pura, de poesía pura: todo debe ser concebido en función de lo humano, y desde este punto de vista de la poesía comprometida con ese tipo de compromiso es que principalmente quiero analizar la poesía de Almafuerte.

Si calamos más a lo hondo en las profundidades del existencialismo, nos hallamos en presencia de un terrible drama ontológico, puesto que hasta ahora toda ontología había sido de carácter fatalmente positivo: estudiaba al ser como tal ser; el existencialismo comienza por plantear la problematicidad del ser, considerándolo como un algo siempre incumplido, de incolmable insuficiencia: se es en la medida en que no se es, o como otros prefieren decir, se es lo que no se es. El verso de Santa Teresa: "que muero porque no muero" expresaría bastante bien ese estado de angustia que sería del mismo modo válida si dijera "que vivo porque no vivo". Para todos los existencialistas, y para nadie de modo tan acabado como para Heidegger, la Nada es el centro mismo del Ser. Ser es agonizar hasta tal punto, que para el existencialismo ateo la inexistencia de Dios quedaría demostrada por la necesidad de su mortalidad. Porque el ser no sólo es simple excepción de la nada, sino excepción riesgosa, inestable por ser temporal, y culpable por lo que significa de oposición al equilibrio definitivo de la Nada.

La impureza existencial es consecuencia inevitable de su raíz metafísica, puesto que el mismo ser se nos presenta como imperfección, y lo humano, al adquirir conciencia de ello, como en el mito del pecado original, se siente culpable, y, lo que es peor para esta doctrina cuyo evangelio es la desesperación, culpable sin la posibilidad de ningún redentor. El hombre es un ser entre los otros, igualmente condenados en su apetencia de lejanías inalcanzables, en la ininterrumpida alternativa de una elección de sí mismo en cuya libertad reside el peor castigo, una libertad más siniestra que el látigo del cómitre, puesto que nos fuerza a ser los eternos carceleros de nosotros mismos en un mundo cuya hostilidad nos lleva a la náusea.

Mi objeto es ahora investigar hasta dónde la poesía de Almafuerte responde a un tal concepto del Ser.

Por ser la más evidente de sus características, comenzaré por

ocuparme de su actitud de rebeldía frente a la pureza. Ésta proviene tanto de una convicción como de un temperamento. A la pureza puede aspirarse por dos vías contradictorias, una de deficiencias y otra de superaciones, por falta o por sobra de temperamento. Al hombre sin arrebatos le es fácil contenerse y hacer de la necesidad virtud: es la castidad del frígido, la prudencia del cobarde; es fácil renunciar a lo que no se tiene y más fácil aun prescindir de lo que no se desea. La otra forma de pureza es apetencia de los fuertes que suponen ver en ella una superación de lo imperfecto, un más allá de lo aparente donde puede residir la salvación. La primera forma de pureza no puede ser considerada en serio desde ningún punto de vista que no sea el meramente urbano o policial, pues no indica otra cosa que una insuficiencia orgánica para lo que se llama la mala conducta. La segunda ha tentado a santos y místicos y encierra un secreto fondo de soberbia, un suponerse superiores a su propio ser, capacitados para acceder a un más allá justificador de los más dolorosos renunciamientos. Pero Almafuerte siente especial ojeriza contra esos que se consideran a sí mismos espíritus superiores, incluso en el caso de que lo sean, y tal vez entonces con más motivo. Dice de ellos en su "Misionero":

Más fría que los témpanos del Polo
tiene que ser el alma de los puros.

La pureza suele ir acompañada de recato y retraimiento. Almafuerte llega en cambio impulsado por el escándalo, no por aquel escándalo contra el Espíritu que según el decir de San Pablo es el único que no puede ser perdonado, sino por el del Espíritu que es el único que lo hace todo perdonable. Él ha entendido a fondo las palabras del Evangelio en que Jesús dice que no ha venido a traer paz, sino espada, y espada flamígera es la que blande en cada uno de sus inflamados poemas, con los que escandaliza por un cristianismo desesperado que ama a los humildes, no a causa de su humildad, sino por su miseria, no por su posibilidad de redención, sino por considerarlos indignos de ella. Es una actitud de violencia enloquecida, más frenética que la de los propios profetas hebreos, pues éstos apostrofaban a los reyes y a los pueblos en nombre de Dios, y éste se atreve a apostrofar a Dios aparentemente en nombre del pueblo, o, para emplear su propia expresión, bien significativa de su menosprecio a toda pureza, en nombre de la chusma, aunque

en realidad lo apostrofa en nombre del propio Dios, porque su desaforado impulso le lleva al absurdo de considerar que conoce las características de lo divino mejor que el propio Creador. En realidad, sus apóstrofes a Dios, son los apóstrofes a la Suma Pureza considerada por él como inhumana en su serenidad. Siente al Hombre aprisionado en sus limitaciones, en su inmundicia que se complace en llamar reiteradas veces por sus nombres más hediondos. Dentro de su franciscanismo consecuente hasta la insensatez, no le basta amar al lobo de Gubbia, al hermano Crimen, siente la urgencia de fraternizar verdaderamente con él haciéndose su cómplice:

¿Dónde oculta sus pálpitos de lobo?
¿Dónde esgrime su trágica energía? . . .
¡Para ponerme yo como vigía,
mientras urde su crimen y su robo!

Almafuerte está literalmente enloquecido de amor al prójimo, y esto no sólo como actitud literaria, sino en la práctica de su propia vida: la autenticidad de tan alto valor inflama sus estrofas y les confiere, por encima de toda otra consideración retórica, una calidad de certidumbre, una temperatura humana como pocas veces puede hallarse en los más grandes poetas de cualquier literatura. Tampoco la pureza en su forma literaria lo tienta en ningún sentido. Su lenguaje es brutal, a veces chabacano; emplea las palabras como pedruscos y por eso no se detiene a pedirles pulimento. No siempre les asigna su verdadero valor, ni ello lo preocupa. Su fraseo lírico puede parecer desaforado, pero se advierte que su desmesura no proviene de un deliberado afán de asombrar a sus lectores, sino que arranca del incontenible impulso de darse, de ser utilizado, no de paño de lágrimas, que eso le sabría a poco, sino como venda, como gasa de hospital —son palabras suyas— que una vez maculadas de pus y sangre se arrojan sin contemplaciones ni agradecimientos al fuego y al olvido. No teme el contagio; antes bien, lo solicita. Como Jesús, hubiera cenado en casa de Simón el leproso, y lo que Jesús no hizo, lo hubiera hecho él: besar las llagas de su anfitrión. Él no hubiera pedido a María Magdalena su arrepentimiento por imaginarlo opuesto a su naturaleza, por no creer en él, y sobre todo por considerarlo innecesario. Al pecador con plena conciencia de su condición, "al que tasca sus tinieblas" según sus propias palabras,

Al que sufre noche y día—
y en la noche hasta durmiendo—,
como el roce de un cilicio, como un hueso en la garganta,
como un clavo en el cerebro, como un ruido en los oídos,
como un callo apostemado
la noción de sus miserias,
la gran cruz de su pasión:

yo le agacho mi cabeza; yo le doblo mis rodillas;
yo le beso las dos plantas; yo le digo: ¡Dios te salve...
Cristo negro, santo hediondo, Job por dentro,
vaso infame del Dolor!

Almafuerte considera al pecador víctima del pecado del que hace responsable a Dios, como consecuencia de su posición metafísica. En el fondo él no cree en la redención humana; considera al pecado como su autenticidad, e imbuído de trasnochadas concepciones nietzscheanas acerca del superhombre, lo más que imagina es que podemos ser apenas un eslabón que será olvidado por quien le suceda, que ni pensará en el hombre su antecesor

como los blancos mármoles de Fidias
nunca se doblan a palpar su plinto,

y alcanza la plena coincidencia con el existencialismo actual al considerar nuestro ser centrado en la nada, de donde proviene y adónde va:

Tú caerás en la sombra impenetrada
donde yace la cáscara ya rota...
¡Donde van las palabras del idiota
a la nada sin nada de la Nada!

¿A qué pureza pues aspirar? La pureza sería la negación redonda de nuestro destino, y Almafuerte considera que nuestra dignidad de hombres nos exige afrontar el sinsentido de la existencia, palpar nuestra desolada soledad, hacernos acreedores, aunque Nadie esté allí para reconocer la hipotética deuda. No se lo verá resplandecer en los salones, sino en los suburbios, en los pequeños pueblos de campaña, donde vivirá una existencia de apóstol, oscura y extraordinaria: llegará a vender su mísera yacija para poder comprar

el ataúd de un alumno, tendrá que abrigarse como única manta, en las noches inmisericordes del invierno pampeano, y el hecho es rigurosamente histórico, con la bandera nacional de la escuelita en que trabajaba, padecerá hambre, desnudez, desamparo, y así adquirirá en dura escuela la certeza del destino del hombre. Pero él no ve como tantos —como todos en su época— el lado social de la injusticia, no hay en toda su obra un solo impulso movido por el resentimiento, una rebeldía contra el desbarajuste económico. Evidentemente está mirando más lejos y más hondo. Lo que le preocupa no es tal instante de la vida humana, sino su totalidad. El hambre y la sed físicas son para él a lo más un símbolo de otras fatigas que adivina irredimibles: es el ser hombre en sí lo que contamina y por la única y fundamental razón de que el ser hombre posibilita la contemplación directa del Ser, su incalificable excepción dentro de la Nada. Almafuerte aparece en ese sentido aislado por completo en su tiempo. En medio de los venturosos ensueños de un progresismo ilusionado con un futuro donde por feliz fatalidad tiene que residir lo mejor, él no parece advertir ni un vislumbre de posibilidades luminosas, ni adelante ni atrás. Ya acabamos de ver que le marca como destino al hombre "a la nada sin nada de la Nada". Literariamente esa actitud tenía que encontrar su expresión en esas estrofas de aspecto áspero con manchas y desgarrones, que luciría incluso su mal gusto con cierta complacencia proletaria por aparecer mal vestido en la fiesta. Recuérdense los versos de autopresentación, iniciales de uno de sus poemas más representativos, "La Inmortal":

Aquí salgo del seno proficuo
de la cósmica chusma sagrada,
como surgen ungidos de greda
los rudos poceros del pozo que cavan.

Pocas estrofas nos lo muestran más estrictamente definido. Él no se siente chusma, desde luego que no, su desparpajo nietzscheano tiene sus pujos aristocráticos, pero se sabe salido de ella, a la que califica de "cósmica y sagrada", justamente por su impureza, como pudiera serlo el barro del que Dios iba a formar el primer hombre. La chusma es para él aquello en que se revuelve, la impureza misma, lo indiferenciado y legamoso donde fluctúan todas las posibilidades del mal, pero entre ellas, acaso como lo más inicuo, la posibilidad de lo superhumano, que se valdrá de la miseria de la chusma

para lucir sus esplendores como la rutilante mariposa disfruta de la amplitud de los aires sin pensar siquiera en la estrecha clausura de la crisálida que hizo posible su goce. Se presenta a sí mismo apareciendo de las entrañas geológicas de la chusma, no como el arcángel resplandeciente, sino contaminado de sus limitaciones e inmundicias, sucio de ella, pero con una suciedad que también participa de lo divino, que lo "unge", no de óleos, sino de la greda del pozo. Quien quiera advertir la distancia que media entre Almafuerte y su época, que se limite a pensar como ésta alcanzó su expresión literaria más representativa en el modernismo, que era ante todo apetencia de pulcritud, imposición de un orden aristocrático, y cuyo más alto poeta en nuestra lengua fué sin duda Rubén Darío, contemporáneo de Almafuerte. Compárense estos versos de autopresentación, en los que el poeta aparece con sus rudas ropas de trabajo embadurnadas de margas, con el refinamiento de la famosísima estrofa en que también el gran poeta nicaragüense se adelanta al primer plano del proscenio para referirse a sí mismo:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

Qué afectadamente afeminado resulta todo ese verso azul y esa canción profana frente a la frenética virilidad de rudeza proletaria —"de chusma", diría la marquesa Eulalia entre su abate y su vizconde; "sí, señora, de chusma", asentiría el mismo Almafuerte— de los versos anteriormente citados.

Almafuerte desconfía de lo sensual. Parece pensar que lo hedónico es la trampa eternamente tendida contra el hombre. De ahí su hosca actitud ante las apariencias felices. Nunca se deleita con una forma, con un matiz, con la gracia de un animalito, y menos aun con los goces estéticos. Ya hemos visto su auténtica grosería para la forma poética; más desconsiderada es aun su actitud ante la música:

Ni Wagner ni Rossini me dicen nada

afirma con brusca complacencia de su insensibilidad estética, y en ella parece afirmarse contra toda posible tentación que le desvíe de su obsesiva fiebre de amor al prójimo:

pero si por acaso gime un gemido
me traspasa las carnes como una espada,

añadirá para mostrarnos hacia dónde ha polarizado toda su capacidad de sentimiento. Y declara categóricamente en el mismo "Confiteor Deo":

Yo no siento más vida que la del hombre.

Y dentro de la vida del hombre, ferozmente mutilada por propia determinación, sólo le interesa el dolor que quiere compartir, que le traspase las carnes. ¿No es esto el "vivir entre los otros" existencialista, el compartir su agonía, su irreparable angustia?

Aunque retóricamente Almafuerte proviene en línea directísima de Victor Hugo, y que él me perdone la mala sospecha, de un Hugo mal traducido al castellano, obsérvese la diferencia sustancial en la calidad del tono grandilocuente de ambos. Los alejandrinos de Hugo avanzan como los potros de la cuadriga, obedientes a las tensas riendas gobernadas por la mano del diestrísimo guía. Detrás de ellos se advierte la actitud rectora y lúcida, regidora del impulso. Victor Hugo conoce los secretos de la orquestación y emplea sus "fortissimos" con la fogosidad del mismo Berlioz. Pero en la culminación del estruendo conserva la serenidad del director de orquesta para utilizar las sutilezas previstas en la partitura y logra con ellas sus efectos apocalípticos. Se advierten en él los límites a veces magníficos del trueno, pero el lector adivina que cuando los trombones vuelvan a sus fundas, el mago que los desencadenó puede regresar a su vida cotidiana y acudir a la cita de alguna amiga. Los dodecasílabos y decasílabos alternados, tan del gusto del poeta de los Apóstrofes, no tienen en ningún momento la estrictez marmórea de los versos de Hugo. Por su plebeyismo, no son nunca frisos de templo, y su material no suele pasar del humildísimo adobe. Pero ¡con qué autenticidad hunde en él las manos para amasarlo, con qué conciencia de la propia impureza le trasfunde su fervor desbordante, y le humaniza, y le fuerza a decir lo que le está dictando su sangre! Y hace gala de sus manos "ungidas", como él diría, del barro de su labor, porque:

el obrero mejor, el que más hace,
tiene las manos, más que todos, sucias.

La poesía no es para él espectáculo, ni ejercicio, sino necesidad fisiológica, hambre y sed de comunicación. Se siente el Vate en el sentido primitivo de la palabra, y si fulmina y vocifera, no es porque esté tratando de asustar a nadie, sino porque él mismo está asustado y quiere librarse del pavor y de la angustia —tremenda por lo mismo que es imprecisa— que le quema el ánima. Eso hace que su poesía, y en eso coincide también con toda la literatura existencialista, no apunte tanto a la Estética como a la Ética, una Ética no tan preocupada por el problema del Bien como por el de la conducta humana, y, tanto o más, por la conducta de Dios con respecto al hombre. Frente al problema de la libertad presenta las mismas ideas en apariencia contradictorias del existencialismo, para quien cada ser se encuentra fatalmente comprometido, por su medio, y por las circunstancias en que le ha tocado vivir y, sin embargo, le reconoce libertad y, por el simple hecho de esa "libre" elección, le refuerza sus cadenas. Almafuerte lo dice en verso definitivo:

Ser algo es ser esclavo: no hay libertos . . .,

o, lo que es lo mismo, sólo puede haber liberación en la nada: la conducta humana va trenzando las mallas de una red, cada una de las cuales podrá ser el resultado de una libre resolución, pero que se ciñen en torno del tejedor para irle aprisionando cada vez más irremediablemente: ser algo, es ser esclavo de ese algo, y efectivamente no hay libertos, o, lo que es lo mismo, sólo se puede ser auténticamente libre en la Nada. Pero así como Unamuno, en su *Sentimiento trágico de la vida*, acepta la fatalidad racional de la muerte, y justamente por ello se encrespa contra ella, y pretende por acto de pura voluntad anularla y conseguir la inmortalidad, Almafuerte, en gesto no menos deliberado, tras el reconocimiento de esa esclavitud inexorable del algo, pretende sobrepasarlo e increpa al prójimo, que es una increpación a sí mismo, pues creo que el poeta tenía hasta tal punto exasperado el sentido de caridad que no se concebía a sí mismo sino en función de su prójimidad con respecto a los demás hombres, le increpa para que proceda como si su conducta estuviera regida por la libertad más absoluta, como si dependiera de modo exclusivo de un cuadrarse frente a la realidad, aun en plena derrota personal, y arrostrar el peligro para conseguir, no ya la victoria sobre esa misma realidad adversa, sino el doblegamiento de ella ante la propia conducta. No otro es el sentido de sus fa-

mosos "Siete sonetos medicinales", que, con prescindencia de su valor poético, pueden ser considerados como verdaderos tónicos literarios, porque de su extremada desesperación parece resurgir un final vislumbre de esperanza, no de felicidad, a la que siempre menospreciara Almafuerte, sino de afirmación de lo humano, que era lo único que en verdad le interesaba. Como demostración de esto, será necesario releer nada más que el primero de ellos:

Si te postran diez veces, te levantas
otras diez, otras cien, otras quinientas,
no han de ser tus caídas tan violentas
ni tampoco por ley han de ser tantas.

Con el hambre genial con que las plantas
asimilan el humus avarientas,
deglutiendo el rencor de las afrentas
se formaron los santos y las santas.

Obsesión casi asnal, para ser fuerte,
nada más necesita la criatura,
y en cualquier infeliz se me figura

que se rompen las garras de la suerte . . .
¡Todos los incurables tienen cura
cinco segundos antes de la muerte!

He aquí la obstinación, la simple persistencia transformada en sostén único de la realidad del ser. Se reconforta al caído, haciéndole ver, no la imposibilidad de otras caídas, sino la necesidad de resistirlas quinientas veces: lo más que se le alarga, por consuelo, es que tampoco por ley han de ser tantas. Consuelo que muy fácilmente puede trocarse en la peor congoja, puesto que de ello no se desprende una ley universal del dolor, sino un particular e individual ensañamiento. Hay que persistir, aceptar el mal, "deglutir la afrenta" en forma sorda, vegetal, como asimilan el humus las plantas, nutrirse de ellas si se quiere alcanzar esa zona superior del espíritu que para él es la santidad. Ser santo, para él, es tener la capacidad de aguante de la planta enraizada, no evitar el rencor, sino incorporarlo transformándolo. Y si sale del símil vegetal, es para no ir más allá de la "obsesión casi asnal". La fortaleza no debe buscarse

en lo humano, que es desnudez y desamparo, y en eso coincide con el criterio de Max Scheler para quien el Sumo Espíritu es la Suma Impotencia, la Omniimpotencia. Pero obstínate y triunfa. Para ser fuerte, no necesitas más que empacarte, y entonces verás cómo en ti se rompen las garras de la suerte: la obstinación triunfando del azar. Regresa a la simple existencia obsesiva y alcanzarás incluso la inmortalidad: "¡Todos los incurables tienen cura —cinco segundos antes de su muerte!" Claro está que en estos dos últimos versos hay una contradicción lógica insalvable, o, si se quiere, cada segundo de nuestra vida puede preceder en cinco segundos el de nuestra posible muerte, y eso ya es más cierto. Estamos pues en el existir como agonía, como enérgica agonía en la que la pura obsesión del ser nos mantiene suspendidos sobre la Nada. La autenticidad reside en su poética de la permanencia; es, según la fórmula sartreana, la existencia que precede a la esencia; se llega a ser lo que se es a fuerza de persistir en ello, única forma de eludir a la nada, y lo expresa en estos versos de otro de sus mencionados sonetos:

Procede como Dios que nunca llora,
o como Lucifer que nunca reza,
o como el robledal, cuya grandeza
necesita del agua y no la implora.

Se advierte su profundo menosprecio por la moral menuda; tanto le da Lucifer como Dios; la norma ética que le interesa es la interna de fidelidad a sí mismo: que Dios permanezca por encima del llanto y Lucifer por debajo de la piedad, tanto da. Una vez más le propone al hombre como ejemplo el supuesto estoicismo de las plantas, ahora en la imagen, acaso discutible desde el punto de vista lógico, pero revestida de indiscutible majestad del "robledal, cuya grandeza — necesita del agua y no la implora".

El existir es, muy en especial en sus siete sonetos, ese ahincado tesón con que las formas en apariencia más inocentes defienden su posible fugacidad como si fuese eternidad. Ya nos había dicho cómo el superhombre olvidaría a los hombres, sin la menor piedad hacia nuestras desdichas, imprescindibles para que él llegara a ser. La soledad completa de cada forma en el tiempo queda también expresada en esta otra forma activa del desentendimiento extraída de la rica colección de sus sonetos:

La más hermosa espiga del estío
no sueña con el pan de los trigales.

Sólo el hombre, en su debilidad proveniente de abarcar el conjunto temporal con sus fantasmales implicaciones de pasado y futuro, es accesible a las disgregadoras asechanzas del anhelo y el remordimiento: la salvación de la espiga no está en perdurar: eso no tiene sentido para ella que permanece más allá de la duración, sino en rendirse en la gentil reverencia impuesta por la dulce pesadumbre de los granos, en doblegar su aérea arquitectura, ignorante de las crueldades de la trilla, la lobreguez de los silos, la brutalidad mortal de las muelas y del insidioso frescor de la masa al leudar antes de someterse a la arrebatada tortura del horno. Ser espiga en función, no del pan, sino de la espiga: ser "la más hermosa espiga del estío", ser en una palabra lo que se es, en vez del odioso destino del hombre condenado a ser sin cesar lo que no es, a tender hacia la nada del ayer en la añoranza y hacia la nada del mañana en la esperanzada promesa del futuro. ¿No es irremediablemente existencialista esta declaración palmaria que encontramos en "Gimió cien veces"?:

Yo no tengo, ni tuve, ni tendré nunca,
la mirada tranquila del inocente:
soy el ser vacilante, la vida trunca.

La vida íntegra quedó atrás, muy atrás, en "la obsesión casi asnal", en la grandeza del robledal que no implora el agua necesaria: al llegar a lo humano, la vida se quiebra, el ser pierde su certidumbre y se hace vacilante, y ello se refleja desde el comienzo en la desolada noción de la temporalidad: "yo no tengo, ni tuve, ni tendré nunca" con su triple negación: el ser del hombre es eso, culpabilidad, no por causas ajenas a su propia sustancia, no se peca "después" de ser. El pecado humano es, como muy bien lo llama la teología, "original", puesto que en él reside nuestro punto de partida; comenzamos simultáneamente a ser hombres y a ser pecadores en el mismísimo instante, sin más participación por nuestro lado que el simple hecho de ser, como lo expresa Segismundo, otro predecesor de Heidegger, cuando dice:

Porque el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Almafuerte ha sentido como nadie esa identificación de la culpabilidad con lo humano, no de una manera sistemática, desde luego —él era por naturaleza incapaz de toda sistematización—, sino a su modo intuitivo, con primitiva rudeza de una intuición angustiada: siente el Ser como insatisfacción, como imposibilidad de plenitud. No cree que el posible superhombre sea moralmente superior a nosotros, por lo cual todo el proceso evolutivo cerraría el ciego círculo de la mula de noria. Es más, no cree que el Ser pleno, Absoluto de Dios, a quien en sus desplantes proféticos prefiere muchas veces llamar Jehová, supere en eso nuestra condición humana, y por eso le increpa con una violencia que tiene mucho de insubordinación: "Señor, ¿cuándo dejarás de ser silencioso como el capataz de un ingenio de azúcar o de una cuadrilla de camineros?" Dios para él está contaminado del Ser, y por ello lo siente igualmente culpable, igualmente necesitado de caridad y de defensa. Cuando se presenta a sí mismo bajo la figura trágica de "El Misionero" dice:

Y allí, con su sayal hecho jirones
y apoyando en un can la flaca diestra,
¡aquel Fraile de Dios era la muestra
de cómo trata Dios los corazones!

Acaso hubiera sido más piadosa en él la incredulidad, que le hubiera aliviado su ininterrumpida puja en defensa de Dios, solitaria brega, en la que nos dice que deliró de hambre y no durmió de frío:

para salvar a Dios de los reproches
de su hambre humana y de sus noches frías.

Más piadosa para con Dios, más desoladora para consigo mismo. Negarlo hubiera sido absolverlo, desconocerlo, el comienzo de su perdón; pero el comienzo también del enfrentamiento con la plena nada, carente de todo significado, desintegradora de todo sentido, no ya moral, sino ontológico. Hubiera sido la lucha imposibilitada, sin rival, y sus apóstrofes tienen no poco de esa desesperación, en sus blasfemias se adivina el balbuceo para solicitar a Dios un mínimo de existencia, para no sentirse tan definitivamente solo, perdido entre los otros, igualmente solitarios, incomunicables, a no ser por el lado oscuro de la miseria, ese desolador arrabal de la Nada donde todo participa aún de la inexistencia en su torpeza, en su impureza. Al-

mafuerte siente la Nada como realidad central del Ser, y es a través de sus apóstrofes al Ser como se defiende contra ella. ¿Cómo iba pues a aspirar a ninguna forma de pureza, así fuera a la simplemente literaria? El pulimento del verso, la fruición retórica, hubieran sido considerados como una traición. La pureza es para él el crimen irredimible, consecuencia, como dije al comienzo, de su ingenua pero poderosa posición metafísica. El Ser, que logra autoconciencia en lo humano, es lo problemático, lo incompleto, lo inauténtico, lo que no es: ¿qué pureza pues cabe asignarle, si en ella residiría su propia negación? Si los actuales existencialistas se obstinan en presentarnos escenas horribles, vivencias desagradables, no es por el prurito de irritar nuestra sensibilidad, sino como resultado de su propia doctrina, en la que el pecado y la imperfección se entrelazan con las raíces del ser. Toda la obra de Almafuerte participa de esa misma fatalidad. No se encuentran en ella esos versos diamantinos que el entendido paladea con la fruición de un vino añejo, regodeándose en las exquisiteces de sus entreverados perfumes. Deliberadamente amontona en ella elementos desagradables, úlceras purulentas, sudores, inmundicias incalificables, y no con un propósito ofensivo hacia su lector, sino porque su realidad es ésa, y ésa la sustancia que trae a la superficie de su buceo en las margas de la chusma. La pureza es el polo opuesto de lo que él considera el valor más alto: la Caridad, aquella Caridad que, según el decir de San Pablo, si falta, de nada sirve el resto, así dejemos destruir nuestro cuerpo por el fuego para mantener en alto nuestra doctrina. La Caridad se contamina por el contacto íntimo, tan semejante al del Amor, con aquello a que se aplica. Otra vez será el mismo Almafuerte quien nos lo diga:

Hay entre la Equidad y la Justicia,
nada más que una feble sutileza . . .
Y entre la Caridad y la Pureza,
¡un abismo, sin fondo, de inmundicia!

Creo poder considerar probada aquí mi tesis. Por supuesto, no terminaré con esa generalización con que nos tienta el aporte de argumentos cada vez que nos empeñamos en demostrar algo. La obra de Almafuerte, tumultuosamente imperfecta, contradictoria a veces entre verso y verso de un mismo poema ("ni me asombra ni me aflige — pensar que me contradigo"), no puede ser reducida a la unidad para extraer de ella una quintaesencia, ni encuadrada dentro

de ninguna escuela literaria o filosófica. Pero su doctrina entreverada en lo personal, su concepción de la angustia del Ser como excepción de la nada, su sentimiento agónico de lo humano, su necesidad de comprometerse caritativamente por los otros, coinciden en lo fundamental con lo sostenido hoy por el movimiento existencialista, del que Almafuerte resulta ser un anticipado corifeo, imperfecto pero evidente.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ALMAFUERTE EN LA CONCIENCIA DE TODOS

Hace de esto bastante tiempo. Recuerdo ahora cómo la primera vez que cayó entre mis manos una novela de Roberto Arlt, su lectura pronto se convirtió para mí en algo desdichado. Esa lectura, varias veces abandonada y retomada, no sólo languidecía ella misma, sino que hacía languidecer al lector.

Sensaciones parecidas despierta la lectura de Almafuerte. También ella nos trae un malestar profundo. ¿Será porque su lirismo está lleno de baches, de caídas? A lo mejor, sí. Pero creemos que lo verdaderamente penoso en la sensación que estas lecturas nos traen reside en el continuo reconocimiento de nosotros mismos, en la visión continuada de nuestra propia imagen que estas páginas nos devuelven como espejos a los que nos asomáramos. Mirarnos allí no es algo placentero y tranquilo. Mirarnos en Almafuerte puede ser lo mismo que reconocernos, pero la desilusión y el perfil de una ruina acechan a cada paso al lector de su poesía.

Cada vez que se habla de algún escritor americano, con mayor razón cada vez que se habla de un poeta nuestro, surge en seguida el tema de la literatura americana, el tema de la literatura argentina. Parece entonces que se intentara un engaño. Antes de dejarnos hablar siquiera, se nos pregunta: ¿es que existe esa literatura propia sobre la cual se nos quiere informar? En otras palabras: ¿es que existe una expresión americana, una expresión argentina? De inme-

diato se nos desea colocar a la defensiva, se nos pide que nos justifiquemos, se nos amenaza con la indiferencia.

Es cierto: también sabemos de la actitud inversa. Porque otras veces, muy por el contrario, encontramos que todo ya nos ha sido concedido de antemano. ¿No tenemos acaso algunas hermosas Historias? Allí todo es más claro. Desde allí, cuidadosamente alineadas y aureoladas por el tiempo, las caras de la desdicha y de la frustración nos sonríen. Leemos en las tapas, por ejemplo: *Historia de la nación argentina, Historia de la literatura argentina;* y un hermoso regalo se sostiene sobre ellas.

Así hemos crecido, entre la agresión y los malentendidos, entre la indiferencia y esos dulces regalos inesperados, entre el olvido. Así hemos nacido a la vida. Y estamos acostumbrados. Tanto que, cuando alguno de nosotros se ha dedicado a escribir, en seguida ha tenido que habituarse a prescindir del lector. El escritor argentino de estos últimos tiempos ha sido el hombre a la defensiva. Sus obras, las obras que ha escrito trabajosamente, son como largos monólogos dirigidos a sí mismo, como si la literatura hubiera pasado a ser un asunto privado. Monologan los enyasistas, los novelistas, los poetas. Es un monólogo que no trasciende o que trasciende poco al público; un monólogo que no sabe, o no quiere, o no puede transformarse en un diálogo vivo con el público.

Como un solo monólogo —no tan largo— fué también toda la obra escrita de Almafuerte. No tan largo, es cierto. La obra de toda su vida cabe holgadamente en un solo volumen.

Es uno de los caracteres del monólogo, el aliento corto. En el diálogo, cuando hay diálogo verdadero, la respuesta del otro se nos aparece a cada paso como una ayuda, como un apoyo inesperado tal vez que se nos presta para proseguir desde allí nuestro discurso inacabado. El monólogo en cambio, cuando es verdadero, cuando es discurso sin respuesta posible, abandonado a sus solas fuerzas, como una flecha arrojada al vacío, pronto se ve rodeado por la soledad y tiende a caer, a interrumpirse.

Sí, es cierto, decir poeta de un solo libro no es todavía poner el dedo sobre algo peculiar de Almafuerte. Poetas de un solo libro han sido muchos de los más grandes que se han dado en otras literaturas y cuya elocuencia, vale decir, cuya capacidad para despertar y vivir el diálogo, no puede discutirse. Pero ¿cómo es ese único libro que puede formarse reuniendo sus poemas y sus prosas de significación poética?

Es, ante todo, un libro compilado por nosotros. Él no le dió la forma que ahora tiene, una vez reunidos sus escritos. Y hasta, quizá, no pudo tampoco dársela. Por la índole misma de su hacer, el libro de Almafuerte es una cosa de después de su muerte. Mientras él vivió, sus poemas no terminaban nunca de adquirir una forma definitiva, porque él, acostumbrado a vivir sobre ellos, introducía ahora o después una variante, una nueva versión que a veces mejoraba y a veces —según lo han subrayado muchos— empeoraba la primitiva. Ello es cierto sobre todo en el caso de los textos que más caros le resultaban. ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, trabajó sobre *La inmortal*, tal vez el más extenso de sus poemas?

Además proyectó demasiado una edición de sus obras completas, soñó demasiado con esa ilusión. Y hasta es posible que no hubiera logrado nunca encontrar los medios necesarios para imprimir los catorce volúmenes de doscientas páginas en los que alguna vez pensó, aun cuando los hubiera escrito.

Sin embargo no los escribió, ni pudo hacerlo, porque decisivamente no era un escritor de libros. Porque el libro sirve para el diálogo, porque es el instrumento que el escritor normal tiene para el diálogo, y porque lo que no tenía Almafuerte era esa voluntad de diálogo.

Sí, su libro, el libro de sus obras es una cosa nuestra más que de él, una cosa de después de su muerte. Por ello quizá se haga más patente en él el imperio de lo triste. A veces, sin embargo, nos decidimos a aceptarlo y lo abrimos. Y entonces, puestos en el trance de la crítica, no sabemos qué hacer, de primera intención, con ese centenar de poemas que nos sale al encuentro: todos tocados por el estigma del fracaso expresivo, todos productos de una sola voz que se adivina fuerte y digna aun en los momentos en que no encuentra la palabra propicia.

Muchos nos han explicado ya que se trataba de un poeta de talento pero de cultura imperfecta; nos han dicho que su falta de lecturas amplias, de estudios regulares, que su mismo aislamiento atentaron contra sus facultades, restándole vuelo.

Con otra formación, nos dicen, habría logrado vencer ese innato mal gusto que lo acompañaba. Y tienen razón. Pero, en verdad, no podemos saber que hubiera llegado a escribir en ese caso. Posiblemente, nada. Posiblemente, si en 1875, cuando contaba 21 años, la Legislatura de Buenos Aires le hubiera votado la pensión que solicitó para seguir estudios de pintura en Europa, habría vuelto a inventar

el modernismo de Darío. Probablemente Pedro Bonifacio Palacios no habría sentido jamás, en ese caso, la necesidad de transformarse en Almafuerte para ser lo que fué.

Había nacido en el 54. Llegó después de los románticos. Después de los gauchescos. Después del *Martín Fierro*. Todavía Hernández había sabido escribir ese poema de amplia repercusión; en verdad, el poema que cerraba una época. El *Martín Fierro* no iba a tener descendencia.

Palacios sabía todo esto. Él mismo, con su manía de llamarse viejo antes de tiempo, tuvo la clara visión de que había llegado un poco tarde. El *Martín Fierro* es del 72. Veinte años después, cuando Almafuerte, ya cuarentón, llegaba a la plena posesión de su talento, algo había cambiado en el país. Ya Borges nos declara que le había tocado en suerte una época adversa. Una época de transición, dicen otros. Adversas y de transición son, poco más o menos, todas las épocas. Adversas, porque de otra manera no sabríamos sobre qué afirmarnos. De transición, porque de otra manera no habría historia. Veinte años después, quizá no hubiera aumentado lo transitorio y lo adverso de la vida argentina. Lo que se quiere, cuando se habla de estas dos acechanzas del destino, es simplemente comprobar que la época sobre la que se afirmó Almafuerte era distinta.

Era otra época. Había terminado la batalla, la sangre, lo heroico: esas exaltaciones que hacen olvidar tantas cosas. Y ya definitivamente y sin remedio había empezado una suerte de fiesta; la fiesta de la inmigración, de las empresas ambiciosas, de la vida constitucional. La paz y el progreso habían caído sobre los "terrosos pueblitos" de la provincia.

Verlo a Almafuerte en perspectiva, a partir de Hernández, poner los ojos sobre lo que los acerca y sobre lo que los separa puede llevarnos hasta la comprensión de uno y otro —ambos seguramente los dos poetas más leídos de nuestra literatura, aunque la popularidad del segundo no sea de la misma laya que la del primero.

Es una misma poética lo que los une. Fierro había dicho:

Procuren, si son cantores
el cantar con sentimiento,
no tiemplen el estrumento
por sólo el gusto de hablar,

y acostúmbrense a cantar
en cosas de jundamento.

Es la poética del sentimiento, del sentimiento que obliga a emplearse en lo que importa, la poética a la que ambos fueron fieles. Quietos, sin moverse del polvoriento rincón que los había visto nacer, extrajeron de esa vida que les había tocado en suerte un sentimiento fundamental, y lo cantaron. Uno y otro, con la tenacidad de los vegetales, trabajaron su canto como un conjuro para vencer esa realidad adversa y transitoria que se les oponía pero de la que no podían prescindir.

Poetas con vocación de magos y de fundadores, la realidad se ensañó más con Almafuerte. Todavía Hernández, el combatiente de Cepeda y de Pavón, había conocido el sabor de la pelea y de la áspera polémica desatada en el país después de Caseros. Todavía Hernández se había movido en medio de esas fuertes experiencias, rodeado de tenaces ilusiones que matizaron su vida. Esos años de exaltación y de dureza —"años terribles" los llamará más tarde— se interponían entre él y el conocimiento de lo irremediable.

Todavía Hernández vive tironeado por la idea, por la ilusión de que la redención del país está a la vista, cerca. Vive; es decir, trabaja, lucha, escribe libros en diálogo evidente con su país de gauchos.

Veinte años después, algo difícil, demasiado difícil de soportar, cayó sobre los hombros de Almafuerte. Él lo llamó: la noche. Y quiso conjurar esa noche con su palabra, como Hernández había querido conjurar "los años terribles" con la suya. Borges, en su *Teoría de Almafuerte*, señala la castidad notoria, la castidad forzada de Palacios y dice después: "He denunciado la soledad central de Almafuerte". Nosotros insinuamos aquí que esa castidad forzada fué sólo una parte, quizá una consecuencia, de la noche total que lo envolvió. A los días de su juventud se le han atribuído algunos amores de trámite desgraciado —digamos así. Algo de esa temprana desventura debió integrar seguramente la amargura total de su vida. Pero esa amargura reconoce otras raíces, todavía más hondas.

Hernández había llamado "los años terribles" a la Argentina que lo resistió con la misma resistencia que le opone el aire a la paloma. A la otra Argentina con la que se topó, a la posterior al 80, a la Argentina pacífica, a la Argentina moderna, a la nuestra, la llamó Almafuerte: la noche. Y "los años terribles" —el malón, la montonera, la guerra civil— todavía dejaban abierta una ancha

puerta a la ilusión. La noche, no. La Argentina moderna no tenía puertas para Almafuerte. Por eso fué también para él lo irremediable. Todavía en los primeros años de su juventud, alrededor de los veinte, pensó alguna vez en escaparse, en huir; después, ya no. Tal vez sin darse cuenta se encontró de pronto cuarentón, bien amarrado a algún oscuro pueblito de la provincia. Colocado ya para siempre a la defensiva, supo elaborar él también un conjuro en contra de la realidad: pero no tanto para modificarla, sino más bien para no perecer él mismo.

En la última parte del *Martín Fierro* se asiste a la dispersión de los personajes. Muchos han subrayado el hermetismo que se cierne sobre la obra en este final. Han quedado atrás los años de penuria que describe el poema, "los años terribles", y Fierro ha vuelto a su tierra deseoso de que lo dejen vivir. Allí se reencuentra con sus hijos y allí deciden los cuatro volver a separarse. Se dispersan a los cuatro vientos porque piensan que de esa manera les ha de ser más fácil hallar el refugio que necesitan. Nada se dice sobre el destino futuro de Fierro y de sus hijos. Pero este epílogo enigmático podría sugerir, como ha sido dicho, que los personajes ingresan desde entonces en la existencia organizada del país, en su nueva era de orden y de justicia.

De todas maneras, la incertidumbre de este final deja abiertos los problemas planteados por la obra. Y hay todavía un pasaje en donde lo enigmático de este último canto se concentra. Es este:

Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron —
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir —
mas no la puedo decir
pues secreto prometieron.

Los cuatro se van con un secreto antes de dispersarse a los cuatro vientos. Es un secreto arrancado a su experiencia de "los años terribles". Con él ingresan a la nueva vida de la Argentina moderna que todos conocemos, pero el secreto no está revelado en el poema.

Es un secreto que nos quedó como herencia a los argentinos. Con ella se encontró Palacios, veinte años después de formulado el enig-

ma. Y en su soledad a la que terminó por querer con ahinco, en esa nueva pampa salpicada de alambradas, de esquinas polvorientas y de recién llegados, en esa nueva pampa que lo había convertido ya para siempre en un ciudadano, quizá sin saberlo, con la obstinación nacida de esas largas horas vividas cara al techo, se encaró con esa herencia.

La encaró como pudo. Con las solas armas que da la soledad. Y halló, como respuesta, esa trabajada máscara detrás de la cual iba a quedar bien oculto su verdadero rostro, esa trabajada máscara a la que llamó: Almafuerte.

Hacia la misma época, en el 90, enfrentados con lo mismo, otros encontraban, como respuesta, una revolución desesperada. Porque la herencia del enigma pesaba por igual sobre todos los argentinos. Los más respondían y responden sencillamente: trataban de enriquecerse. Los menos buscaron respuestas más largas y, quizá, con más vueltas. Algunos se hicieron socialistas. Apareció el modernismo ofreciendo, él también, su solución. El modernismo borraba la realidad, la suprimía, la hacía a un lado con elegancia: si no era posible dialogar con el país ¿por qué no entablar el diálogo con Verlaine? Lugones es, tal vez, el caso más típico. Él solo tuvo la virtud de compendiar en su persona toda una serie de actitudes posibles ante este enigma de los argentinos: con su socialismo de la primera época, con su modernismo que aprendió de Darío, con el nacionalismo violento de sus últimos años, y con su suicidio final. Por eso Palacios las execró a todas a la vez cuando dijo con su tono lapidario que "Lugones era un Almafuerte para señoras".

Él, Pedro Bonifacio Palacios, creyó tener una respuesta mejor. Y hoy sabemos que si esa respuesta no fué mejor, fué por lo menos la de influencia más perdurable y extendida. Luis de Paola ha dicho de él que, de todos los escritores argentinos, fué el único que creó una secta, la de los almafuerteanos. En verdad se quedó corto. Debió decir que a esa secta, aunque tal vez de manera vergonzante o inconsciente, ingresaron después la mayoría de los argentinos.

Sí, Palacios trae una respuesta propia al enigma que pesaba sobre él y sobre todos. Es sintomático que Borges abandone gustosamente su defensa desde la perspectiva meramente literaria para quedarse con esta afirmación centelleante: "Ningún otro poeta argentino es un innovador de la ética". Aunque, a lo mejor, no tanto. Borges reconstruye con habilidad las líneas verosímiles de la ética que Palacios tal vez habría trazado de haber sido otro, y no el que fué.

La construcción, al prolongarlos hacia arriba, quizá desborde los fragmentos de los que parte.

Nosotros preferimos reservar para Palacios un papel menos pretencioso, un papel de más modesto ribete intelectual, pero de más hondo alcance en otro plano. Así como Borges abandona la defensa de su literatura, nosotros también gustosamente querríamos abandonar la defensa de su ideario. Porque pensamos que este ideario tanto como aquella literatura, tachado el uno de vulgar y la otra de pobre y fracasada, vulgar y pobre y fracasada como pueden ser, han nacido, el uno y la otra, de un hondo pliegue del alma de Palacios, de una actitud fundamental ante la realidad argentina que él supo profundizar y encarnar como nadie, y porque queremos ir a buscar en ese núcleo profundo la última significación de sus escritos y de su vida.

Una cosa es la literatura que escribió, una cosa es el ideario que fué tejiendo en relación con sus fuerzas, y otra, distinta, ese pliegue de alma que encarnó Palacios. Mientras él vivió, no sólo sus versos penosamente trabajados, no sólo sus escritos de ampulosa verba rodaron por el país; también rodaron sus anécdotas, también rodó esa leyenda suya que pronto lo rodeó. Porque bajo el peso del enigma que hemos señalado él respondió plegándose sobre sí mismo, trabajando una máscara de rasgos altivos para presentarse con ella ante la multitud.

André Gide escribe que Dostoiewsky rompe la regla de la literatura occidental. Dialogar con los hombres, dice esta regla. Dostoiewsky aspiraba a un diálogo con el dios. Otros, después, ampliaron esta lista de un solo nombre —Dostoiewsky— incluyendo en ella, por ejemplo, al mismo Gide. Luis de Paola, que lo recuerda, quiere enriquecer todavía esa memoria. "¿No se asustarían demasiado los franceses —pregunta— si incluyéramos en ella a nuestro Almafuerte?" Nosotros estamos preparados para reservarle a nuestro Almafuerte otro lugar. Porque, lejos del diálogo con los hombres, tampoco busca la respuesta del dios. Su rencoroso monólogo se eleva solitario, anudándose sobre sí mismo. Enseñó la doctrina de la soledad y preludió la literatura del monólogo. Por eso quizá sea el primero de nuestros escritores modernos.

Después, esa fuerte soledad que lo envolvió terminó por dibujar en su alma el sello del orgullo, el sello de todas las formas del orgullo, desde el menosprecio hasta la altanería y la violencia; y dibujó también en su alma esa otra secuencia sentimental que fué la com-

pasión de sí mismo. Todo lo llevaba así hacia el aislamiento y la desdicha. Pero fué sin embargo, contra toda predicción posible, y para el mayor escándalo de nuestra culta generación del 80, un escritor popular, el más leído y venerado de nuestros modernos, el único que pasó a la categoría de algo así como una nueva institución de la república.

Intentar una explicación de los resortes que hicieron posible este milagro es lo mismo que empezar a entender los ocultos mecanismos del éxito. Pensamos que Palacios, ya transformado para siempre en Almafuerte, debió de enseñar algo que ya había echado raíces en el alma de los argentinos. Con otras palabras: pensamos que su retrato vivo expresa de alguna manera los rasgos oscuros de un pliegue que también existió y existe en nuestra alma colectiva —que así responde ella también, y rencorosamente, a aquel enigma. ¿Por qué, si no es así, sus versos vulgares se siguieron leyendo?

Esos versos conservan un lugar en nuestra memoria porque todavía expresan las tendencias profundas que nos gobiernan. Y esas tendencias son las fuerzas —las debilidades quizá— que han construído a la Argentina moderna.

Soñé forjar, por fin, no sé qué obra,
con mi sola, gentil conducta extraña.

El temple de ánimo que levantó estos versos es el mismo que volvemos a encontrar en todas partes entre nosotros: lo volvemos a encontrar en nuestra política internacional ("la victoria no da derechos"); lo volvemos a encontrar en el tango. Almafuerte no creó ese temple; más bien lo padeció. Con su sinceridad y su frustración, con su exaltación de la derrota y de la ruina, con su compasión de sí mismo no hace más que traducirlo.

Es un temple de ánimo que nos trae siempre de retorno hacia nosotros mismos, que nos vuelca tenazmente hacia la soledad, hacia la lucha con los oscuros fantasmas interiores que en esa soledad encontramos. Dando al relato ahora una forma mitológica, diríamos que de esa lucha hemos salido hasta aquí siempre derrotados. Por eso corremos entonces a refugiarnos en los opresivos refugios del orgullo y de la compasión.

Mientras este juego prosiga, Almafuerte volverá seguramente una y otra vez a nuestra memoria. Mientras esa situación no cambie, los santuarios que nos lo recuerdan seguirán abiertos.

Entretanto, dos fuerzas antiguas trabajan contra él. La primera es esa misma fuerza que levantó en su hora, por ejemplo, al modernismo. Es la de aquellos que, para evitar los aciagos y vergonzosos quebrantos del orgullo y de la compasión, empiezan por borrar dentro de sí mismos todas las huellas de la soledad, todos los rastros de lo que han llegado a ser. La de los que se mudan, por lo general, a Europa. La de los que renuncian.

La segunda fuerza también trabaja en contra de Almafuerte. Pero parte de él. Parte, por lo menos, de la misma situación original que él vivió. La acepta. Sabe que afronta el fracaso, eso que Almafuerte llamó alguna vez "la noche", y alguna otra vez "el imperio de lo triste". Continúa esa vieja batalla que se libra cada vez que los hombres se proponen arrancarle algo al destino.

No lo logró Palacios. Él cayó vencido por "la noche". Se mueve todavía entre nosotros como un símbolo visible de nuestra frustración colectiva. Él inauguró esa literatura rencorosa del monólogo. De las dos fuerzas que se le oponen, alguna habrá de voltearlo. La primera nos borra. La segunda nos reconoce y, de alguna manera, lo continúa. Y sólo si alguna vez logra lo que él no logró, entonces, ya definitivamente y para siempre podremos enterrar con tranquilidad, con premeditada calma, con el espíritu en paz, al viejo Almafuerte.

ALDO PRIOR

CRÓNICA

EN RECUERDO DE GEORGES BERNANOS

UNA semana ha sido consagrada en Artois al recuerdo de Bernanos.

Cinco años después de su muerte, la figura de Bernanos no ha cesado de crecer. En los libros, todo puede un buen día pasar de moda o perderse. Todo menos el alma. Ahora bien, Bernanos fué una de las grandes conciencias de nuestra época. Aquellos que lo asistieron en su atroz agonía, aun agravada por sobresaltos de tenaz vitalidad, han atestiguado que durante ese cuerpo a cuerpo de varias semanas con la muerte sólo habló de los otros, de su país, de su fe, del drama universal. La *gesta Dei per Francos* continuaba siendo para él una verdad quemante e intacta. Temer, amar, esperar, protestar por Francia era temer, amar, esperar, protestar por todos los hombres. No empequeñecía el mundo al identificarlo con su pasión por su propio país. Quería que su país se identificara con la humanidad. De tal modo reflejaba su universalismo de cristiano en su amor a Francia. Este solitario había situado su meta más allá de su vida y de su tiempo, pues no concebía y actuaba sino para servir. Su causa era tan vasta como el porvenir y cada uno de nosotros reencuentra la imagen de Bernanos cuando quiere tener nuevamente confianza, cuando teme ver reducida la humanidad a la ley del número, del rendimiento y de la estadística.

Ha sido una de las grandes voces de Francia. Su mensaje es el de un visionario, de un inspirado, a veces el de un profeta. Se dirigía ante todo a Francia, conjurándola, como Péguy, a defender la libertad humana y hacer frente al peligro cuya proximidad sentía. "No

hay orgullo en ser francés. Somos siempre una cristiandad en marcha, una cristiandad que trabaja."

El abate Daniel Pézeril nos ha dado algunos detalles conmovedores sobre el fin de Bernanos. Bernanos le había pedido que estuviera junto a la sala de operaciones para el caso en que la camilla sólo trajera de vuelta un cadáver. Cuando lo llevaron a operar, cantaba la Marsellesa. Después de la operación, no sólo se sintió morir: se vió morir. El domingo por la tarde que precedió su muerte, ocurrida al día siguiente, a las cinco de la mañana, le dijo a Mme. Bernanos: "Heme aquí en la santa agonía". Y repitió estas palabras varias veces durante la noche.

Cuando el sacerdote entra en su cuarto, Bernanos exclama: "Padre, bendígame". Después agrega: "Todo anda bien, todo anda bien". Un cuarto de hora después, el mismo pedido, la misma conclusión. Llama: "Mamá. . . Mamá. . ." Y como la enfermera le contesta para tranquilizarlo: "Espere un momento, voy al corredor a buscarla", Bernanos replica: "Imposible, porque está muerta". "Se verán ustedes allá arriba", le dice la enfermera. "Por supuesto, nos veremos allá arriba". Cierra obstinadamente los ojos. La opresión se hace cada vez más dolorosa. Sufre, jadea. Entonces exclama: "¡Ahora es cosa nuestra!" Desafío lanzado a la postración de la muerte. . . Y antes de lanzar el último suspiro, exclama distintamente: "Juana, Juana, Juana", mientras Mme. Bernanos vuelve el rostro del agonizante contra el suyo.

Tal ha sido la muerte de este esforzado de las letras.

Toda la obra de Bernanos nos recuerda que no hay civilización mientras la ley no prive sobre la fuerza, el ideal sobre el egoísmo y el interés, mientras la sociedad, capitalista o comunista, sólo piense en la organización y en el rendimiento. Ciertos textos de Bernanos podrían hacernos creer que era enemigo de la técnica. En modo alguno. "El peligro no está en las máquinas —ha escrito el autor de *La Croix des Ames*—, porque entonces deberíamos llevar a cabo el sueño absurdo de destruirlas por la fuerza. El peligro no está en la multiplicación de las máquinas, sino en el número sin cesar creciente de hombres habituados desde la infancia a no desear sino lo que las máquinas pueden darles. . . No, el peligro no está en las máquinas, porque para el hombre no hay otro peligro que el hombre mismo. El peligro está en el hombre que nuestra civilización trata en estos momentos de formar."

RENÉ DELANGE

NOTAS

Libros

ENSAYOS, MEMORIAS

ALBERT CAMUS: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde* (Losada, Buenos Aires, 1953).

En la breve introducción que Camus escribió para *El hombre rebelde* habla de que el propósito de su libro es aceptar la realidad actual, "que es el crimen lógico", y examinar detenidamente sus justificaciones, en un "esfuerzo por comprender mi tiempo". Desde las primeras páginas, en efecto, nos percatamos de la intención del autor. Camus somete a un severo —a veces apasionado— análisis el juego de ideas en su función histórica hasta llegar a nuestros días y logra iluminar algunos complejos problemas en que se debate la sociedad contemporánea. Esto no quiere decir que *El hombre rebelde* sea un libro de actualidad; es un libro que estudia fundamentales cuestiones de actualidad a través del choque de las ideas. Las máximas crueldades del pasado son juzgadas por el autor como ingenuos entretenimientos en relación con los setenta millones de vidas que ha sacrificado nuestra civilización en el último medio siglo y con los "campos de esclavos bajo la bandera de la libertad". Al leer estas palabras ya se comprende que se está en presencia de un libro quemante. Dice después Camus que hubo épocas en que la pasión de vivir era tan fuerte que esta misma pasión estallaba en excesos. Pero ningún exceso de la historia es comparable al "orden monótono instaurado por una lógica indigente, a los ojos de la cual todo se iguala". Agrega que esta lógica ha terminado por legitimar el asesinato.

El itinerario que Camus sigue para estudiar el hombre rebelde a través de la historia va desde lo metafísico hasta lo político. Para Camus, el hombre rebelde es el que dice no. Pero no un no simple y sin contenido, por el mero placer de negar. El no del hombre rebelde significa frases como éstas: "Las

cosas han durado demasiado"; "Hay un límite que no pasaréis". Estas palabras son el muro ante el cual el hombre que se rebela coloca el orden en que vive. Y más adelante, y ya en un plano filosófico, escribe: "El hombre rebelde no pide la vida, sino las razones de la vida". De aquí parte Camus para seguir estudiando la rebelión acompañado por autores cuyas ideas analiza y a veces rebate con vigor polémico. Los personajes de Dostoiewsky son fuente de inagotables sugestiones, y no olvida al marqués de Sade, "que codifica la maldad natural del hombre", a quien considera un precursor del crimen lógico, pero "todavía modesto". Camus expone su pensamiento frente a oscurecidas zonas de la humanidad actual en las que el crimen ha sido defendido fríamente, con los códigos de la dialéctica en la mano, en nombre del "reinado de los fines". Estudia el sentido de la rebeldía en el hombre desde la antigüedad —Prometeo en el plano simbólico, Espartaco en el plano real, no pueden omitirse—, pasa por los nihilistas rusos —tema abordado ya en su drama *Los justos*—, llega al anarquismo y se detiene en el marxismo. Entonces analiza con lucidez y realismo crítico el pensamiento de Hegel y de Marx. "Todo el mundo es virtuoso para el jacobino —escribe al estudiar el sentido de rebelión en la Revolución Francesa—. El movimiento que parte de Hegel, y que triunfa en la actualidad supone, al contrario, que nadie lo es, pero que todos lo serán." *El hombre rebelde* está salpicado de frases polémicas como las que acabamos de citar; se lee sabiendo hacia qué horizonte apunta su autor, y se advierte en todos sus capítulos que es una crítica en profundidad a la aplicación rusa del marxismo. Camus opone constantemente como antípodas el hombre rebelde al hombre revolucionario. El primero es el que pide razones y el segundo el que impone las suyas. Esta insistencia en situar al hombre rebelde en una actitud de permanente acecho para encontrar la razón de su existencia recuerda el escueto pensamiento de Pascal: "No buscamos las cosas, sino la busca de las cosas". Estudia Camus detenidamente lo que él llama el "remodelamiento" del pensamiento hegeliano a través de las interpretaciones de David Strauss, Bauer, Feuerbach, Marx y otros filósofos, y dice que "el mundo actual no puede ser ya, al parecer, sino un mundo de amos y de esclavos, pues las ideologías contemporáneas, las que modifican la faz del mundo, han aprendido de Hegel a pensar la historia en función de dialéctica de dominio y servidumbre". Refiérese con ironía a la "parusía marxista", y demuestra cómo las crisis de la sociedad capitalista y burguesa no han respondido a las predicciones de Marx. El "reino de los fines", con el cual éste soñaba, no se ha instaurado todavía. A fuerza de buscar algo de verdad en la selva marxista, Camus no oculta frases generosas entresacadas del pensamiento de Marx. He aquí una que se destaca por su condenación de cuanto se hace en su nombre: "Un fin que necesita medios injustos no es un fin justo".

Camus atribuye el fracaso de las profecías apocalípticas de Marx a que el filósofo de la decadencia del mundo burgués escribía hace más de un siglo, cuando las palabras ciencia y técnica pasmaban de admiración a las minorías revolucionarias. Hoy la técnica y la ciencia se han bifurcado en tantas espe-

cialidades que no es posible que un solo hombre abarque la totalidad de sus principios y aplicaciones. En *La rebelión de las masas* Ortega ha planteado este problema en términos que el tiempo no ha hecho más que agravar. Pero las minorías revolucionarias siguen bebiendo en Marx sin discriminar entre lo que hay en él de vigente y lo que hay de caduco. La ciencia y la técnica, pensaba Marx, harán que el trabajo no se divida, y hoy se ve que estas dos disciplinas no sólo han dividido a la humanidad tecnológica en especialistas, sino que han subdividido las tareas más sencillas del trabajador manual. Siguiendo el análisis de las consecuencias del marxismo tal como fué aplicado hasta hoy, dice Camus que "estamos en el purgatorio" y que no se nos promete el cielo, sino que "se nos promete que no habrá infierno". Luego de pasar revista a lo que llama "el universo del proceso" y de calificar a Marx de "profeta sin ternura", cierra Camus su libro con frases de una amarga esperanza: el hombre debe disponerse a conquistar un lugar de dignidad en la historia y aun contra la historia.

El hombre rebelde es uno de los libros verdaderamente importantes de nuestro tiempo. Camus llama a las cosas por su nombre y lo hace en un mundo dividido hasta la raíz de su esencia, guiado sólo por el deseo de esclarecer un sendero por donde el hombre pueda alcanzar la suprema dignidad sin caer en la suprema humillación. Es un libro lleno de pasión y de intransigencia para quienes soslayan la realidad presente en nombre de un revolucionarismo que sólo exige renunciamientos para sostenerse. En la polémica con Sartre se acusó a Camus de hacer alarde de un amor declamatorio hacia el hombre. Nada más lejos de la verdad. Para Camus el único tiempo que existe es el presente, y en él se hundió en busca de su verdadero rostro. Si este rostro resultó de Gorgona, la culpa no es del autor. Es necesario que el hombre viva dignamente, y no que viva esperando vivir y disponiéndose a ser dichoso sin alcanzarlo nunca. La moral absoluta que preconiza Camus quizá sea una utopía, pero el análisis espectral que hace de la moral que gira en el círculo vicioso de la dialéctica tiene la jerarquía de los trabajos que han de dar testimonio de nuestra época. Este volumen se inicia con *El mito de Sísifo,* del mismo autor, publicado en 1942. La traducción de ambas obras, correcta y minuciosa, pertenece a Luis Echávarri.

JOSÉ BLANCO AMOR

ARTHUR KOESTLER: *Flecha en el azul* (Emecé, Buenos Aires, 1953).

EL misticismo de la tierra, que ansía traducirse con alguna eficacia, el anhelo de servir, de afincarse en lo absoluto mediante hechos tangibles, la necesidad de poner el alma en causas materiales que la exalten y, al mismo tiempo, la conciencia de que ninguna de tales actitudes habrá de conducirnos a la redención del alma que se quiere salvar, es el estado de espíritu que abierta o

secretamente prevalece en las obras de Koestler. Abiertamente, por ejemplo, en *Oscuridad a mediodía* o *Cruzada sin cruz;* secretamente, en *El yogui y el comisario.* La disyuntiva parte en dos a los personajes, o bien, al dividirlos entre sí, los hace adoptar uno u otro punto de vista, y, en ciertos casos, con tal fuerza de convicción, que un lector de *Oscuridad al mediodía* —así lo ha dicho Koestler— se convirtió al comunismo.

Aunque *La escoria de la tierra* y *El yogui y el comisario* contienen fragmentos autobiográficos, *Flecha en el azul* es el primer tomo de las memorias de Koestler (abarca desde la niñez hasta su conversión al comunismo). Koestler organiza y traza en forma definitiva sus recuerdos, recuerdos de los muchos paisajes, ambientes y seres que conoció en diversos lugares del mundo. El libro interesa, pues, en su parte anecdótica. Pero hay en él algo más. Como un espectro vuelve a través de sus páginas, a cuenta de alguna peripecia, a cuenta de algún sentimiento fortuito, la nota de un fracaso individual que Koestler hace recaer sobre sí como una culpa, ilustrada en cierto modo por el diagrama que nos muestra (pág. 96) la separación entre la personalidad y el yo; como una culpa, porque dimana del fracaso ya previsto en los medios por los cuales se buscaba aquella comunión del alma con la tierra. La llamada "intelligentzia europea", malograda al cabo de un atroz debate después de haber considerado la vida como un conjunto de problemas intelectuales y morales que no se interferían entre sí —Koestler nos lo revela, mejor que en ningún otro libro, en *Oscuridad a mediodía*—, se declara culpable y admite haber especulado, jugado y dependido, como por artes endemoniadas, sólo de sí misma. Admite haber sumado una posibilidad más, a las muchas que tiene el hombre de sentirse culpable, en busca de una calculada esperanza de la cual saldrían las fuerzas que le permitirían afrontar su presunta derrota. Sobrevenida la derrota, estas fuerzas no han aparecido.

Tal es la nota principal del libro de Koestler. En medio de tanta azarosa memoria estudiantil, de tanta postulada fe en culturas examinadas y asimiladas, de tantas consideraciones psicológicas y psicoanalíticas, de tanta placidez intelectual, de tanto halago cultural, la misma urgencia por encontrar una fe, un solo camino para el cielo y la vida que cada cual lleva entre pecho y espalda, se repite en este último libro de Koestler. Es posible que Koestler, después de abandonar el comunismo, haya encontrado para su situación particular nuevas vías de lucha. Pero de aquella separación —cuyo testimonio histórico nos dió en *El dios que fracasó*— no parece que se hubiera derivado para él otra convicción que lo sustituyera fundamentalmente.

Hay siempre una distancia entre las límpidas estructuras erigidas por la razón y el caos de los hechos a los cuales aquéllas, impulsadas por el alma que jadea tras una fe, pretenden aplicarse en forma de obras prácticas. La razón ignora esa distancia que a veces no es demasiado grande, que a veces basta para salvar un pequeño esfuerzo del alma. Queda como saldo una conformidad interna, mantenida por lo que se llevó a cabo o se trató de llevar a cabo, y que nos exime del vano arrepentimiento de haber profesado vanamente una fe.

Las obras, claro está, son pequeñas en comparación con los ideales. Éstos —lo sabemos después— iban más allá de aquéllas, y la trama de los actos, aun la más tensa, la más razonada, la más subordinada a los ideales, se queda atrás. Las cosas no son lo que esperábamos. Tal vez nuestros ideales no nos pertenecían tanto como nuestros actos, que sólo nos expresan en parte. La obstinada égloga del desencanto que entona Koestler acaba por fatigar. Al fin de cuentas, ¿acaso el suicidio no es el único acto que contiene en sí mismo su propia perfección, su propia ilusión, el único que cumple con toda su finalidad, el único que no incluye ni una sombra de traición a su ideal? Ahí concluyé toda mística exclusiva de la tierra. El suicidio es su paradigma.

LUIS JUSTO

POESÍA

VICENTE BARBIERI: *El bailarín* (Emecé, Buenos Aires, 1953).

En todo estilo poético se interfieren dos elementos que tanto tienen de antagónicos como de complementarios. Uno de ellos responde a determinadas exigencias casi fisiológicas de su autor que se manifiestan en verdaderos "tics" retóricos, manías expresivas que llevan a insistir en limitadas fórmulas y giros, a dar preferencias arbitrarias en materia de léxico y sintaxis, que tanto facilitan la posterior caricatura del "pastiche", mientras el otro, desconfiando de lo personal, obedece más directamente a las necesidades expresivas de lo que se procura decir. Tan aleatoria es la fortuna de uno como de otro elemento, y por descontado ambos coexisten en los mejores poetas. Lo que me interesa señalar es que el primero tiende a someter lo poético a lo individual, mientras el segundo atañe a lo que de fenómeno extrapersonal tiene la poesía. A lo largo de toda la obra, raro es el poeta en que no termina por establecer su primacía uno de ellos imponiendo un tono a la misma. Lugones puede citarse como el ejemplo más convincente, en nuestra literatura, del predominio de una personalidad sobre lo poético. Se me ocurre que *El bailarín,* último libro de Vicente Barbieri, es igualmente válido como ejemplo de una evolución en el sentido contrario.

En la muy digna obra anterior de Barbieri había, desde luego, síntomas inequívocos de las posibilidades de este acceso a un mayor acendramiento expresivo, pero había, asimismo, una serie de factores llenos de seducción para desviarle hacia el logro de una "manera" propia —manera que incluso tuvo anticipados corifeos— porque su sabiduría retórica, al facilitarle el inteligente empleo de ciertas artimañas del oficio, muy estimables por cierto, lo habilitaba para lograr un estilo personalísimo, más apto para manifestarse como persona que para trascenderse hacia lo poético.

A esa labor de delinearse un inconfundible perfil individual, Barbieri ha preferido la más ardua de posponer su personalidad al servicio incondicional de lo poético. Y digo de propósito "lo poético" y no "la Poesía" porque considero que es la expresión correspondiente para este tipo de trabajo. La persecución declarada de la Poesía, implica una soberbia casi diabólica, mientras que reducirse a suscitar "lo poético", mediante conjuros que a veces se ocultan en un ademán inadvertido, o en una simple y graciosa manera de mover las palabras, tiene la ventaja de parecer empresa de mayor modestia, y en sus alcances llega a términos, si no más seguros, sí de mayor intensidad. Justamente esta intensidad poética, esa temperatura íntima, constituye para mí el valor más importante de la actual labor literaria de Barbieri. En su trabajo de depuración ha tenido que sacrificar algunas características de esas que por tocar tan de cerca lo propio, y sentirlas incluso como las debilidades que son, se vuelven por lo mismo más queridas. Citaré como único ejemplo su abandono del exceso de frases en vocativo y de interjecciones que fueron en su comienzo bien representativas de su estilo. Después de este libro, un "pastiche" de Barbieri es empresa mucho más problemática. Aún perdura, es verdad, su irresistible vocación por el Oeste, como si su imantación poética le impusiera la fatalidad de ese rumbo. Acaso de ahí provenga ese trasluz crepuscular de sus versos, su aire dubitativo entre dos formas aún no definitivas del ser, con vislumbres de clarísima vigilia entreverándose en la tácita claridad de los sueños nocturnos. La alegoría del bailarín nos lo aclara con la conveniente oscuridad:

No le digan: No bailes,
No te tiñas los pies con nuestras sangres,
Bailando este crepúsculo!

Su carácter onírico no elude precisiones, antes bien impone ese tipo de insistentes rigideces en que a veces se complacen peligrosamente los sueños:

Pero se vió caminando
(Junto a un raro compañero
De quien tan sólo veía
Apenas el hombro izquierdo)
En un extraño país
De ríos y monumentos.

El paisaje es constreñido entre lo flúido y lo permanente —ríos y monumentos— para que resalte aun más la imprecisión del compañero que va a su lado y de quien ve sólo un hombro. De pronto, advierte esta evidencia mágica apresada en sólo dos octasílabos:

La noche estaba en su punto;
Corrió una estrella en el cielo.

En este libro batallan incesantemente una tendencia hacia la ambigüedad del entresoñado recuerdo, con una capacidad casi escultórica de concreción imaginativa, entre lo borroso y lo neto, porque Barbieri tiene para esto último una capacidad que a veces le arrastra peligrosamente a escribir

Después, en catarata acordeonista,
Derrama al aire la virtud del naipe,

y en cambio luego le permiten alzar esta gozosa arquitectura:

Los arcos elocuentes,
Las estancias sin fin en que reposan
Ejemplares personas de su sangre!

Acaso donde ambos elementos se compenetran de manera más feliz es en uno de los mejores poemas de este libro, el titulado simplemente "Poema", en el que se enfrenta con seres, tan semejantes a sí mismo, tan pasmados en su asombro, que resulta luego imposible dilucidar de qué lado queda la realidad y de qué otro lado el sueño. Porque, en verdad, en la poética de Barbieri, especializada en este libro en la sugerencia de ambientes donde realidad y ensueño se identifiquen, se descubre la trama nocturna oculta apenas por el enmascaramiento de la luz. En "Hay un hombre" aparece como cuajada la influencia, más diluída en los otros, de Kafka; su terrible dramaticismo de lo problemático se advierte en esta estrofa:

Noche tras noche piensa el habitante
Que hay otros aposentos en la casa:
Apenas vistos al pasar, y acaso
Subalquilados, húmedos;
Que cada habitación tiene su huesped
Antiguo y sigiloso.

Nótese cómo primero es el difumado del "acaso" el que agrava con su incertidumbre la posibilidad de esos otros cuartos, "acaso" subalquilados y "acaso" húmedos. La impresión es más siniestramente ineludible que si supiéramos con exactitud toda la extensión de su sordidez. Después adviértase como se refuerzan mutuamente la inquietud los dos adjetivos "antiguo" y "sigiloso", ese sigilo más terrible por antiguo, como si de pronto se adensara cayéndonos encima lo temporal de un modo de ser. Donde Barbieri me parece más depurado en su actual modalidad es, sin duda, en el poema con que cierra su libro "Rincón de la eternidad", que comienza con la aparente simplicidad de estos versos:

Conozco en Buenos Aires una plaza
De suelo natural, oscurecido,
En un barrio que cae hacia el ocaso

Esa placita, evidentemente real, va transfigurándose por la sola presencia de una soledad humana, adquiriendo una profundidad, un sentido de transfiguración, y ese barrio que cae hacia el ocaso —una vez más su dulce predilección por el Oeste— bien pudiera ser, simplemente, el cielo. Y si alguien quiere su dirección, el poeta tuvo la amabilidad de ofrecérsela al final:

Hay que buscarla siempre
Cuando el silencio empieza, entre esas horas
De eternidad que tiene Buenos Aires.

Poesía despojada así de lo personal para alcanzar lo poético es a mi entender la que predomina en este momento de la labor de Barbieri.

E. G. L.

HUGO LINDO: *Sinfonía del límite* (Dirección General de Bellas Artes, San Salvador, 1953).

En ciertas épocas se dijo por estas latitudes "literatura tropical", con ese dejo de sorna de quien se siente por encima de ciertas exuberancias y de vuelta de sus énfasis. Rubén Darío, con su extraordinaria calidad poética, debió haber disipado la tonalidad peyorativa de esa expresión; sin embargo, nadie como él contribuyó a acentuarla, porque su excelsitud brotaba y utilizaba los mayores abusos del lujo externo y la lujuriosidad verbal, lo que, como siempre sucede, se puso más claramente de manifiesto en sus corifeos porque resulta más fácil copiar las debilidades que los méritos. Justamente por eso la tropicalidad poética dejó de constituir una designación limitativamente eficaz, ya que sus deplorables influencias podían advertirse en regiones bien alejadas de Cáncer y de Capricornio, extendiéndose por zonas de más morigerados climas, convirtiéndose en calificativo de origen tan impreciso e injusto como en su época lo fueran el morbo gálico o la gripe española.

Pero lo más satisfactorio de todo es que, en la actualidad, los poetas representativos de los países cálidos nos ofrecen una obra cuyo espíritu de contención desvirtúa por completo el antiguo concepto de jungla de metáforas que nos venía a la mente invocado por la fórmula: "literatura tropical". Desde su título *Sinfonía del límite,* este libro del poeta salvadoreño Hugo Lindo testimonia su afán de ceñimiento, de atenerse a sus posibilidades estrictas, puesto que toma como bajo obstinado, para trenzar sobre él sus ritmos, la idea del

Límite dentro de cuyos contornos se posibiliza peligrosamente el Ser que desaparece retornando a su nada primigenia apenas traspuesta la celosísima frontera. Por eso nos dice el autor con un regusto de voces clásicas en su soneto "La Línea":

El propio mar, en la comarca fuerte
de la roca, detiene su vehemencia
y esculpe el monumento de su muerte.

Idéntica idea transferida del espacio al tiempo, se aclara en su "Ausencia del mañana", esta vez rozando los límites —claro está que sólo los límites— del existencialismo para quien todo ser es agonía:

Inútil es hermanos, toda urgencia,
Inútil todo afán de profecía:
nuestra fortuna es sólo la agonía
del instante, ya ausente en la presencia:
lo demás no ha llegado todavía.

Nótese la dramática oposición, en el último verso citado, entre lo problemático de "lo demás", que aún se encuentra del otro lado del límite y el "todavía" que se obstina en su inútil adherencia a él.

Esta inquietud metafísica alcanza su punto máximo en su poema "Conjugación del verbo ser", donde supo encauzarla dentro del donaire del romance, con sus puntas de humorismo para facilitar la fluencia de la gravedad esencial del tema, hasta llegar a comenzarlo simulando el monótono ejercicio escolar de una simple conjugación gramatical:

Yo soy, tú eres, él es...
En el aire se deshacen
los pronombres y los verbos
por la herida de la tarde.

Ya en la simple enunciación de las tres personas del verbo, de donde brotarán todos los otros verbos, queda señalada en forma indeleble la irremediable barrera del límite que nos encarcela, señalándonos como inevadibles muros los de nuestro cuerpo en la realidad, los de los pronombres en la gramática. El leit motiv se desdobla para explicarse:

Yo, tú él, nosotros, todos
encadenados de márgenes:
cada uno es cada uno,
nadie es el otro ni nadie;
yo no soy tú, ni él es yo,
ni hay un corazón tan grande

que empuje por nuestras venas
la caridad de otras sangres...

Bastarían los dos últimos versos para justificar la calidad de un poeta, en quien la angustia metafísica no puede reducirse a una mera problematicidad intelectual, sino que desborda del cauce poético en su ilógica apetencia de fraternidad identificatoria. Y más aun que fraternidad, porque de pronto parece llegarle desde un lejanísimo recuerdo que sobrepasa lo personal, de más allá de todos los límites pensables, la imagen de una era preóntica, de una ensoñada edad de oro, en la que, no sólo no se distinguía lo tuyo de lo mío, como en la clásica, sino que ni siquiera existía esa posibilidad por no haberse escindido aún el Ser en los irremediables límites del tú y el yo, que el amor en vano se esfuerza ahora en restañar:

Porque yo guardo memoria
de un tiempo de eternidades,
en donde todo era yo,
todo eras tú, y él, y nadie:
que las divididas cosas
no tenían sus señales,
.....
de un tiempo que no era tiempo,
de un todo que no era partes,
de un magnífico pronombre
sin cercos, muros ni alambres...

Todo esto aparece dicho con una dignidad y una soltura que no se interfieren; antes por el contrario, mutuamente se apoyan, como si se transfundieran "la caridad de sus sangres", y así el garbo popular del romance sirve para restarle rigidez a la gravedad del tema, mientras la hondura del mismo aquilata la excesiva tendencia hacia la facilidad prosaica del octasílabo asonantado. Acaso —debo reconocerlo— no todos los poemas de este libro alcancen de manera tan cabal su logro expresivo como los que he citado. Acaso —y aun sin acaso— en "Presencia del Ayer", al aceptar, e incluso loar al límite con todas las concesiones impuestas por la añoranza, se diluyan sus versos en un amago de sentimentalismo que puede llegar a ser funesto. Acaso también Hugo Lindo pudiera seguir un poco más su propio y saludable consejo:

¿Para qué definir lo que pudiera
relatarse jeroglíficamente?

Pero, fuera de toda duda, este libro nos lo presenta como un poeta cuya capacidad de síntesis, que en ocasiones le lleva a apresar epigramáticamente un

pensamiento metafísico ("Tiempo: suma de la vida — Tiempo: resta de la Nada. — Y Adán perdido en mitad — de la distancia"), le permite abordar los más arduos temas poéticos con indudable eficacia.

E. G. L.

GUILLERMO ORCE REMIS: *El aire que no vuelve* (Losada, Buenos Aires, 1953).

HAY una mística de la poesía, y una mística con la poesía. Percibo —o creo percibir— en la poesía de Orce Remis, las resonancias inconfundibles de una poesía auténticamente mística, en el doble sentido que trataré de aclarar y descuento no ha de ser estrictamente conforme a las ortodoxias. Pero yo no pretendo hacer aquí teología o dogmática; aspiro tan sólo a comprender una expresión estética que me proyecta un poco más allá de sí misma por ínsito impulso.

1º Desde que la poesía se independiza de pautas perceptivas o académicas, se vuelve cada vez más un asunto místico en sí, diré. Abolidos los viejos indicios objetivos —ritmo, rima, estrofa— que exigía o la anunciaban a la sensibilidad de nuestros gigantes abuelos, ha pasado a ser, como quería Rilke, experiencia pura, experiencia absoluta. Su propia índole instituye en índice primario de valor la sinceridad —por supuesto, la sinceridad acompañada de cierta necesaria competencia elocutiva. Si no alcanza a oración, porque le falta la razón vocativa trascendental de la fe, logra su máxima térmica por así decir en la confesión entrañable. La vieja inspiración pide hoy más bien el nombre de "estado de poesía", para decirlo con palabras de otro alto poeta argentino. Especie de trance que se goza a sí mismo, que no puede escapar al estado de propia incandescencia. Antes, en los tiempos de la inspiración, toda esta carga infusa de energía estaba destinada a transfigurarse en forma, en forma canónica y taxativa; ahora aspira a prolongarse en el verbo en informidad energética infusa. No hay solución de continuidad ni cambio de materia. El poeta entra a la poesía como el místico siente que entra a Dios: por asunción total de un *estado* de combustión de la carne, que envuelve conciencia e instinto en sobreaguda polarización del ser. Es el punto de afinidad de la poética nueva y la mística; las dos se cumplen en momento de sentimiento por así decir cenestésico de una propia encarnación.

No sobreestimo por sí misma o *a priori* la especie; bien sé que en este campo, como en cualquier otro, se da escaso lo bueno, cuantioso lo mediocre, el resto diluvial.

Hay, pues, esa mística de la poesía contemporánea. Pero hay también, hoy como siempre, la mística con la poesía. La poesía requerida en su propio plano de los dos grandes temas: Dios y el Destino. Los grandes temas que "afligen" el alma desde siempre; los temas inamortizables de la Metafísica —más patéticamente presentes en la contemporánea que en las antiguas, porque ahora las ideas

de Dios y Destino no actúan ya incondicionalmente acompañadas del mágico excipiente de la Fe ("la certidumbre muy firme de la cosa non vista", definía un viejo texto español). La carencia obliga a substituciones nominales de un empirismo menesteroso: Nada, Tiempo. Pero la profundidad de esa metafísica depende siempre del grado en que la evidencia especulativa se confunde con el sentimiento de un *estado* particular de relación del ser con esos absolutos. Acaso esto cifre una venganza del dios increído. Dios o Nada, Destino o Tiempo sin finalidad, es inconcebible la razón sin el sentimiento, la idea sin la creencia, en este campo. ¿Qué es la Nada si no se empieza por creérsela —sentirla— como algo? ¿Qué el Tiempo, si no se comienza por creer —sentir— que si no tiene fin en sí, tiene necesariamente un fin en mí, la medida de mi fusibilidad o solubilidad en su caldo de soles y lunas, de días y noches? Experiencias, en suma, concedamos presuntuosamente que experiencias de lo absoluto. De la experiencia habrá que partir para alcanzar algún sentido en este campo.

2º Cuando el poder de especulación ha podido trascender la experiencia, resulta la metafísica. Cuando el alma se detiene sobre la experiencia misma, resulta la mística. En cierta perspectiva la metafísica no es sino una mística escamoteada especulativamente. La mística marca precisamente el *arrêt* sobre la instancia creencia-sentimiento de la relación del alma con los absolutos, Dios, Tiempo. La esencia de la mística es una física fundamental, me atrevería a decir; una física que no puede ser superada. Suele haber acerca de esto una fácil confusión, ocasionada por el hecho de que los místicos más reconocibles hayan sido religiosos, y aun eclesiásticos, esto es hombres de oración y contemplación. Pero son cosas muy diferentes. Me atrevo a pensar que el místico es siempre cabalmente un individuo en quien el alma religiosa sufre la más extrema circuncisión. Tal vez la inquietud, la aflicción, la angustia inherente a toda mística es gaje necesario de esa inherente circuncisión del espíritu religioso que cifra. La mística es una cuestión —experiencial— directa del individuo con su dios; directa y exclusivamente suya. El místico es un solitario que quiere a Dios para sí, y es capaz de tentar la posesión por autoagencia exclusiva y excluyente. No hay empresarios del misticismo. El místico no es un salvador, es el que se salva. El místico no tolera compañías.

Quizá una sencilla parábola ayude a aclarar todo esto. Usted puede ser un admirable leño, y en tal carácter concurrir a formar con otros un buen haz, sea para ganar mayor resistencia, sea para configurar con ellos un aparato, una construcción, un objeto estructural. Y bien: esa aptitud activa de salir de sí para "ligarse" en destino conjunto, orgánico, "a otros", es lo que acredita en usted el espíritu religioso que suele en general profesarse en nombre de Dios. Pero si usted, ya en ese compromiso, o antes, entra en combustión y se convierte en una tea o en brasa, entonces sería absurdo pedirle que concurra a formar haz con nadie, o que usted pretendiera que otros se le acercaran ofreciéndose a formar haz con usted. Esta ineptitud activa para salir de sí y ser alcanzado o penetrado de otros, es lo que acredita o define el *estado* místico. Usted no podrá dejar de sentirlo como una aflicción, si es que quiere medirlo a pautas o com-

promisos de relación humana; puede sacar incluso del trance algún profundo gozo; y al fin no podrá dejar de pensar en Dios, porque sólo en su seno tendrá usted la esperanza de encontrar el bien de comunión con el prójimo que después de todo le es indispensable y fuera de Él le está vedado por el estado de combustión en que usted se halla. Es bien sugestiva la preferencia de los místicos por la metáfora ígnea. "¿Cuándo he de ser metido — en el horno de amor y consumido?", se pregunta el místico clásico. El místico es un solitario que busca una compañía que no tolera.

Ciertamente, hay bastante distancia de aquella mística clásica por la poesía a la mística por la poesía de este joven poeta que aquí quiero señalar al inteligente lector. De nuevo aquí, como siempre, el sentimiento físico de la encarnación llevado a fundamento absoluto.

Mira esta mordida palabra, Yo.
No voy más allá de este sonido, inerte, trágico,
rozado por la mano de un dios.
Esta es mi isla.
(¿Qué ámbito de oleajes llevo dentro?)
Un tierno Dios distante, lejos.
Aquí el remanso del pez y del sonido.
(¿Qué esperanzas decapito, qué sueño muerto?)

He subrayado las palabras "un dios"; "Dios distante, lejos". La combustión en el místico clásico descansaba de algún modo en la suprema certidumbre; en este otro está cargada del más profundo escepticismo, siquiera en la eficacia del recurso inmediato.

¿Acaso la prueba de acceso será al fin inútil? También aquí "la noche oscura" que pretende alumbrarse con los resplandores de la propia imaginación. Pero la videncia está despojada de la última seguridad.

Alta cabeza de la espera, fruto funeral
que a sí mismo se consume en vana llama.

Sin el poder de beatitud del místico seguro de su dios, el trance mide aquí, más que un estado de autocombustión perfecta, un estado de trágico desgarramiento. Por lo demás, Dios mismo ¿qué espera por su parte de este oscuro gajo ofrecido en estado de combustión escéptica?

Sólo mi muerte vas mirando, Señor mío,
esta flor de carne destrozada.

He aquí cómo el estado de absoluta individualización en que se cumple el estado místico acaba disolviéndose en sentimiento de infinito desahucio.

¿Aún queda algo? ¿Lágrima, ausencia?
¿O tan sólo un desesperado pájaro sin canto?
(La soledad, estrella de mi cielo turbio
fractura todos sus cristales.)
Conozco una palabra inmensa, desamparo.
Isla, isla sin costas y calcinada agua,
definitiva, y sola, y áspera.

Pensemos en el título mismo de estos poemas: *El aire que no vuelve.* Me consta que, originariamente, el poeta pensó en este otro: "Esta larga queja" —del que desistió cediendo a un escrúpulo muy lógico en esta época que, dícese, obliga al hombre a olvidarse de sí y tomar la calle para sumar su voz a algún grito que ya anda suelto por su cauce. Ambos títulos dicen del plano, tan profundo como sutil, en que se prueba el "registro" lírico de Orce Remis, cuya poesía alcanza con holgura el nivel de la más calificada de las nuevas generaciones. Poesía sincera, poesía de confesión, poesía entrañable, funde en la sustancia de un patetismo auténtico el eco de una experiencia vital y un lenguaje de magia límpida y certera.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

WILLIAM SHAND: *The Blind Warrior* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1953).

"A verse-drama", anticipa el autor bajo el título. En verso, sí, y de primera calidad: directo, limpio, vocalizable, como exige el género. Pero ¿drama? Me parece que no. No hay allí "acción" propiamente dicha, aunque todo esté sumergido en un torbellino, en un vértigo. Como acontecía en la tragedia antigua, la acción está aquí fuera de la obra, jugada directamente por dioses que no se dignan o no necesitan comparecer en persona. Jugada, por así decir, de antemano. *Les jeux son faits...* El personaje humano envuelto en ella, cuando sale a escena ya no tiene nada que hacer, literalmente, nada que hacer por su cuenta, que es la esencia del drama: comparece ya expoliado, mutilado; sólo le quedará el derecho de intentar recobrarse en arresto de suprema dignidad de marioneta autoconciente.

This frame, these bones, a tired heart,
All are remains —debris scatterd
After a plunderous assault.
From this day on, I can only
Wait alone; none may approach,
For they will find a withered husk,
And I, a memory from the dusk. (Acto II)

Esto es lo que pasa en esta obra, tragedia, no drama, en la pura acepción de los géneros. En la tragedia antigua, esa "acción", absoluta, implícita, tenía

el apropiado nombre de fatalidad. Esquema de dioses vanidosos y celosos, encajaba bien en una mentalidad de humanos ambiciosos y creyentes, por donde la tragedia iba siempre de algún modo a desembocar en una moral más o menos catártica. En esta tragedia contemporánea la fatalidad se presenta bajo nombre eminentemente historiable: "The World War", precisamente La Segunda. "During the Second World War", sitúa el autor. Admitamos el "during", puesto que el autor comenzó anunciando un drama. Pero la esencia corresponde en todo caso a "inside", a "into". Como la fatalidad antigua la Guerra hipostasia aquí lugar-tiempo-acción. Las cosas suceden en ella, pero también son ella misma. Naturalmente, no debe presumirse que el autor piense que La Guerra ha sido una maquinación de los dioses; la época no consiente esta especie de trascendentaciones. Pero está ahí, "total", abarcando todo el campo de la existencia histórica, razón universal y unívoca de todo cuanto pasa o deja de pasar, "aquí, ahora", en la conciencia y en la conducta humana. En la conciencia y en la conducta de todo ser humano. ¿Acaso en el destino humano mismo? Pues esta Guerra no ha acontecido "en algún lugar de la tierra"; ha sido World War, mundial; ha sucedido en el mundo; más precisamente todavía: en el centro del mundo —del mundo histórico, por supuesto, el nuestro, el que nos atañe. Ha sido un estallido en el seno de ese átomo universal y solitario que es el mundo humano. Ha sido total precisamente porque fué central. Y ha tenido las características que ahora hasta los profanos sabemos que tiene todo estallido en el seno atómico: desintegra y pone en movimiento —algunos dicen: libera— nuevas fuerzas capaces de multiplicar en cadena el efecto. Hasta tanto sea posible oponer al proceso de fisión, un superior poder de fusión, el cuadro desencadenado no podrá dejar de representársenos como un cuadro de fin de mundo (histórico, desde luego). La atmósfera trágica tiene cierto aspecto de Milenario. ¿No estaremos acaso en el Segundo? Poco pasó al fin en el Primero: expectación, pánico, —nada al fin. Pero en este Segundo, algo ha pasado ya, algo está pasando: ahí está por de pronto el gran shrapnell, ya estallado, y no precisamente en el blanco, sino en el seno universal, abarcando con fatal equidistancia al artillero y al blanco. El accidente tiene los contornos de un fatum perfectamente imparcial. ¿No hay motivo más que suficiente para que el Guerrero esté —sea— ciego? Su arma, impersonal, ha disparado contra él mismo... El personaje epónimo, "the blind warrior", es ciego dos veces: ciego dentro de la guerra, y centrifugado-ciego fuera de ella.

Tragedia de fin de mundo (histórico, moral), pues, ésta. Éste es su tiempo. No sería posible —me parece— desprender de su trama una profecía estimulante, una promesa catártica, una esperanza siquiera. En esto el sentimiento trágico moderno se diferencia del antiguo.

Entreveo así en esta obra una intención alegórica —más que simbólica— que roza los problemas del destino y (más implícitamente todavía) de la fe, y convoca el recuerdo de los Autos Sacramentales, un poco *a contrario sensu* sin duda, pero a no mucha mayor distancia que el de la tragedia antigua. Acaso se sitúa exactamente en el punto en que ambos géneros tendrían que tocarse. El

recuerdo de los Autos parece predispuesto por el nombre asignado a algunos personajes: *Paul* (Pablo), *Mary* (María), *Ana*. El cuarto personaje necesario se llama *Ellen* —Helena— y acaso alegoriza el punto de contacto posible entre el orbe pagano de la tragedia y el orbe cristiano de los Autos. Faltaría la presencia eucarística, por así decir, la presencia, física o infusa, del Salvador. Pero es precisamente esa ausencia lo que cuenta en el eje de esta nueva concepción trágica, lo que da cuenta de su verdadera sustancia y envergadura. El principio de comunidad universal profunda está trastornado: el estado es de desintegración, como he dicho. Cristo no está ahí: ha desaparecido a la vista del Guerrero, que por eso es ciego, que por eso ha ido ciego a la Guerra —¿hay otra manera de ir a las guerras?—, que por eso resulta centrifugado ciego de la guerra. Y ha desaparecido igualmente de la vista de los otros personajes, también expoliados, mutilados, como él. El Guerrero posee un mensaje —una evidencia— que ya no puede comunicar a nadie, que nadie podría ya comprender.

I am caught by their tendrils
And dragged back to syllables
That can only answer with
Undertones of nihilism. (Acto II)

They showed me that in spite of all
I could not deny their call,
Inciting me, until I felt
That one can only love in guilt.

Todo eso dice El Guerrero Ciego, Paul. *Pablo,* el de las Epístolas ¿no había dicho acaso por su parte: "Porque no es el bien que quiero lo que hago; antes el mal que no quiero es lo que obro. Y si lo que no quiero yo eso hago, ya no soy quien lo obro, sino el pecado que habita en mí"? (Romanos, 7. 13. 23.)

Como el Hijo del Hombre, Paul tiene madre —Mary— y está dispuesto a abandonarla, aunque él en busca de mujer accesible, que encuentra en Ellen, cuyo nombre no puede menos que convocar el de "la mujer de los tres o los cinco maridos" según el poema antiguo. Esa dulce mujer que intenta exorcizar el alma del torturado Paul con tan saludables persuasiones como estas:

But why allow them to insert
Poison into your blood-stream when
You can turn to me and grant
The simple amnesty that flows
In and through the love we know? (II)

La tentación, pues, de este Paul, de este Pablo ciego y antiprofético diríase que enfoca sobre vagos horizontes de retornos paganos. No sería así extraño

que su madre, Mary —¡María!— se revuelva crispadamente contra el hijo, en arranque que parece de crudo egoísmo maternal.

It was my Paul, but a Paul
That I had never seen before.
Ay! Ay! Ay! Anne:
There was a woman at his side.

Paul is his name, but my son
Has left me for an ugly lust. (II)

Ciertamente, aun cuando su nombre es María, su hijo no es El Hijo, no se llama Cristo sino Paul. Todo esto parece un tanto equívoco. Pero está por así decir dentro del juego, en la concepción trágica de la obra. Tomados del Evangelio o de la mitología, los personajes padecen el gran expolio, la gran mutilación, de la Catástrofe en que están hundidos. La fatalidad antigua era siempre de alguna manera compositiva; la catástrofe presente es descompositiva. Es una granada que ha estallado. Los personajes vuelan y se entrechocan como esquirlas; son forzosamente incompletos y confusos; —los personajes nominativos: Paul, Mary, Ellen, Anne... Porque el juego envuelve otros que la obra designa por la función, no por el nombre: Soldados, El Mercader, El Mendigo, La Prostituta, El Guardián... No se precisa mayor agudeza para descubrir en este detalle la convocación del Coro clásico, que el autor maneja con arte que trasunta el ojo cinematográfico y... tridimensional ya incorporado al teatro.

No me creo autorizado a juzgar —o calcular— abstractamente los valores "teatrales" de esta obra que el autor denomina drama y yo prefiero llamar tragedia. ¿Habrá quien se atreva a someterla a la prueba del tablado? De lo que no tengo ninguna duda es de la grandeza de la concepción y las excelencias del lenguaje poético con que se ha intentado darle una forma, que queda propuesta, con máxima dignidad, a esa segunda prueba en que se prueba el género.

B. C. F.

Al margen de los días

MÁS SOBRE LA CULTURA

Los verdaderos amantes pasan más tiempo amando que hablando de amar. Cuando se reflexiona, se conversa y se escribe mucho sobre la cultura cabe suponer que la sociedad cierra un ciclo, lejos del perihelio.

Hablamos por experiencia. Estamos ahitos de culturología. ¿Qué no daría-

mos por un poco de vida floreciente? Pero hay momentos en que no es lícito pedir ciertas cosas. Cada una a su tiempo y ésta no es, evidentemente, sazón de lozanías. De las cuatro yugas o edades del mundo estamos en kali, la peor de todas, que comenzó el viernes 18 de febrero del año 3102 a. de C., y que un texto hindú del primer milenio precristiano describe así: "la sociedad alcanza un estadio en el que la propiedad confiere jerarquía, la riqueza se torna exclusiva fuente de virtud, la pasión el solo lazo de unión entre marido y mujer, la falsedad el secreto del éxito en la vida, el sexo único medio de goce, y los accesorios externos se toman por íntima religión."

Sin embargo es inevitable hablar de la cultura. Se nos ha hecho problema y cuestión de vida o muerte. Hay, desde luego, muchas maneras de encararla. Unos siguen la moda. ¿Muebles antiguos, conciertos, conferencias, libros? Sí, siempre que estén bien vistos. Otros atesoran con beatería imperceptiva las huellas de la gracia en la naturaleza. Están los iconoclastas que proclaman el Apocalipsis o la exaltación de la Vida cuyas llamas consumirán consolas Reina Ana, laúdes, papeletas autógrafas y hojas de incunables. Hay ideólogos consciente o inconscientemente al servicio del State Department, del Vaticano, del Kremlin o de cualquier otro aspirante a potencia mundial. Activos apologistas de una situación o de un programa, no les interesa analizar y recuperar lo que está en juego sino aprovecharlo, ignorando el verdadero sabor de las esencias que sólo se rinden al capaz de contemplarlas infinitamente atento y quieto. Y existen también algunos que sólo tienen compromiso con la Verdad, al que no pueden faltar como no es posible faltar a la única cita que con atracción irresistible nos dará la Muerte. Desde esta última vocación se habla de la cultura sin concesiones, sin piedad, sin optimismo. Y sin pretensiones, ni crueldad, ni mal agüero. Tratando de decir simplemente lo que es.

El reciente artículo de Ramón Alcalde sobre *El juez* y el *arte dramático* de Murena (*Buenos Aires Literaria,* nº 17) vuelve a poner el tema sobre el tapete. Para Murena la cultura es el blindaje que el hombre se forja contra la originaria y silenciosa presencia de Dios. "Toda expresión cultural —desde las prácticas agrícolas hasta la filosofía— es (dice Murena) un rito de conjuración de Dios, la voluntad de alejarlo y aplacarlo." Muy oportunamente se pregunta Alcalde qué observaciones antropológicas, históricas o de otro tipo fundan semejante teoría —si es una teoría de la cultura lo que Murena quiere proponer. El hecho (citado por Murena) de que Florencio Sánchez necesitara escribir en público y en medio de la charla de sus amigos, a quienes rogaba hablasen sin cesar mientras él estuviera escribiendo, puede ser psicológicamente interesante, pero inadecuado para basar en él una metafísica de la cultura. No es la pausa de la cháchara el silencio donde mora lo divino.

La vida humana es complicada y las vías divinas misteriosas. La cultura, como todo lo humano, es ambigua. Ni el silencio ni la palabra meramente humanos aseguran la realización de un destino. Imposible tomar el Cielo por asalto o clausurar los caminos de la gracia. Sólo nos queda el buen empleo de nuestras posibilidades. Las posibilidades de la cultura nos invitan a considerarla como

una escala que desde esta tierra asciende con promesa de infinitud, quizá porque del infinito vienen las fuerzas que milagrosamente la sostienen. La cultura no es ruido que aleja la callada presencia de Dios, ni Jardín del Paraíso. La cultura es puente, pasaje, intermediario, *metaxú*. No menos que del gran Silencio nace de la Palabra primordial.

Platón y el platonismo

El vigésimo tercer centenario de la muerte de Platón pasa casi inadvertido. El XI Congreso Internacional de Filosofía que tuvo lugar en Bruselas en agosto de 1953 recordó a Robert Grosseteste (1175-1253) y a George Berkeley (1685-1753) pero no al fundador de la Academia. Sólo llegan hasta ahora unos pocos ecos lejanos: alguna conferencia, algún número especial de una revista.

Cuando conocemos en detalle la vida de un hombre extraordinario es natural recordar el desarrollo temporal de su existencia que incluye el patético y esencial ingrediente de su propia muerte. Platón, como la mayoría de los escritores antiguos, late invisible en su obra, y si bien en más de un pasaje sentimos bullir su sangre, casi nunca conseguimos visualizar su gesto y representarnos su voz y su figura. A pesar de la biografía de Wilamowitz, Platón no es para el lector moderno un hombre que una vez pensó sintiendo e iluminó con la inteligencia su intransferible sufrimiento. Platón es el impersonal autor de los diálogos y el creador del platonismo.

¿Qué es el platonismo? Hay dos interpretaciones clásicas: la de Aristóteles y la de los alejandrinos judíos, helénicos o cristianos de los primeros siglos de nuestra era, los florentinos del Renacimiento, los cantabrigenses anglicanos del siglo XVII, es decir, el neoplatonismo y especialmente el neoplatonismo cristiano. La interpretación aristotélica es la de los que no comprenden a Platón. ("Aristóteles nos rechazó como el potrillo a su madre" es frase atribuída al maestro desde la Antigüedad. En nuestros días Cherniss ha mostrado las fallas fundamentales de la crítica de Aristóteles a Platón y la Academia.) En general consiste en considerar a la Teoría de las Ideas como un gratuito e inoperante esfuerzo para explicar el mundo visible mediante otro mundo... inexplicable. El neoplatonismo cristiano, al hacer de las Ideas actos y modos del Entendimiento divino tiene al menos la ventaja de situar a la doctrina platónica en un contexto teológico afín al de su autor. Desde luego, al eclipsarse en la Edad moderna el espíritu religioso desde el cual estas cosas comienzan a cobrar sentido, el Entendimiento divino debía convertirse en mera hipótesis, y las Ideas, antes constitutivas de un plexo absoluto, interpretarse como formas normativas y reguladoras de un sujeto que no por llamarse trascendental dejaba de ser demasiado humano.

La crítica histórica nos ha dejado sin ninguna imagen clara del rostro de Platón y hasta nos prohibe forjárnosla en principio. De las formas clásicas del platonismo ninguna resulta actual. Pero Platón sigue siendo la contraseña de Occidente para reingresar a la verdadera Filosofía. Bien se ha dicho en nuestro

tiempo que toda la historia del pensamiento occidental es una serie de notas de pie de página al texto de Platón, y que fué él quien (con el Cristianismo) reveló al Occidente los principios fundamentales de toda cultura. ¿Queréis más? Leed los comentarios de Simone Weil al *Timeo*.

Carta sobre China

Ir de Europa a China ha sido siempre difícil para los particulares. Hoy sin duda más que en la Edad Media: Marco Polo carecía de aviones pero no dependía de pasaportes. Claro que si ahora conseguimos avión y pasaporte todo se torna asombrosamente fácil. Por ejemplo, el helenista e historiador Benjamín Farrington me cuenta sus impresiones de un viaje de varias semanas por Pekín y ciudades y pueblos de la línea a Shanghai y a Cantón como quien relata los paseos del *week-end*. Fué acompañado de otros treinta representantes de la cultura inglesa. Su carta refleja la admiración que debía esperar quien conozca los trabajos de Farrington, delatores de sus simpatías por el marxismo. No es posible reproducir aquí *in extenso* sus cuartillas, pero quizá valga la pena resumir y comentar algunos de sus puntos.

Sin duda el gran problema de la Revolución china es el de la conversión de varios centenares de millones de hombres a una forma de vida radicalmente distinta de la que tradicionalmente llevaban. Para modificar esa forma milenaria de existencia el gobierno debe organizar una gran campaña de desarraigo. Como dice Farrington hablando de los escritos más o menos filosóficos de Mao Tse-Tung, "la idea implícita es la de que China se está reconstruyendo físicamente (en el sentido literal de controlar sus ríos y construir carreteras y ferrocarriles) y que esto entraña también una renovación política que no puede llevarse a cabo sin un esfuerzo muy decidido que combine estos cambios externos con cambios internos, psicológicos". Dejemos a un lado la falaz prosopopeya de una China que se construye físicamente, y que los ajustes espirituales tienen por objeto poner a tono al hombre con los cambios físicos del país —como si la realidad no fuera más bien al revés. El gobierno reconoce que para modernizar a China hay que adoctrinar al pueblo, y a este proceso que requiere una gran organización de propaganda se le da el nombre de "educación".

Un establecimiento típico para este adoctrinamiento es el Instituto Central de Minorías que funciona en Pekín y al que concurren alumnos de sesenta nacionalidades distintas del interior de China. Al principio se utilizaba sólo el idioma mandarín, pero ahora que los graduados han sido retenidos como instructores las clases se imparten en sesenta lenguas diferentes y los textos se imprimen en cinco idiomas. Podría creerse que la conservación de las lenguas maternas de los estudiantes obedece al deseo de proteger las culturas autóctonas; pero es más probable que esta babelización del Instituto tienda a lograr un mejor aprovechamiento de la enseñanza, pues las materias de estudio sólo revelan una finalidad política: Administración, Historia de China incluyendo la Historia del Partido Comunista, Economía política, Teoría de la Revolución china según

Mao Tse-Tung, e Instrucción militar. Los mismos objetivos de adoctrinamiento son los que impulsan la campaña o amok alfabetizador, lo cual ha permitido que seres tan inútiles como los profesores de sánscrito tengan una oportunidad de rehabilitarse ante los ojos de las autoridades colaborando en la invención de signos apropiados para uso de las minorías que no hablan chino.

Algo parecido ocurre en la Universidad Popular de Pekín, cuyos seis mil estudiantes se alojan en el edificio que fué del Ministerio de Guerra durante la ocupación japonesa. La Universidad Popular tiene imitadoras en otras ciudades. "La finalidad de esta institución es instruir al personal diplomático y directivo que la nueva China necesita", dice Farrington. Y según palabras del Canciller universitario: "dos principios orientan su labor: (1) aprender las lecciones que brindan las últimas doctrinas soviéticas; (2) coordinar la instrucción según las necesidades de la construcción". Es decir, orientar la enseñanza según los planes políticos de la Revolución.

En las dos grandes universidades de Pekín continúa la enseñanza según las líneas tradicionales. "Ningún docente ha sido dejado cesante por no haber adoptado las nuevas ideas", expresó a Farrington el Ministro del Interior; y el viajero lo cree pues dice haber encontrado gran variedad de opiniones entre los profesores e intelectuales. Sin embargo, se han creado cátedras nuevas de Materialismo dialéctico cuyos textos son: selecciones de Marx, el *Anti Düring* y el *Feuerbach* de Engels, el *Empiriocriticismo* de Lenín, el *Leninismo* de Stalin y obras de Mao Tse-Tung que incluyen *La práctica, La contradicción* y *La dictadura democrática de los pueblos.* Indudablemente se espera que los viejos profesores renuncien, se conviertan o se jubilen.

En fin, la carta pinta casi *Un mundo feliz*: calles limpias, edificios nuevos, clínicas higiénicas, bibliotecas de muchos volúmenes ilustrados y con poco texto (como historietas), laboratorios modernos, universidades donde se inyecta una doctrina política precisa y hasta museos antropológicos con atractivas exposiciones de la historia natural del hombre que comienza, naturalmente, con el hombre de Pekín. Nada dice de la antigua sabiduría de Buda, Confucio y Lao Tse. El tiempo dirá si el trueque valía el plato de lentejas.

JUAN ADOLFO VAZQUEZ

Teatro

"GIULIO CESARE" EN EL ODEÓN

Con entusiasmo, con gratitud, necesito declarar que esta representación de Shakespeare por los actores del *Piccolo Teatro della Città di Milano* no ha sido para mí la lección que de antemano estaba resignado a sobrellevar. La referencia personal ha de aceptárseme por significativa: mi caso es lo bastante generalizado para que pueda el lector considerarme un espécimen y admitir mi opinión como el dictamen de un determinado sector del público. A quienes lo integramos suele distinguírsenos con el rótulo de *highbrows*: los "especialistas en las cosas del intelecto", los vigías de un ámbito cuyas fronteras, por ambiguas, son tanto más difíciles de guardar. Y claro está que a fuer de custodios no vemos con alegría que nos den lecciones en nuestro propio dominio. Quiero decir que nos entristece cierta dificultad nuestra: el no poder corroborar una *perfección* del intelecto —en el sentido etimológico: la cristalización exacta de un designio no deformado por requisitos extrínsecos— sin que enturbie su goce inmediato la conciencia de que tal perfección, con nuestros medios, resultaría inasequible. Aclaro que pienso únicamente en el espectáculo teatral. Y subrayo que no pretendo calumniar aún más a este sector tan vapuleado. La dificultad de que hablo no es en modo alguno incapacidad. Si nos hemos recluído en una minoría desencantada que rehuye cuidadosamente los teatros —el mejor público, decía Juan de Mairena, "no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa" — o los frecuenta con el dedo crispado sobre el gatillo de la crítica, no es por culpa nuestra. No es porque seamos menos capaces de vivir una ficción que de ejercitar nuestro poder desmenuzándola y hurgando en sus resortes. ¿Qué otro remedio? Demasiadas veces se ha repetido que los argentinos no tenemos teatro: no por ello es menos cierto. Existen, sí, los prósperos teatros profesionales y los laboriosos, heroicos teatros independientes. Los primeros inspiran al principio cierta curiosidad malsana que pronto se convierte en aversión. De todos sus males —la vulgaridad del repertorio y de los actores, el tremendo escollo de la dicción teatral aún no encontrada—, quizá el que más repele es la indiferencia del público, que asiste a los teatros —invariablemente repletos— como para reiterar un gesto que es sólo más oneroso que los restantes de la vida cotidiana: aplaudir a los favoritos, sentarse, en el café, ante la taza del brebaje ritual, deambular por la calle de los letreros luminosos, los automóviles desaforados y los charros restaurants "a la norteamericana", hundirse en esos fumaderos de opio que se llaman cine, son etapas de la costumbre de vivir que no requieren fervor.

A los conjuntos experimentales debemos agradecerles, en cambio, su aposto-

lado. Son el *Salvation Army* del teatro. Pero ¿es acaso fascinante el *Salvation Army*? Los conjuntos de aficionados quizá pequen por falta de inocencia. Congregarse en sus salas exiguas es una buena iniciación al misterio. Pero el milagro pocas veces se produce: se respiran allí demasiados afanes por especular con la estrechez —cuando la salvación estaría en ignorarla santamente—, demasiadas ansias de originalidad, demasiada "inteligencia". Entre el actor experimental y su papel suele mediar un culpable desapego: pocas veces lo vemos diluirse en el gesto y la palabra. Por el contrario, el gesto y la palabra insisten: "Reparen ustedes qué curioso modo de actuar el mío". Pero no seamos demasiado exigentes. Los teatros experimentales están en su primera etapa. Llegará el momento en que sus actores desdeñarán el prurito de ser comprendidos en toda su originalidad y conocerán la virtud esencial del buen actor: ser ingenuo, no escucharse, abandonarse a la voz y el gesto que el personaje requiere. El público, quiero decir el gran público, quizá prefiera entonces el honrado fervor de sus versiones a los Shakespeare, los Bernard Shaw, los Ibsen digeridos por el cinematógrafo.

Si éste es el material a que deben atenerse quienes gustan de veras del teatro, resulta fácil imaginar la impresión que producen entre nosotros los *maîtres cuisiniers* de las compañías extranjeras que de vez en cuando nos visitan. No es preciso ser un *highbrow* humillado en su destreza para recibir tales visitas como una lección. La habilidad, el cálculo exacto, la elegante facilidad que nace de las dificultades vencidas y de las necesidades ignoradas se resumen para nosotros en un categórico precepto: "Mirad y aprended: así se hace". Sin embargo, ¿no será éste, precisamente, el punto débil de tan eficaz armazón? Los decorados de Christian Bérard procuran concentrar la atención; los trajes de Phèdre, o de Bérénice, o de Célimène recuerdan muy de cerca los éxitos de Jacques Fath o de Dior o de Balenciaga; la dicción misma de los actores, sus actitudes, sus peculiaridades quieren recomendarse por sí solas... Una representación que propone tantas perfecciones *simultáneas* es sospechosa: si alude a sus recursos, por admirables que sean, ya antes de que la emoción ceda a la lucidez crítica su imperio, es quizá porque la emoción no llega a producirse.

Muy otras, por cierto, son las observaciones que motiva el *Julio César* del *Piccolo Teatro*. Todos hemos elogiado, sin duda, los decorados de Piero Zuffi, el trabajo de los actores, la dirección de Giorgio Strehler y el admirable juego de luces de Franco Camasso. Pero sólo hemos empezado a elogiar en el instante en que Antonio, depuesto su furor, dice al mundo el elogio de Bruto, atravesado por su propia espada. Para discernir con qué medios se nos había hechizado hemos tenido que aguardar a que el hechizo se consumara del todo. Y si en algún momento nos hemos sentido espectadores noveles, no ha sido porque la oscura noción de nuestras imposibilidades nos forzara a abdicar de nuestra altanería. Este espectáculo conmovió —nos enseñó a conmovernos— porque el diseño de las figuras en la escena, o el gesto y la dicción de los actores, rigurosamente calculados, o el juego de las luces, eran algo más que una exhibición de pericia: revelaron ese poder gracias al cual la ilusión no se vuelve una urdimbre de artificios y el espectador no se convierte en espectador de sí mismo.

El *Julio César* a que asistimos puede diferir de la versión ideal que, en la lectura, se haya formado cada cual. Lo mismo ocurre, por lo demás, con cualquier obra dramática. Ignoro qué tradiciones fijan en Inglaterra la representación de *Julio César*. Pero aun sin puntos de referencia me atreveré a afirmar que la versión del *Piccolo Teatro* se caracteriza por su absoluta extrañeza. Quizá influya en esta impresión mía el hecho de escuchar a Shakespeare traducido, y al italiano. En efecto, la traducción de Montale —que por desgracia no tengo entre manos— produce ya un desplazamiento. No me refiero, desde luego, al desplazamiento de una lengua a otra, con todas sus infinitas consecuencias, sino a la actitud de Montale. En la traducción italiana, la fosforescencia de los versos de Shakespeare se diluye en la cadencia de una prosa aplomada y marmórea que no se propone re-suscitar los concretos recursos estilísticos del original, pero sí transmitirlos en características más vagas: el tono, el *tempo*, la belleza o la fuerza material de tal o cual palabra. En suma, se han empleado nuevas posibilidades idiomáticas, más propias de la lengua que se maneja. Un ejemplo: la trágica belleza de las últimas frases de Bruto

Cæsar, now be still,
I kill'd not thee with half so good a will

está dada en parte por la peculiar sintaxis del verso, por el filo de la expresión a la vez dulce, resignada y sarcástica, por el efecto psicológico de que se exprese con tal agudeza un hombre que va a suicidarse. En la traducción —que cito de memoria—

Cesare, dormi in pace:
Non avevo, certo, tanto slancio quando ti uccisi,

el efecto patético se alcanza, no por medio de una combinación verbal, sino por la palabra *slancio*, ápice sonoro de la cadena hablada: una especie de "armonía imitativa" entre la situación anímica del personaje y la melodía de su manifestación verbal. La solución es acertada: recuérdese que la traducción de Montale no es para ser leída sino para ser oída. En las traducciones de los grandes poetas extranjeros, dice Valéry, falta siempre esa *"troisième dimension* qui, de concevables, les fairait sensibles". Un traductor hábil puede lograr que el lector "conciba" a través de su versión los hallazgos de Shakespeare. Pero el oyente que además debe entregarse al imperio del drama es menos capaz de tal esfuerzo. El traductor puede aprovechar su mínimo de libertad creando nuevos recursos para acercársele.

Pero aunque se ha contado con ella, la extrañeza del *Julio César* italiano no proviene de la traducción, sino de un perceptible designio de extrañeza. *Julio César* es, quizá, la menos coruscante de las tragedias de Shakespeare. El *barbare aimable*, el *sauvage ivre*, el *fou séduisant* de Voltaire parece haber retenido esta vez su exaltación: las metáforas son menos abundantes, más requeridas por la

acción dramática que por su desbordante poder verbal; las "filosofías" [1] de los personajes, esas definiciones y generalizaciones sobre el mundo y la vida dictadas por un instantáneo acondicionamiento psicológico y afectivo, brotan sobre todo al precipitarse el drama (recuérdense el *so is my horse*, etc. de Antonio, en el acto IV, o el *but hollow men, like horses hot at hand*, etc., de Bruto, en la escena siguiente). En *Julio César* no encontramos la retórica de la pasión, pero sí la retórica de la voluntad: la voluntad atormentada por el escrúpulo de Bruto, *with himself at war*, la voluntad de venganza en Antonio, la voluntad de medrar en Casio, la voluntad de afirmar su presencia, ya borrada, mediante la muerte de sus asesinos en César.

Un drama de la voluntad no da pretexto para esos estallidos con que el actor supone ganada la mitad de la partida. Para representar el drama de la voluntad, el *Piccolo Teatro* emplea una técnica cuyo rasgo esencial es el equilibrio; sólo un *fortissimo* parece infringirlo: después de su apasionado llanto ante el cadáver del amigo —uno de los pasajes más poéticos de la obra—, después del astuto elogio fúnebre de César, Antonio resume casi aullando los resultados de su táctica:

Now let it work: mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt!

Pero están sueltos ya "los mastines de la guerra".

Esa aparente transgresión tiene su objeto en el diseño: señala el paso de la primera parte de la representación (hasta la muerte de César y el levantamiento del pueblo), de suspenso casi alucinante, a la segunda menos tensa a pesar de sus batallas y sus muertes, porque la asiste la fría lucidez de la fatalidad.

Muchos ejemplos podrían aducirse para demostrar hasta qué punto se ha regulado el equilibrio. La composición de las figuras en el escenario es tan cuidada que el movimiento de una hace que se desplacen todas las demás. Los decorados insisten en el blanco, el gris (grises son los cabellos de Calpurnia y de Porcia), el negro, y, a lo sumo, en el celeste desvaído. Sólo tres notas de color: un amanecer amarillo verdoso en el jardín de Bruto, un anochecer azul intenso en su tienda, la dorada llama de una bujía.

Los actores, excelentes. Tino Carraro (Bruto) logra la proeza de una dicción teatral a media voz —el coloquio consigo mismo requerido por el personaje—

1 "Prefilosofía" consiente en llamarlas Croce, que repudia enérgicamente el prurito de reducir a Shakespeare a filósofo y de rastrear en su poesía una doctrina sistemática y hasta una determinada concepción del mundo. "Shakespeare no es un filósofo y su posición espiritual es diametralmente opuesta a la del filósofo, quien domina el sentimiento y el espectáculo de la vida con el pensamiento, que los comprende y explica, resolviendo dialécticamente los contrastes entre uno y otro principio unitario. Shakespeare, por el contrario, los sorprende y expresa en su movimiento vital, exentos de crítica y de teoría, resolviéndolos en la evidencia de la representación... Y justamente porque no es posible extraer de su prefilosofía y de su poesía una determinada doctrina es por lo que pueden extraerse de ellas muchas y varias."

perfectamente audible. Romolo Valli (Casio) vuelve plásticos la envidia, el furor, el arrepentimiento. Giorgio di Lullo (Antonio) utiliza diestramente sus recursos (inclusive el muy lícito de la belleza física). Ivo Garrani (César) torna fantasmal su personaje, aun antes de la muerte.

Última aprobación: en el original de Shakespeare, el famoso elogio que Antonio hace de Bruto precede al de Octavio, que acaba recomendando la alegría a sus tropas:

...and let's away,
To part the glories of this happy day.

La representación italiana altera ese "fin de fiesta" invirtiendo el orden. Antonio, a solas con el cadáver de su enemigo, sube al peñasco donde éste yace. Erguido junto a él, olvida su arrebato y habla con la tristeza infinita de los vencedores. Una luz, desde lo alto, ilumina como una fría llama su casco blanco. La cara queda en sombras: es un negro pozo de donde brota la voz. Mi inexperiencia me prohibe afirmaciones demasiado terminantes. No creo sin embargo que en los teatros del mundo muchos espectadores tengan la dicha de llevarse en los ojos una visión igual.

ENRIQUE PEZZONI

Cinematógrafo

"DÍAS DE ODIO"

"Días de odio" actualiza la vieja cuestión de la necesidad de dotar a nuestro cine de autores que escriban directamente para él. No es con el prestigio de Borges ni con la calidad de uno de sus cuentos que puede remediarse dicho mal. Hay, deber es reconocerlo, muchos elementos positivos en esta película. El no menos importante es el de haberse podido crear algo ajeno a las exigencias de boletería, tan mimadas por nuestros productores. Pero no siempre bastan las buenas intenciones. Para poder llevar a la pantalla *Emma Zunz* hubo que insuflarle al cuento una acción que el cine exige y la literatura no. Aquí empiezan los males. Se la dió en una serie de situaciones más o menos fieles a la letra, lo cual no tendría mayor importancia si no fuera porque están plasmadas en una mezcla de estilos que van desde el cine nórdico, sobre todo el sueco (composición de la imagen, alguna atmósfera fotográfica, en mayor medida la falsa impostación interpretativa de la protagonista), a derivaciones de diálogo e imagen del tipo de las de Jacques Becker o el "neorrealismo" italiano, no siempre justificadas cinematográficamente. Asimismo esa acumulación de realismo se ve disminuída por la falsedad de algunos diálogos. Las mismas ac-

ciones laterales se diluyen buscando un contraste ambiental que se interrumpe constantemente por el relato en primera persona, que obliga a intercalar a cada rato primerísimos planos de la protagonista, única forma de dar el otro elemento del conflicto argumental: el plano psicológico.

Cuando vimos *Le rideau cramoisi* de Alexander Astruc, basado en un cuento de Barbey d'Aurevilly, nos llamó particularmente la atención la forma como habían sido resueltos algunos problemas de adaptación. Una magnífica alianza de elementos dramáticos, actores, decorados, iluminación, lograba, por sí sola, un clima dramático casi obsesivo. No hay diálogos; el film es casi mudo, salvo el ruido ambiental y el relato es simplemente informativo y sin gravitación ulterior sobre la tensión visual que van creando las imágenes. Los demás elementos plásticos, y que pueden ser considerados meramente formales (ángulos de cámara, composición de la imagen, perspectivas fotográficas de las escenas) no entorpecen la progresión dramática. Algunos de los reparos que cabe hacérsele son de mayor rigor crítico y no es el caso de analizarlos aquí. Una aproximación mayor a dicho estilo podría haber mejorado el film de Leopoldo Torre Nilsson.

Si una limitación propia de la imagen cinematográfica hace al cine poco apto para expresar la inteligencia y los matices psicológicos de la novela o el cuento, ¿por qué insistir conscientemente en ello, si el cine puede ser también una forma de cultura menos racional, más intuitiva y perfectamente adecuada a las vicisitudes de la hora actual? En otra época algunas películas argentinas cumplieron, por su temática más simple y su lenguaje más directo, dicho cometido en una forma más convincente que en el presente. La inquietud y la originalidad de entonces estaba centrada en la esencia poética de las anécdotas, en una dicción de fuertes contrastes, sin eludir, por ello, la realidad nacional, tan escamoteada por nuestro arte.

Quizá la única solución augurable para nuestro cine sea la de contar con directores un poco más preocupados por el substrato social de sus historias, más sueltos en la expresión, con menos propensión a mostrar sus gustos, y aliados a escritores no tan celosos de sus obras, pero sí, en cambio, más informados sobre las leyes que rigen la creación visual. Es necesario formar equipos a la manera del cine europeo (De Sica-Zavattini; Carol Reed-Graham Greene; Claude Autant Lara-Pierre Bost, Jean Aurenche, etc.); es la única forma, nos parece, de evitar que el cine acentúe su ingente proclividad hacia la vacuidad de la forma y de que se lo pueda llevar al mismo plano que han alcanzado, en nuestro medio, otras manifestaciones del espíritu.

ALDO LUIS PERSANO

Música

La sociedad "Amigos de la Música" no sólo ha demostrado en sus temporadas sucesivas una constante voluntad de renovación, al dar a conocer gran cantidad de obras de diferentes épocas y tendencias, y un loable empeño en la formación de su orquesta, para la cual hizo venir a los mejores directores del momento (citemos, entre otros, a Scherchen, Adolfo Busch, Markevitch, Rosbaud, van Beinum), sino que también ha orientado hacia la planificación, el orden, el detalle, a todo el movimiento musical argentino de los últimos ocho años. En la inauguración de la actual temporada, el *Concierto para piano y orquesta en re mayor* de Mozart (K. 451) justifica en gran parte su primera audición. No ocurre lo mismo con el *Concertino* de Janaceck, escuchado en conmemoración del centenario del nacimiento de este compositor, o con las *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart op. 132* de Max Reger. Por eso quiero destacar, por sobre el programa de este primer concierto de "Amigos de la Música", los valores de interpretación, colocando en primer término al director, Teodoro Fuchs, y a la orquesta de la asociación.

El *Concierto* de Mozart consta de un primer movimiento, notable por su orquestación —enriquecida con el empleo de una flauta y dos trompetas— que prefigura obras posteriores. El Andante que le sigue y el Allegro final (Rondó) son más convencionales en su forma y carácter. Firkusny, al interpretarlo, tuvo momentos brillantes y claros en su fraseado —aunque la sonoridad no fué siempre la requerida por el estilo mozartiano— y otros, sobre todo en las cadencias originales del compositor, un poco precipitados y desiguales en su tempo.

El *Concertino* (1925) para piano, dos violines, viola, clarinete, trompa y fagot, está envejecido a pesar del interés de sus procedimientos temáticos y de la manera en que están tratados los instrumentos. Falla en él, sin embargo, el concepto y el espíritu; una buena obra no es sólo un conjunto de recursos bien aprovechados o una serie de detalles que pasan inadvertidos para el público en general; debe, también, evidenciar un sentido y un significado permanentes. Firkusny ejecutó su parte con exagerada brillantez, destacándose demasiado el piano de los demás instrumentos a cargo de los solistas de la orquesta que se desempeñaron muy acertadamente, en particular el clarinetista Efrain Guigui en el segundo movimiento. Por su carácter de música de cámara el *Concertino* se ejecutó sin director.

En la *Passacaglia para doble orquesta de cuerdas,* Rodolfo Arizaga resuelve el problema que crea la igualdad de timbres, obteniendo una sonoridad variada por el hecho mismo de la división de las cuerdas en dos grupos. Se puede esperar de él una obra más auténtica, más vigorosa. Arizaga, que inició con rasgos originales su labor de compositor, atraviesa en la actualidad por un período de evocación neoclásica que lo arrastra a creaciones híbridas.

Max Reger es de aquellos músicos de quienes se puede decir que no alcanzaron la tierra prometida, aunque hayan recorrido un largo camino buscando una nueva y definitiva expresión. En las *Variaciones y fuga* consigue por medio de procedimientos muy hábiles y de una técnica brillante, tanto formal como instrumentalmente, desvirtuar la inocencia y la pureza del tema original, que como el mismo Mozart lo demostró en la célebre *Sonata* de la que se toma, y en la que ya es usado y variado, debía tratarse con mayor sencillez para no perder esas cualidades. Hay en las *Variaciones* de Reger un desequilibrio estilístico evidente que culmina con la inclusión de una fuga final que no agrega más que vacía retórica a todo lo anterior. Teodoro Fuchs ofreció una versión de rara categoría, por la precisión, la limpieza, el control de los timbres orquestales y el respeto a la partitura, cualidades siempre presentes en su labor de director.

JUAN DE PRAT GAY

Artes Plásticas

EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LA MÁSCARA

Afirma Aristóteles en su *Metafísica* (Lib. I, 2):

"Y así, puede decirse, que el amigo de la ciencia lo es en cierta manera de los mitos, porque el asunto de los mitos es lo maravilloso."

La máscara, en las culturas primordiales, es la proyección intemporal del mito. Máscara, mito y temporalidad constituyen para la existencia humana una estructura fundamental, cuyo análisis excedería sobremanera los límites de esta reseña.

Una máscara sin arquetipo originario —sacro o profano— que de modo directo o indirecto, o sea metamorfoseado a través del tiempo histórico, le otorgue significación, la "personifique", no es más que un molde vacío, sin sentido ni valor figurativo. Toda máscara adquiere su peculiar resonancia en virtud del complejo de vivencias anímicas que la sustenta, siendo, por tanto, una manifestación netamente social y popular y no una creación aislada, fruto de meditación especulativa o teorizante.

Escribir acerca de una "Exposición Universal de la Máscara" como la que nos ocupa, es realizar, casi, una crónica de lo maravilloso. Pero, de lo maravilloso descendido al corazón geométrico de Buenos Aires y acotado (Anfiteatro Eva Perón) por las concéntricas avenidas del parque Centenario.

Es desde todo punto de vista meritorio el esfuerzo realizado por la Intendencia Municipal para ofrecer al público porteño esta original y difícil muestra, que contó con el concurso de un nutrido grupo de técnicos y expositores, argentinos y extranjeros, como asimismo de instituciones oficiales y representaciones diplomáticas acreditadas en nuestro país. La asesoría científica estuvo a

cargo del profesor Enrique Palavecino —autor del libro *Las máscaras y la cultura*—, programándose, también, un ciclo de conferencias alusivas, de índole varia.

El ordenamiento de la exposición se encaró con criterio histórico-geográfico. Diversos murales explican la distribución de la máscara en el mundo, con relación a las culturas y su clasificación etnográfica.

A lo largo de una galería semicircular donde resuenan ecos apagados de músicas —supuestamente precolombianas u orientales, tal vez folklóricas—, el visitante puede contemplar ejemplares abigarrados y pintorescos, apacibles o siniestros, inocentes o demoníacos, de diferente origen y material: madera, metal, fibras vegetales, nácar, pieles, etc.

Desde su albores históricos (2600 a. de C.) la máscara mortuoria del país del Nilo constituye una especie de resumen esencial —vida y destino— del difunto. El culto funerario en Egipto podría calificarse de "platonismo de la materia". La máscara egipcia simboliza el carácter eterno, ideal, del representado. Es el signo del retorno del ser hacia sí mismo, del cumplimiento de un ciclo de vida terrena, cuya trascendencia sólo es concebida en sentido espacial, físico. El advenimiento del cristianismo señalará el fin del mundo subterráneo de las tumbas y lo suplantará por un reino del espíritu (el "pneuma", el "Logos" de los griegos).

Debemos señalar, en la muestra, un ataúd egipcio de sacerdotisa de Isis, pieza que fuera obsequiada a don Juan Manuel de Rosas, perteneciente hoy al Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Después de las máscaras egipcias, el mundo griego, en el cual tragedia y comedia son semejantes al anverso y reverso de una misma medalla, complementándose bajo idéntico ímpetu dionisíaco. Luego, las máscaras folklóricas centroeuropeas, donde se advierten vestigios de viejos ritos romanos y los sectores dedicados a África, Asia y Oceanía, que atraen particularmente la atención del visitante.

África es el reino de la máscara. La máscara negra es la expresión de una determinada concepción del mundo. Es un agente de transfiguración, de secreta participación en las potencias creadoras del universo. En ella, antropomorfismo y zoomorfismo se confunden, creando "especies" nuevas: hombres-antílopes, hombres-pájaros, hombres-lagartos. La máscara africana es la efectiva condensación de un acto "mitopoiético". Esta participación del individuo o del grupo en las fuerzas mágicas que pueblan el mundo circundante, es una "inflación psíquica", en el sentido señalado por Jung, es decir, "una extensión de la personalidad más allá de sus límites individuales".

De seguido se ofrecen las máscaras asiáticas con la profusión de su abigarrado plasticismo. Las japonesas de No, que personifican a seres diabólicos y héroes legendarios. Representación teatral y ceremonia religiosa se unen con peculiarísimo acento en las áreas orientales.

América está representada por máscaras esquimales, iroquesas e indias del noroeste del Pacífico; mexicanas en latón, piedra (calcos) y madera, de ca-

rácter religioso y guerrero. Perú, Bolivia y el sector amazónico muestran máscaras de ceremonia ritual, pantomímicas, demoníacas, zoomórficas.

En la sección correspondiente a nuestro país cobra especial relieve una numerosa colección de máscaras Chanés (indígenas del Chaco salteño). Máscaras carnavalescas, festivas, de figuración ingenua, que en el idioma nativo se denominan "aña" (espíritu). Su policroma decoración es casi siempre geométrica: romboidal, con rectas o curvas caladas y adornos de plumas representando los cabellos y la barba.

Súmanse a las máscaras Chanés, las arqueológicas de nuestro noroeste (Catamarca), confeccionadas en piedra, oro y madera —alguna de carácter funerario—, completándose la muestra con figuras de yeso que representan indios onas enmascarados.

Al final de la galería nos sorprenden rostros familiares. En el sector dedicado al arte y el teatro, la cámara fotográfica ha captado gestos de actores tan diversos entre sí como Jean-Louis Barrault y Tita Merello, además de caracterizaciones de personajes conocidos de ópera y ballet. Son rostros que constituyen sugerentes máscaras plásticas, en las que se representa la comedia real del amor, del entusiasmo, del abandono o del deseo. Rostros en los que el maquillaje parecería velar el vestigio fundamental de la máscara originaria, la que en el mero acto de existir ofrece nuestro yo individual a la mirada del prójimo.

OSVALDO JORGE RUDA

Polémica

A PROPÓSITO DE "FILOSOFÍA DE LA PAZ"

En el número 227 de Sur he leído la nota de Luis Justo acerca del libro de José Juan Bruera, *Filosofía de la Paz*. Sorprendido por el severo tono del enfoque y con el propósito de brindar a los lectores una posible evasión del marco de dura condena en que se sitúa Luis Justo, considero necesario formular un planteo que aspira a ofrecer algunos esclarecimientos.

El libro de Bruera, a través de la exposición de Luis Justo, consistiría en: a) Un intento de "demostrar la verosimilitud y la virtud de la paz". b) Un estudio "de los principios antes que el de las medidas en las cuales podrían cifrarse", al par que revela, c) "una actitud objetiva hacia la paz", de la que el autor es "fervoroso partidario".

¿Cómo está compuesto?

a) Sobre la base de una "fundamentación sustancial, empeñosa"; en un "examen de los problemas", "pulcro, armonioso", parecido al de "un exhaustivo tratado". b) El desarrollo es "piramidal", pues el capítulo decisivo (el de la paz como valor) figura "casi al final de la obra".

¿En qué consisten las tesis de Bruera? Al parecer, habrían de quedar reducidas, en última instancia, a urgir "la necesidad de la paz por el valor social, y la necesidad del valor social por la paz".

Hasta aquí, diríase que se trata de una descripción atenida a los rasgos formales del libro, por la cual debería concluirse que lo ha compuesto un partidario de la paz para fundamentar su opción, haciendo uso de medios y aptitudes intelectuales fuera de lo común, en tanto que le permiten elaborar algo que se asemeja a... "un exhaustivo tratado".

Veamos ahora las críticas que se enuncian:

1) Cuando el autor encara el tema de la paz como valor (cap. VIII, pp. 181 a 184), "deja en suspenso lo dicho antes". (Confieso no estar seguro de si el suspenso se relaciona con la cuestión de si "es preferible" la paz porque consiste en "una posibilidad interesante", o bien con la otra: si valdría la pena una historia pacífica. De cualquier modo, tendríamos el caso de alguien que opta por la paz —es su "fervoroso partidario"—, pero que todavía no ha resuelto si la paz es o no "preferible".)

2) Desde otra perspectiva, Bruera cae en un círculo vicioso: la paz es necesaria por su valor social y el valor social por la paz. No sé hasta qué punto es lícito sintetizar la posición del autor en esos términos; así y todo, no veo que exista contradicción: los conceptos que se implican mutuamente no pueden ser escindidos el uno del otro; en el ejemplo, la paz es condición de una sociedad humana auténtica (como debiera ser, aunque nunca hubiera existido), la cual sólo por ella podría lograrse y, a su vez, la sociedad humana auténtica sólo se realiza en la paz. En suma: vida humana en justificación ética y paz (concordia que no elimina las tensiones y los contrastes y les permite coexistir en un clima de reglas que rigen el juego sin necesidad de suprimir a ninguno de los que participan en él) son conceptos que se complementan.

3) Hay un abandono de lo individual por lo "supra-individual", pues, hasta el capítulo VIII, se ha hablado del individuo, y al tener que fundar el valor paz, se echa mano a la sociedad.

Creo que no es lícito suponer una individualidad cerrada en sí misma ("monadológica"), y una sociedad que se le enfrenta como lo radicalmente opuesto; como si hubiera que plantearse el dilema: o el individuo o la sociedad. La contraposición no es válida, salvo si se comparan los conceptos de individuo y sociedad entre sí; en la realidad, los individuos están socializados (bien que no en absorción integral por la sociedad) y la sociedad existe en y por los individuos, se halla —en tal sentido— individualizada. Esto no debe interpretarse como que es la suma de los individuos, puesto que en la interacción de los individuos se manifiesta una cualidad de estructura y ésta no podría deducirse de ellos, como si resultara de la totalidad de los caracteres que cada individuo tiene por separado, con independencia de su conexión con los otros.

El individuo no echa mano de la sociedad, porque la constituye y no es concebible sin ella; y la sociedad no se contrapone de manera abrupta al individuo, pues configura sus modalidades esenciales a tal punto que no sabemos qué es

lo que resta en cuanto núcleo individual, fuera de la libertad como actualización de posibilidades inherentes al desarrollo de la persona y qué es en cada sujeto lo propiamente irreductible. Ampliando el concepto: lenguaje, costumbres, usos, principios, creencias, actitudes valorativas, visión del mundo, son caracteres humanos individuales que, no obstante, suponen a la sociedad como condición de su existencia. (Aquí lo individual es el cúmulo de particularizaciones con que dichos caracteres se asumen en concreto y, éstos sí, son intransferibles, no se dejan reducir.)

4) La paz adquiere —en Bruera— una consistencia distinta de la que tienen los restantes valores; pero su fundamentación podría únicamente hallarse en "una visión existencialista del mundo", de la que "el comunismo" sería "su dinamización práctica y consciente".

Me gustaría asistir a la demostración de ese enunciado antes de abrir juicio sobre él. Por el momento, me permito sostener que entreveo como infundada la afirmación que sigue: sólo el existencialismo (y el comunismo que sería su dinamización práctica y consciente) fundan la consistencia distinta de la paz respecto de otros valores.

5) *Filosofía de la Paz* resulta "una torre de Babel", "un conjunto de ramas sin tronco", etc.; ello equivale a decir que, a pesar de estar escrito obedeciendo a los impulsos de un "hedonismo lógico"... carece de lógica. Las bases de esas objeciones se hallarían, por una parte, en una descripción metafórica de la estructura formal del libro en cuestión, según se le presenta al crítico, más que en una discusión a fondo de su contenido; por otra, en una posición especulativa que establece un nexo ineludible entre paz, justicia, situación religiosa, validez sobrenatural, de la que parecería desprenderse que no hay validez incondicionada sino con un fundamento sobrenatural.

A mi modo de ver, importaría menos contraponer a la tesis del autor la del crítico, cuanto que hacer desempeñar su papel a la del último en las observaciones del contenido de la obra que se examina, lo cual, a juzgar por el enigmático penúltimo párrafo de la nota de Luis Justo, no fué puesto en práctica.

Llevado, por obligación polémica, a resumir mi crítica al crítico, diría que es un intento de cuestionar un "hedonismo lógico", con énfasis condenatorio, más que con la apacible demostración racional de los errores que se combaten, y que habrán de ser considerados como supuestos en tanto no se ofrezcan argumentos válidos para tenerlos por errores, sin más.

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Revistas

La Sociedad Hebraica Argentina entrega el número 50 de "Davar". Su nutrido sumario muestra variadas líneas de interés cultural y una actitud exegética en torno a distintos aspectos de la vida judía. Por nuestra parte, hemos de confesar un auténtico descubrimiento: el de Franz Rosenzweig, cuyo judaísmo de existencia personal no deja de tener un acento actualísimo, de honda calidad filosófica. Dando muestras de extraordinario vigor especulativo, su obra más importante, *Der Stern der Erlösung* (Estrella de Redención) exhibe, según nos enteramos, un componente existencial a propósito del tema religioso. Se trata de una diatriba contra el pensamiento objetivo: hay temas del hombre que no pueden objetivarse nunca de un modo radical, y el hombre mismo, en esos temas, está imposibilitado de ser un mero espectador, pues objetivar el yo es destruirlo. De las verdades sin importancia del tipo de "dos por dos es igual a cuatro" —digamos de una importancia que está más allá del orden de la existencia— hay que volver la atención a esas "verdades por las que el hombre desea pagar algo y que sólo puede demostrar como verdaderas con el sacrificio de su vida, y finalmente a aquellas cuya verdad sólo puede establecerse arriesgando la vida de todas las generaciones". Por esa enunciación impresionante, caemos en la cuenta de un criterio de verificación de la verdad mediante la seguridad, la decisión y el riesgo, que definen el "nuevo pensamiento", tal como lo denomina Rosenzweig. Se dan aquí los acentos y se evidencia la fertilidad de un pragmatismo ético, que así correspondería definir a esa "clase de conocimiento que sólo se realiza como decisión práctica y que excluye totalmente la actitud de un mero espectador". Cierto es que dicho tipo de conocimiento Rosenzweig lo ve, por excelencia, encarnado en la religión, pero ¿es sólo en la religión en donde el pensar deja de ser "pensar para nadie", para convertirse en un hablar y un "pensar para alguien"?

Sin detenernos a especificar los problemas encarados en otros artículos de este número, señalemos la sobriedad con que se conjugan valores de la tradición cultural de Israel con temas y valores de la cultura argentina y americana.

N. R. B.

ERRATA

Cometida en el soneto "Tener es no tener", de Helena Muñoz Larreta, publicado en nuestro número anterior (pág. 73). El segundo verso de la segunda cuarteta debe leerse:

recordando el ayer desvanecido,

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Marías, Julián: **Biografía de la filosofía.** (Emecé, $ 24.—).

II. LITERATURA

a) Ensayos

Alcalde, Ramón: **Hermann Hesse, su vida y su obra.** (Editorial Universitaria Centro, $ 12.—).
Bernardotte, Folke: **El final.** Trad. C. Agren y T. Reyles. (Emecé, $ 14.—).
Chambers, Whittaker: **El testigo (el caso Hiss).** Trad. J. A. Brusso. (Kraft, $ 36.—).
De Boisdeffre, Pierre: **André Malraux.** (La Mandrágora, $ 12.—).
Feschotte, Jacques: **Albert Schweitzer.** Trad. Julia R. Sciarretta. (La Mandrágora, $ 10.—).
Flaubert, Gustave: **La educación sentimental.** Trad. Máximo Borghi. (Kraft, $ 32.—).
Graña Etcheverry, Manuel: **La poesía Hede.** (Botella al Mar, $ 25.—).
Guerrero, Luis Juan: **Qué es la belleza.** (Columba, $ 10.—).
Koremblit, Bernardo Ezequiel: **Romain Rolland.** (Argos, $ 35.—).
Ocampo, Victoria: **Virginia Woolf en su diario.** (Sur, $ 10.—).
Palacios, Alfredo L.: **Masas y élites en Ibero América.** (Columba, $ 10.—).
Quiles, Ismael: **Qué es el catolicismo.** (Columba, $ 10.—).
Rosemblat, Ángel: **La población indígena y el mestizaje en América.** (Nova, $ 90.—).
Serrano Poncela, Segundo: **Antonio Machado, su mundo y su obra.** (Losada, $ 26.—).
Tiempo, César: **Protagonistas.** (Kraft, $ 28).

b) Novelas, Cuentos

Amstrong, Charlotte: **Locura nocturna.** Trad. Manuel Gurrea. (Kraft, $ 7.—).
Baum, Vicky: **El grano de mostaza.** Trad. Floreal Mazía. (Sudamericana, $ 38.—).
Brooke, Jocelyn: **El chivo emisario.** Trad. José María Coco Ferraris. (Goyanarte, $ 16.—).
Dessein, Eduardo H.: **Los comienzos.** (Botella al Mar, $ 20.—).
Feldman, Jacobo: **Páginas de Miself.** (Botella al Mar, $ 18.—).
Frank, Waldo: **Nunca acabará el verano.** Trad. Luis Echávarri. (Losada, $ 30.—).
Gide, André: **Los alimentos terrestres. Los nuevos alimentos.** Trad. Luis Echávarri. (Losada, $ 16.—).
Gide, André: **El inmoralista.** Trad. Julio Cortázar. (Argos, $ 18.—).
Güiraldes, Ricardo: **Raucho.** (Losada, $ 24.—).
Gurméndez, Carlos: **Instante decisivo.** (Botella al Mar, $ 20.—).
Lagerkvist, Pär: **El verdugo.** Trad. Fausto de Tezanos Pinto. (Emecé, $ 19.—).
Mallea, Eduardo: **La ciudad junto al río inmóvil.** (Sudamericana, $ 22.—).
Millar, Margaret: **La muerte en el estanque.** Trad. E. Torres Galarce. (Emecé, $ 12.—).
Noel, Martín A.: **La balsa.** (Peuser, $ 30.—).
Onetti, Juan Carlos: **Los adioses.** (Sur, $ 10.—).
Peyrefitte, Roger: **El fin de las embajadas.** Trad. Miguel de Amilibia. (Sudamericana, $ 28.—).
Pratolini, Vasco: **Un héroe de nuestro tiempo.** Trad. Attilio Dabini. (Losada, $ 22.—).
Quentin, Patrick: **El buscador.** Trad. M. Inés Bellocq. (Emecé, $ 5.—).
Quiroga, Horacio: **Cuentos de amor, de locura y de muerte.** (Losada, $ 8.—).
Romains, Jules: **Vorge contra Quinette.** (Losada, $ 18.—).
Saroyan, William: **Cosa de risa.** Trad. Patricio Canto. (Goyanarte, $ 19.—).
Varios: **Veinte cuentos infantiles** (ilustrados por niños). (Kraft, $ 40.—).
Wilde, Oscar: **El crimen de Lord Artur Saville.** Trad. Ricardo Baeza. (Emecé, $ 8.—).

c) Poesía

Drummond de Andrade, Carlos: **Dos poemas.** Trad. Manuel Graña Etcheverry. (Botella al Mar, $ 12.—).

d) Biografía

Popolizio, Enrique: **Vida de Lucio A. Mansilla.** (Peuser, $ 30.—).
Rolland, Romain: **Vida de Vivekananda. El evangelio universal.** Trad. Ricardo Anaya. (Hachette, $ 35.—).

e) Teatro

Brecht, Bertold: **Madre Coraje y sus hijos.** (Losange, $ 10.—).
Gogol, Nicolás: **Almas muertas.** (Losange, $ 10.—).
Gorostiza, Carlos: **El puente.** (Losange, $ 10.—).
Kleist, Heinrich von: **Pentesilea.** Trad. Alberto Luis Bixio. (Sur, $ 15.—).
Mauriac, François: **Asmodeo y los mal amados.** Trad. María Martínez Sierra. (Sudamericana, $ 16.—).

III. ARTE

Brion, Marcel: **Leonardo de Vinci.** Trad. Aurora Bernárdez. (Sudamericana, $ 50.—).
Larco, Jorge: **Miguel C. Victorica.** (Losada, $ 20.—).

Libros recibidos

Aristides, Julio: **Actitud del hombre.** (Edic. del autor).
Babini, Nicolás: **Realidad y destino de la vivienda.** (Raigal).
Ballari, Antonio: **Recordaciones marianas.** (Apis, Rosario).
Baum, Vicki: **El grano de mostaza.** (Hermes, México).
Bernardotte, Folke: **El final.** (Emecé).
Bowles, Paul: **El cielo protector.** (Sudamericana).
Brion, Marcel: **Leonardo de Vinci.** (Emecé).
Brooke, Jocelyn: **El chivo emisario.** (Goyanarte).
Brughetti, Romualdo: **Vida de Almafuerte.** (Peuser).
Camacho, Mario Ovidio: **Allá, mi tierra.** (Centro Universitario Correntino).
Carrion, Benjamín: **San Miguel de Unamuno.** (Ecuador).
Chambers, Whittaker: **El testigo (el caso Hiss).** (Kraft).
Char, René: **Choix de poémes.** (Brigadas Líricas).
De Boisdeffre, Pierre: **André Malraux.** (La Mandrágora).
Del Vecchio, Giorgio: **Poesie.** (Mediterránea, Roma).
Dessein, Eduardo M.: **Los comienzos.** (Botella al Mar).
Drucker, Peter: **La nueva sociedad.** (Sudamericana).
Drummond de Andrade, Carlos: **Dos poemas.** (Botella al Mar).
Entralgo, Elías: **El resentimiento de un prólogo.** (Edic. del autor, La Habana).
Feldman, Jacobo: **Páginas de Miself.** (Botella al Mar).
Ferraris, Agustín: **Estados Unidos cambia la cara.** (Periplo).
Feschotte, Jacques: **Albert Schweitzer.** (La Mandrágora).
Flaubert, Gustave: **La educación sentimental.** (Kraft).
Fragueiro, Mariano: **Organización del crédito.** (Raigal).
Frank, Waldo: **Nunca acabará el verano.** (Losada).
Frías, Luis: **Tierra del tiempo.** (México).
García Alzola, Ernesto: **Martí va con nosotros.** (Edic. del autor, La Habana).
Gide, André: **El inmoralista.** (Argos).
Gilde, André: **Los alimentos terrestres. Los nuevos alimentos.** (Losada).
Gimenez Pastor, Marta: **Después noviembre.** (El balcón de madera).
Giusti, Roberto F.: **Momentos y aspectos de la cultura argentina.** (Raigal).
González de Cascorro, Raúl: **Cincuentenario y otros cuentos.** Edic. del autor, La Habana).
González Frías, Federico: **Diez poemas.** (Edic. del autor).
Graña Etcheverry, Manuel: **La poesía hede.** (Botella al Mar).
Guerrero, Luis Juan: **Qué es la belleza.** (Columba).
Güiraldes, Ricardo: **Raucho.** (Emecé).
Gurméndez, Carlos: **Instante decisivo.** (Botella al Mar).
Hemingway, Ernest: **El viejo y el mar.** (Kraft).
Jorrin, Miguel: **Martí y la filosofía.** (Edic. del autor, La Habana).
Krane, Baronesa Ana de: **María de Magdala.** (Herder, Barcelona).
Lagerkvist, Päar: **El verdugo.** (Emecé).
Larco, Jorge: **Miguel C. Victorica.** (Losada).
Latorre, Carlos: **El lugar común.** (Letra y Línea).
Lizaso, Félix: **José Martí, Recuento de Centenario.** (Edic. del autor, La Habana).

Lombardi, Ricardo: **La salvación del que no tiene fe.** (Herder, Barcelona).
Luna, Félix: **Irigoyen.** (Raigal)
Mallea, Eduardo: **La ciudad junto al río inmóvil.** (Sudamericana).
Marías, Julián: **Biografía de la filosofía.** (Emecé).
Millar, Margaret: **La muerte en el estanque.** (Emecé).
Moreta, Nélida: **Gratitud plena.** (Victor Hugo).
Muñoz Meany, Enrique: **Derecho internacional privado.** (Edic. del autor, Guatemala).
Navarrete, Antonio: **Martí, estudiante universitario.** (Universidad de La Habana).
Odio, Eunice: **Zona en territorio del alba.** (Brigadas Líricas).
Palacios, Alfredo L.: **Masas y élites en Ibero América.** (Columba).
Peyrefitte, Roger: **El fin de las embajadas.** (Sudamericana).
Pineda, Rafael: **El pie de espuma.** (Edic. del autor, Venezuela).
Pratolini, Vasco: **Un héroe de nuestro tiempo.** (Losada).
Quentin, Patrick: **El buscador.** (Emecé).
Quiles, Ismael S. K.: **Qué es el catolicismo.** (Columba).
Quiroz, Alberto: **El profesor Mentholatum.** (Edic. del autor, México).
Rojas Jiménez, Oscar: **Canto al trópico americano.** (Caracas, Venezuela).
Romero, Elvio: **Despiertan las fogatas.** (Losada).
Rosales, César: **La patria elemental.** (Raigal).
Sanches, Ilka: **Rosa de Sombra.** (Río de Janeiro).
Sánchez de Bustamante, Teodoro: **Dos notas biográficas y críticas.** (Edic. del autor).
Sepich, Juan: **La filosofía del Ser y Tiempo de M. Heidegger.** (Nuestro Tiempo).
Serrano Poncela, Segundo: **Antonio Machado, su mundo y su obra.** (Losada).
Spillmann, José: **Una víctima del secreto de la confesión.** (Herder, Barcelona).
Tiempo, César: **Protagonistas.** (Kraft).
Vasco, Juan Antonio: **Cambio de horario.** (Letra y Línea).
Vela, David: **Martí en Guatemala.** (Edic. del autor, Guatemala).
Yutang, Lin: **El portón rojo.** (Hermes, México).
Zardoya, Concha: **Los signos.** (Ifach, Madrid).

ÍNDICE

Pág.

Homenaje a Francisco Almeyra, por *Adolfo Bioy Casares* 1
Mallarmé, clásico, por *Jacques Madaule* 16
La cortesana fatigada, por *Alberto Moravia* 19
Tres ideas sobre la soledad, por *José Juan Bruera* 29
Epílogo del "homme de lettres" alemán, por *Gustav Hillard* 42
Los nombres, por *Fryda Schultz de Mantovani* 56
Élegos en el sepulcro de Beatrice, por *Carlos Viola Soto* 58
Desde mi barrio, por *Héctor Miguel Angeli* 59
El pobre Almafuerte, por *Carlos Mastronardi* 60
Almafuerte, existencialista "avant la lettre", por *Eduardo González Lanuza* 65
Almafuerte en la conciencia de todos, por *Aldo Prior* 80

CRÓNICAS Y NOTAS

René Delange: En recuerdo de Georges Bernanos 90

LIBROS

Albert Camus: "El mito de Sísifo. El hombre rebelde", por *José Blanco Amor* 92
Arthur Koestler: "Flecha en el azul", por *Luis Justo* 94
Vicente Barbieri: "El bailarín"; Hugo Lindo: "Sinfonía del límite", por *E. G. L.* 96
Guillermo Orce Remis: "El aire que no vuelve"; William Shand: "The Blind Warrior", por *Bernardo Canal Feijóo* 102
AL MARGEN DE LOS DÍAS, por *Juan Adolfo Vázquez* 108

TEATRO

Enrique Pezzoni: "Giulio Cesare" en el Odeón 113

CINEMATÓGRAFO

Aldo Luis Persano: "Días de odio" 117
MÚSICA, por *Juan de Prat Gay* 119

ARTES PLÁSTICAS

Osvaldo Jorge Ruda: Exposición Universal de la Máscara 120

POLÉMICA

Norberto Rodríguez Bustamante: A propósito de "Filosofía de la Paz" 122
REVISTAS, por *N. R. B.* 125

Este número 229 de
SUR terminóse de
imprimir el día 22
de julio 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