Col. 522
Top. 201. 551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

ARNOLD J. TOYNBEE	La inestabilidad de la Historia.
H. A. MURENA	El país de la memoria.
E. GONZÁLEZ LANUZA	Doce entresueños.
M. DAUWEN ZABEL	Introducción al arte de E. M. Forster.
VIRGILIO PIÑERA	El enemigo.
PAUL BENICHOU	Kublai Khan, Coleridge y Borges.
WENER BOCK	La literatura alemana actual.
MARIO BENEDETTI	Esa boca.

CRÓNICAS Y NOTAS

Enrique Anderson Imbert: Papeles ● LIBROS: César Rosales: E. González Lanuza: "Cuando el ayer era mañana" ● José Blanco Amor: Hermann Hesse: "Tres momentos de una vida" ● Juan Carlos Ghiano: Manuel Mujica Láinez: "Los viajeros"; Mario A. Lancelotti: "El traficante" ● M. Eugenia Valentié: Fenomenología y novela ● E. G. de Labrousse: Romano Guardini: "Pascal o el drama de la conciencia cristiana" ● T. Halperin Donghi: Jean Sarrailh: "L'Espagne éclairée du XVIIIe siècle" ● Carlos Mastronardi: Guillermo de Torre: "Qué es el superrealismo" ● Vicente Barbieri: B. Canal-Feijóo: "Confines de Occidente" ● PINTURA: Nicolás Lwoff: Fra Angelico y el sueño del Paraíso ● MÚSICA: Juan Pedro Franze: "La figlia di Iorio" y "Persephone" ● CINE: Enrique Pezzoni: Dos películas sobre dos novelas ● RECTIFICACIONES: H. A. M.: Una sencilla aclaración ● LIBROS RECIBIDOS.

236

SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1955

BUENOS AIRES

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

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

•

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

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

COMITÉ DE COLABORACIÓN

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

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 12.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 65.—
Número suelto: $ 12.—

Otros países:
Anual . . . . . 6 dólares
Número suelto: U$S 1.—

S1CJ.15.1.1 10

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

POEMAS ARGENTINOS

LEIDOS POR SUS AUTORES

JORGE LUIS BORGES
FRANCISCO LUIS BERNARDEZ
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
RICARDO MOLINARI
SILVINA OCAMPO
VICENTE BARBIERI
ALBERTO GIRRI
H. A. MURENA

traducidos y leídos en francés

POR

VICTORIA OCAMPO

H0008036

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO CASARES
Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 1998

ALBUM DE OCHO DISCOS

CON EL TEXTO DE LOS POEMAS

Precio ..... $ 250.—

EDITORIAL SUR S. R. L.
SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220
BUENOS AIRES



LA VAJILLA MULTIPLE

DE VIDRIO PERMANENTE

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

PYREX C.R.

PYREX

MARCA REGISTRADA

CRISTALERIAS RIGOLLEAU S. A.

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



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES

Acaba de aparecer

GVILLERMO H. PRESCOTT

HISTORIA DE LA CONQVISTA DEL PERV

Con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas

INTRODUCCIÓN:

"Prescott en el cuadro de la historiografía americanista"

por el DR. LUIS AZNAR

Unica edición en lengua castellana con el texto completo

Un vol. de 640 págs. encuadernado, con varias láminas: $ 90.—.

Ediciones Imán

Juncal 1470 - T. E. 42-3041 - Buenos Aires

GEOMETRÍA ANALÍTICA



por
J. Rey Pastor
L. A. Santaló
y M Balanzat

Geometría de la recta; del plano y del espacio. Nomografía. Responde íntegramente a los programas de Ingeniería y Ciencias, y complementa los estudios de Matemática superior. Constituye el complemento indispensable del ***Análisis matemático***.

Volumen encuadernado en tela, con sobrecubierta en colores, 550 páginas, ilustrado $ 140.-

EDITORIAL KAPELUSZ

MORENO 372
BUENOS AIRES

NOVEDADES DEL SELLO NOVA

Las etapas de la educación, por *Maurice Debesse.* Un certero cuadro de las sucesivas fases porque atraviesa el niño desde la primera infancia hasta la edad juvenil, señalando los factores psicológicos que padres y maestros deben tener en cuenta en cada caso. **$ 22.—**

El canto de la llanura (Meditaciones pampeanas), por *Pablo Rojas Paz.* Vital interpretación de la pampa a través de los viajeros, de los sociólogos, de los pintores y de los poetas. Con ilustraciones ..... **$ 28.—**

Historia de la filosofía antigua, por *W. Windelband.* Un volumen en formato mayor de 430 págs. con bibliografía actualizada. **$ 70.—**

COLECCION IMAGINACION

Serie de novelas breves, relatos y piezas teatrales, presentada en elegantes volúmenes

La viña de uvas negras, por *Livia de Stefani.* Un hondo drama rural siciliano ..... **$ 18.—**

Madame de..., por *Louise de Vilmorin.* Llevada al cine con Danielle Darrieux y Charles Boyer. **$ 12.—**

Albertina (Tres actos en tiempos discontinuos), por *Valentino Bompiani.* Con un prólogo de Attilio Dabini y un estudio acerca de "La inseguridad del teatro contemporáneo". **$ 15.—**

EDITORIAL NOVA
PERU 613 BUENOS AIRES

LIBROS DEL MES

FRANÇOIS MAURIAC: *El mal* .. .. $ 20.—

En las ardientes páginas de este libro adquiere dramática expresión el arte profundo de Mauriac para describir conflictos de almas divididas entre las solicitaciones del mundo y la obsesión del pecado.

EMMANUEL ROBLES: *Cara a la muerte* .. .. $ 30.—

Tres narraciones de una fuerza, un relieve y un dramatismo impresionantes. Llevadas a la pantalla por Luis Buñuel.

KARL VOSSLER: *Cultura y lengua de Francia* .. .. .. $ 50.—

Estudio de la evolución de la cultura de Francia a través de su idioma, donde se confirma la concepción histórica y estética que Vossler tenía del lenguaje.

GUIDO COSTA BERTANI: *Artropatías de la columna cervical* $ 60.—

Tema de gran actualidad. Trata de los problemas reumáticos de la columna cervical, alta y baja.

FLOR SCHAPIRA FRIEDMAN: *Memorias de la víspera* .. .. $ 20.—

Un hermoso libro que afirma la personalidad poética de su autora.

NUEVAS EDICIONES

PEARL BUCK: *El patriota* (4ª ed.) .. .. $ 30.—

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *El señor presidente* (2ª ed.) „ 35.—

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Platero y yo* (edición abreviada para niños; 13ª ed.) .. .. „ 8.—

FERDINAND DE SAUSSURE: *Curso de lingüística general* (2ª ed.) .. .. „ 40.—

DELMIRA AGUSTINI: *Poesías completas* (2ª ed.) .. .. „ 25.—

G. K. CHESTERTON: *El candor del padre Brown* (Bca. Contemporánea núm. 38; 5ª ed.) .. .. „ 10.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

libros de hoy

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

Publicación de información literaria y bibliográfica

EN EL NÚMERO 35-36

El libro en el teatro y en el cine — Temas italianos en traducciones argentinas — Voces poéticas de aquí y de allá — Mirador literario — Filosofía y literatura — Sobre el Folklore americano — El libro y la historia — El pensamiento y la sociedad — El libro y las artes — Quién es quién en la literatura latinoamericana — Novedades extranjeras — Autores y editores en la Argentina — Panorama internacional.

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

Dirección postal: Casilla Correo 699 – Buenos Aires

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

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

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

Ejemplares atrasados, precio convencional.

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

NOVEDADES de la EDITORIAL

"LA MANDRÁGORA"

CLÁSICOS ARGENTINOS DEL SIGLO XX

JORGE LUIS BORGES, por *José Luis Ríos Patrón*, una lúcida interpretación de la obra borgeana que incluye su último libro "La hermana de Eloísa", por el autor de "Vicente Barbieri" publicado en esta colección .. .. .. $ 18.—

CLÁSICOS DEL SIGLO XX

GEORGE BERNANOS, por Louis Chaigne, una visión completa acerca de la vida y la obra del escritor francés .. .. $ 16,—

EL GRAN KOLJOZ, por Mateo Eric. Una gran novela croata que describe la vida en las granjas colectivas en las que todo lo que no está prohibido es obligatorio y todo lo que no es obligatorio está prohibido .. .. $ 22,—

EN PREPARACIÓN

MIGUEL DE UNAMUNO, por René Marill Albérès.

ANDRÉ GIDE, por André Bourin.

EL ESPAÑOL COTIDIANO, por H. M. Baer y M. A. B. Gil. Un manual de enseñanza del idioma práctico y completo a la vez. Ilustraciones de Fantasio.

EL FILM DE 16 MM., por Harry Fishman. Todos los detalles técnicos de esta especialidad están estudiados para ponerlos al alcance del profesional y del aficionado. Profusamente ilustrado.

LA TORRE DE BABEL, por G. Garro Auderot. Joven escritor que nos muestra en esta hora de encrucijada un camino duro, mas radiante de plenitud.

EDITORIAL "LA MANDRÁGORA"

CORRIENTES 127 — 6º p. of. 601 — T. E. 32-7967

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 13

FRANCISCO ROMERO: *Alejandro Korn en la vida y en la muerte.*
STEPHEN SPENDER: *Confesiones y autobiografía.*
GERMÁN ARCINIEGAS: *El Renacimiento tuvo una primavera.*
MARÍA ZAMBRANO: *Una visita al Museo del Prado.*
ERICO VERISSIMO: *El Señor General* (cuento).
J. M. CORREDOR: *Conversación con Pablo Casals.*
JUAN LISCANO: *La trepadora* (poema).
RAYMOND ARON: *Los intelectuales y la utopía.*
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Sobre el extremismo de los intelectuales.*
MICHEL COLLINET: *La unidad humana y los nacionalismos.*

Textos de:

JEAN CASSOU, FELIPE COSSIO DEL POMAR, ERNESTO SÁBATO, RAMÓN SPENDER, FRANCOIS BONDY, JERÓNIMO MALLO, HELMUT RUDIGER, Etc.

Suscripción anual: 45 pesos

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière, Paris 8, Francia



Liberalis

Alfredo L. Palacios: ROSAS.

Carlos A. Erro: HISTORIA Y ANTIHISTORIA.

B. González Arrili: REVISORES Y REVISIONISTAS.

Una serie de caricaturas alusivas al revisionismo, originales de **Tristán.**

Un comentario del Prof. Emile Sicard sobre el XVI Congreso del Instituto Internacional de Sociología.

Crónica – Meridiano – En el mundo de los trabajadores – Teatro – Cine – Libros – Gacetilla Plástica – Antena – Documentos – Cronología.

Suscripción anual (4 números): $ 30.— m/n.

Ejemplar suelto: $ 10.— m/n.

Dirección y Administración:
VIAMONTE 1481 – 3er. piso
BUENOS AIRES

LECTURA
DE
POEMAS FRANCESES
POR
VICTORIA OCAMPO

BAUDELAIRE *Recueillement*
La Beauté
L'Invitation au Voyage

★

MALLARMÉ *Apparition*
Brise Marine

★

VERLAINE *Green*
Clair de Lune
Spleen

★

MUSSET *La Mort du Pélican*
BAUDELAIRE *Moesta et Errabunda*

ALBUM DE TRES DISCOS
CON EL TEXTO DE LOS POEMAS

$ 70.—

SUR
SAN MARTÍN 689 T. E. 31-3220
BUENOS AIRES

MASSIMO BONTEMPELLI

GENTE EN EL TIEMPO

Una mujer, la jefa de una familia, abuela autoritaria, muere serenamente, casi premeditadamente en su muerte natural, y las últimas palabras que dirige a los cuatro miembros de su familia son: "Por lo demás, ninguno de ustedes morirá viejo". Pero estas palabras no hallan eco entre esos sobrevivientes arrastrados primero por el duelo y después por el olvido. Hasta que, a los cinco años, sin enfermedad, en forma tan súbita e inexplicable como la abuela, muere también su hijo. Y luego, de nuevo a los cinco años, es arrebatada la mujer de este hijo, dejando a dos niñas bajo las acechanzas de la arcana ley que se cierne sobre la familia, y que ya ha sido entrevista y formulada con estremecimiento por uno de los testigos de ese drama. El tiempo corre, y las dos hermanas, aterrorizadas, sacudidas alternativamente por impulsos de piedad y de odio, esperan el instante en que la gran mano del cielo se llevará a una de las dos. MASSIMO BONTEMPELLI traduce mediante este mito trágico, la gran ley que dice que todos debemos morir, arrastrando al lector con toda la eficacia de un arte de noble vuelo y gran penetración, pero armado asimismo de los recursos de sorpresa y suspenso que son la esencia de la novela.

Traducción de LIDO MONTI ..... $ 20.—

EDITORIAL SUR S. R. L.

SAN MARTÍN 689 T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 236 SEPTIEMBRE - OCTUBRE DE 1955

LA INESTABILIDAD DE LA HISTORIA

La historia no es uniforme, ni permanente. La misma palabra historia ya es tan inestable como las cosas a que se refiere. El vocablo griego original "historia" significa "una investigación". Pudo representar una investigación acerca de todo lo que existe en el mundo, pero acabó por significar de manera especial una investigación de los sucesos humanos, dando a estas dos palabras un valor limitado. La naturaleza humana tiene un aspecto físico, pero la palabra historia nunca se ha empleado para hablar del estudio del cuerpo humano. Ciencias tales como la anatomía, la neurología, la fisiología y la biología han quedado excluídas del dominio de la palabra "historia". El término "historia" ha quedado reducido a representar el estudio de las experiencias y de las acciones de determinadas personalidades. Pudiera creerse que el alcance de esta palabra ha quedado delimitado de manera definitiva, pero fácilmente se advierte que no es así, ya que apenas confinada dentro de esos límites, los rompió y adquirió una significación distinta. Se empleó para representar las acciones y las experiencias humanas propiamente dichas, además de referirse al estudio de las mismas, y continuó ampliando cada vez más su significación.

Una de las características de las experiencias y de las acciones humanas es que son acontecimientos que discurren aguas abajo de la corriente del tiempo. Pero los hechos humanos no son las únicas cosas conocidas de los observadores humanos, que avanzan a través

del tiempo, siguiendo una corriente imposible de remontar. Así es como el término historia ha llegado a representar todos los movimientos que siguen una marcha ineluctable. La fauna no humana que puebla la tierra podría tener su historia; como podrían tenerla también la flora, el sistema solar y el conjunto del cosmos. No es forzoso que la historia sea todo aquello que ha sucedido exclusivamente a la humanidad o a los seres humanos aislados. Una cosa entra en la historia, cuando progresa por una ruta del tiempo, en la que no es posible el retroceso; y nuestros hombres de ciencia modernos parecen creer que la mayor parte de las cosas del universo avanzan por este sendero "histórico", en contraposición con la teoría de Aristóteles, según la cual todos los cuerpos celestes —desde la Luna, tomando a la Tierra como centro— se mueven en órbitas circulares en las que cada ciclo completo es una repetición exacta de cada uno de los que lo han precedido.

Así, la palabra "historia" tiene una gama completa de significados, cuyos dos extremos se hallan extraordinariamente alejados. En uno de esos extremos, la historia representa el estudio de los hechos humanos, y en el otro, ya no significa un estudio, sino un movimiento que, mientras sea irreversible con respecto a la corriente del tiempo, puede ser el movimiento de cualquier cosa del mundo.

¿Acaso existe alguna analogía entre la historia "subjetiva", que es una observación y una crónica del historiador, y la historia "objetiva", que es el movimiento que el historiador trata de seguir? Pues, sí existe. En primer lugar, la historia "objetiva" y la historia "subjetiva" son inseparables. Sin objeto no puede haber investigación y sin investigador no puede haber objeto, o por lo menos la inteligencia humana no puede conocer ningún objeto, si no es a través de las observaciones que de él haya hècho el investigador. En segundo lugar, el sujeto de una investigación histórica es, al mismo tiempo, carne y hueso del objeto que está estudiando, puesto que el historiador, lo mismo que las personas o cosas que está observando, flota en la corriente del tiempo y como ellas es arrastrado por el curso irreversible del tiempo.

Este doble papel del historiador se hace evidente, por ejemplo, en el caso de Tucídides, que actuó como combatiente en la guerra entre Atenas y el Peloponeso, antes de llegar a ser el gran historiador de ella. Tucídides probablemente no hubiera contado nunca con la oportunidad de escribir esa historia si no hubiera tenido la desgracia de fracasar en una operación naval, en la que él tenía el

mando de las fuerzas atenienses. Al no poder evitar la caída de Anfípolis, sus compatriotas desahogaron su resentimiento, enviando al exilio al desdichado comandante de sus escuadras; y en este apartamiento forzoso de la vida pública, Tucídides encontró el sosiego necesario para estudiar y escribir, así como la oportunidad de hacer averiguaciones históricas, dirigiéndose a los beligerantes de ambos frentes militares. Como historiador, Tucídides ha hecho un relato detallado de la fracasada operación naval que él mismo había dirigido como oficial de marina; y, en este caso, ningún lector dejará de reconocer que este oficial historiador ha sido a la vez actor y espectador de los hechos que relata. Tucídides es objeto y sujeto de la historia del episodio naval del río Estrimón, en el año 424 a. de C. Pero todo historiador se encuentra, lo mismo que Tucídides, dentro de la historia que observa y registra, pues aunque un historiador no escriba la historia de su propia época y de su propio país, escribe sobre hechos humanos que sucedieron en una fecha y en un punto determinado de la superficie de este planeta; y él, al igual que las personas cuyas experiencias y acciones está investigando, es un ser humano que vive en un mundo habitable.

En realidad, cada historiador registra algún movimiento anterior que ha tenido lugar aguas arriba del mismo río cuya corriente lo conduce; y aun cuando la pasada época concreta que él estudie puede hallarse relativamente próxima o relativamente alejada de su propio tiempo, esta diferencia es de menor importancia. En todos los casos, el historiador y sus objetos de estudio avanzan por el mismo río, impulsados por la misma corriente. Como se ve, el historiador está empeñado en la misma empresa que el astrónomo. Tanto el historiador como el astrónomo han supuesto a veces ingenuamente que están observando los movimientos de las estrellas o de las personas desde un punto fijo de la orilla de ese río del tiempo, cuya corriente avanza sin cesar. Pero un observador que se encontrase en esta posición privilegiada no formaría parte de la fauna humana de la tierra. Sería Dios mismo. Y ningún historiador, ni ningún astrónomo tendrán la audacia de sostener que dominan ese panorama, que sólo Dios tiene la posibilidad de contemplar. Ambos saben muy bien que se encuentran enredados en las mallas inextricables de la relatividad. La única perspectiva de tiempo y de espacio que podrán tener siempre será la que perciban desde un punto determinado y en un momento transitorio dentro del sistema que estén tratando de observar.

La perspectiva del historiador está condicionada, siempre y en todas partes, por su propia situación en el tiempo y en el espacio; y teniendo en cuenta que el tiempo y el espacio cambian continuamente, ninguna historia, en el sentido subjetivo de la palabra, podrá ser nunca una crónica permanente que relate un suceso de manera definitiva, en una forma que sea igualmente aceptable para los lectores de todas las épocas, o de todas las regiones de la Tierra.

Por esta razón, en nuestro mundo occidental y en cada una de las seis o siete últimas generaciones que se han sucedido, nuestros historiadores han escrito de nuevo la historia de Grecia y de Roma. No es porque los griegos ni los romanos hayan cambiado, ya que estando tan muertos en 1954 como en 1854 era imposible que hubiesen experimentado cambio alguno, sino que, a pesar de continuar muertos, el interés que suscitan esos pueblos no se "ha agotado"; ninguna de las generaciones que los han sucedido en los tiempos modernos ha logrado satisfacer su curiosidad. Y como, a su vez, cada una de estas generaciones modernas ha vivido y se ha encontrado arrastrada por la misma corriente, la historia de Grecia y de Roma ha tomado aspectos distintos, según el punto de vista en que cada una de estas generaciones estuviera situada para contemplarla, en el breve espacio de su vida.

Cualquiera que sea actualmente el lugar de la corriente del tiempo en que se sitúe el observador, éste verá emerger y elevarse siempre algún aspecto de la historia de Grecia o de Roma, en tanto que otros aspectos desaparecerán en la oscuridad. Al contemplar el pasado, no podemos desprendernos de nuestras experiencias, acciones o pasiones y prejuicios. Debemos suponer que éstos no pueden afectar al pasado, que nunca se nos revela por completo; pero es seguro que podrán decidir cuál de los múltiples reflejos parciales del pasado nos será posible observar, en el lugar y en el momento actuales.

Uno de los más grandes historiadores modernos de Grecia y Roma, de la última generación, fué Michael Rostovzeff, un ruso blanco emigrado, que acabó sus días en los Estados Unidos de Norte América y allí escribió sus dos grandes obras. Algunos historiadores contemporáneos de Rostovzeff le reprochan haber descubierto en la revolución de Roma, acaecida en el siglo III de la era cristiana, algunas de sus propias experiencias vividas durante y después de la revolución rusa de 1917. Estas acusaciones contra un hombre de una inteligencia tan privilegiada, tal vez no sean absolutamente injustificadas; pero todos los historiadores, sin excluir a los que acusan a

Rostovzeff, merecen el mismo veredicto. Puede diferir el grado en que la visión de un historiador está dominada por el accidente de su propia situación en el tiempo y en el espacio, pero ésta es una servidumbre de la que ningún historiador podrá estar nunca totalmente exento.

Si existiera algún aspecto del pasado que el historiador pudiera estudiar sin que su visión quedase alterada por su propia experiencia de la hora presente, cabe la esperanza de que se encontraría en la historia de una de esas civilizaciones remotas, que la azada del moderno arqueólogo ha desenterrado después de haber permanecido sepultadas y olvidadas durante siglos y hasta milenios. Es más, hasta en los modernos descubrimientos de la historia del antiguo Egipto, nuestra forma de enjuiciar el pasado puede verse afectada por nuestros sentimientos presentes. El faraón filosófo y herético Ekhnaton, que durante su vida, en el siglo XIV a. de C., ya fué objeto de tantas controversias, ha vuelto a suscitar apasionadas discusiones, desde que en 1880 se descubrieron documentos relativos a su época, después de un intervalo de unos 1.400 años en que no se tuvo el menor conocimiento de su existencia. Los eruditos occidentales del siglo XX de la era cristiana, lo mismo que los eclesiásticos y los funcionarios egipcios del siglo XIV a. de C., han tomado posición apasionadamente en la controversia alrededor de esa personalidad compleja e irresistiblemente interesante.

Esta inevitable objetividad de nuestra visión del pasado, hasta del más remoto, hace muy inestable la realidad objetiva, tanto del universo humano como del astronómico. ¿Es posible observar los hechos humanos sin alterar la forma del pasado en el acto mismo de la observación?

No se puede salir de la corriente de la historia y estacionarse en la orilla. El historiador y las personas que él observa hacen inevitablemente el mismo viaje, en la misma dirección única, por la corriente del tiempo. Tanto el uno como las otras siguen idéntico movimiento. Pero este hecho es una experiencia humana que les es común. Ambos tienen el mismo destino y la misma naturaleza humana; y esta medida de la uniformidad de nuestra condición humana nos permite penetrar en los pensamientos, los sentimientos, las decisiones, las acciones y la experiencia de otros seres humanos, por su analogía con los nuestros. Por otra parte, al analizar las semejanzas y las diferencias que existen entre nosotros y los demás seres humanos, tenemos la posibilidad de aprender algo acerca de nosotros

mismos. Podemos descubrir algunas de nuestras propias peculiaridades, de nuestros prejuicios o inclinaciones. Y esto es lo que tiene valor, pues si tenemos razón al creer que cada uno de nosotros está sujeto a un prejuicio incorregible, el mejor remedio, en vista de que su eliminación es imposible, es conocerlo y decirlo francamente. El historiador honrado no es el que pretende estar exento de prejuicios, sino el que comunica al lector el prejuicio que cree tener. Pero es tanta nuestra limitación intelectual, que ni aun la sinceridad más completa llega a ser absolutamente reveladora. Incluso en el caso de que un historiador comunicara a su lector, sin la menor reserva, todos los prejuicios de que tuviera conciencia, uno y otro seguirían siendo víctimas del prejuicio de que el historiador no se hubiera percatado, y estos prejuicios que nos pasan inadvertidos son, con frecuencia, los que más desfiguran la realidad.

Sin embargo, la uniformidad de la naturaleza humana nos permite romper, en dos direcciones por lo menos, las barreras de la subjetividad que separan a un alma humana de otra. En efecto, el animal social humano tiene ciertas experiencias personales que son decisivas, tales como el nacimiento, el matrimonio, la paternidad y la muerte, y que constituyen una base uniforme de la vida, situada por debajo de la superestructura infinitamente matizada que la educación y las costumbres superficiales han depositado; y estas experiencias fundamentales forman el tema de las obras de arte más importantes. En otro nivel menos profundo, la uniformidad da lugar también a la reaparición de situaciones mentales y sociales, que a su vez se prestan al estudio científico. En ciencias como la psicología, la lógica, la teoría del conocimiento, la antropología, la sociología y la economía, la inteligencia humana puede tratar ciertos aspectos de los hechos humanos valiéndose de los métodos científicos que han sido tan eficaces para el estudio que el hombre ha hecho de la naturaleza no humana. No obstante, hay también experiencias que son sin duda intrínsecamente inclasificables e imprevisibles. La mayor parte de los acontecimientos trascendentales de la vida son los encuentros entre dos personalidades. De esos encuentros parece que brotan todas las acciones creadoras. Pero nadie puede predecir cual será el resultado de esos encuentros.

Así, pues, la uniformidad de la naturaleza humana no es una solución aplicable a todos los casos, y ni siquiera la propia naturaleza humana es un elemento permanente del universo. Conocemos lo bastante su historia para saber que, en comparación con otras

formas de vida, es un fenómeno aparecido muy recientemente en la superficie de este planeta, y sabemos también que un día desaparecerá de la escena terrestre: la misma corriente del tiempo que la ha traído acabará finalmente por llevársela, y no tenemos conocimiento de que exista en ningún otro astro. Sabemos que, a excepción de una breve fracción de tiempo, la historia del universo ha discurrido sin la existencia de historiadores humanos, y podemos prever que en el porvenir, a excepción de una fracción de tiempo, la historia seguirá de nuevo su curso sin la existencia de historiadores. Pero, aun cuando nos sea posible ensartar estas palabras y ponerlas en circulación, una historia sin historiadores es en realidad una cosa incomprensible e inconcebible para la inteligencia humana.

Entonces, ¿existe alguna cosa verdaderamente permanente en el universo, con la que nosotros, seres humanos, podamos estar en comunicación? Esta es una pregunta con la que la inestabilidad de la historia habrá de enfrentarnos; pero es también una pregunta cuyo alcance rebasa el concepto de tiempo y por consiguiente el de historia. La mitad del género humano que está sometida a la tradición judaica dirige esta pregunta al Cielo (o al Infierno); y la otra mitad, sometida a la tradición budista, la dirige al Nirvana.

Tanto el Nirvana como el Cielo son concepciones de una realidad que se halla fuera de la historia: una realidad que es mucho más real que cualquier otra realidad meramente histórica. ¿Tienen esas concepciones de una realidad trascendente garantías de alguna experiencia que sea accesible a los seres humanos? La mayor parte de los seres humanos, en su experiencia corriente de la vida, se hallan confinados en el curso del tiempo de manera tan estricta como el pez lo está en el agua. Pero hay un número reducido de personas que han comunicado a los demás mortales la experiencia de evadirse de los límites del tiempo, para penetrar en otra dimensión de la existencia espiritual, totalmente distinta. Expresada en términos de tiempo, la duración de esa experiencia puede ser de una brevedad casi infinitesimal; sin embargo, una experiencia que de no haber salido de los cauces del tiempo no hubiera ocupado sino una fracción de momento, puede ser eterna en su propia dimensión, precisamente porque esta dimensión se halla fuera de la corriente del tiempo.

Aquí salimos del dominio de la historia, y entramos en el de la experiencia religiosa; y todos los que han tenido esa experiencia de la eternidad, nos la describen como un arrobamiento. Pero, si bien conservamos todavía la perenne esperanza del hombre de evadirnos

de la historia para penetrar en un éxtasis, también en la vida diaria nos obsesiona el temor de vernos deportados fuera de la historia. Ya hemos visto que la historia "objetiva" es siempre inestable. Las tentativas más sinceras del historiador para asirla se ven siempre defraudadas, en parte, por la subjetividad inevitable de su propio punto de vista. ¿Acaso un dictador omnipotente, armado de nuevas armas de técnica psicológica, sería capaz de aislar por completo a sus súbditos de todo contacto con el pasado objetivo? Y ¿no podría imponerles una visión de la historia totalmente subjetiva, en la que el punto de vista subjetivo no fuese el de sus súbditos, sino el suyo propio? Si esta pesadilla pudiera convertirse en realidad, en beneficio de un gobierno autoritario, la futura humanidad podría verse reducida a la condición de sus antepasados más remotos. Se encontraría en la historia, sin tener ningún conocimiento de ella; y esta ignorancia de la historia, en un mundo cuya fauna viva comprendiese seres humanos, sería aún más fantástica que la ignorancia de la historia de las primeras y de las últimas edades del universo privado de habitantes humanos.

¿Es posible que ese paraíso dictatorial llegue nunca a convertirse en una política efectiva? ¿Existe alguna probabilidad de que la visión histórica que tiene la humanidad pueda adaptarse a la visión que sus dirigentes estimen políticamente oportuna? El solo hecho de sugerir esa posibilidad nos produce escalofríos; pero, afortunadamente, en la vida real hay por lo menos dos obstáculos que se oponen a la realización de tan diabólico designio.

El primer obstáculo se halla en la imposibilidad de mantener a todos los seres humanos vivos simultáneamente sometidos a la misma condición psicológica. Tal vez sea concebible, en teoría, que todos los seres humanos vivos a excepción de uno puedan mantenerse en un estado de hipnosis, pero esto presupone ya que hay por lo menos un hipnotizador en acción; y para poder hipnotizar a sus congéneres, el hipnotizador habría de permanecer no hipnotizado. Pero si él no está hipnotizado, se encontrará en la situación normal de libertad humana, y si él es libre, no puede hacerse invulnerable a la posibilidad de cambiar un día de criterio y de modificar su propia línea de conducta.

Esta consoladora conclusión se halla en la obra de Darwin *The Next Million Years;* pero mucho antes de que nos veamos acorralados en esta última línea de defensa contra la tiranía, es probable que podamos parar los pies a ese enemigo secular de la libertad humana;

porque en la naturaleza humana hay un elemento ingobernable —un elemento análogo a la obstinación de nuestros primos el camello, el asno y la cabra— que es la perdición de los dictadores. Es indudable que todos nosotros estamos hasta cierto punto amoldados por el "tipo de cultura" tradicional bajo el cual nos hemos formado, debido al accidente de tiempo y de lugar de nuestro conocimiento; y las diversas culturas difieren profundamente en el grado de eficacia con que inculcan la sumisión a los pueblos. Pero, hasta ahora, la historia no registra ningún método de enseñanza que pueda garantizar a los tiranos que sus súbditos no acabarán por rebelarse cuando la opresión ya resulte intolerable. A este estado de rebelión pueden llegar antes los irlandeses que los alemanes, y los alemanes antes que los rusos o los chinos; pero hasta ahora, se ha visto que todos los seres humanos pueden resistir hasta un punto determinado, pasado el cual saltan si se siguen apretando las clavijas. Aun cuando hayamos consentido hasta el máximo la aplicación de las nuevas técnicas psicológicas al servicio de la tiranía, la experiencia del pasado muestra que es improbable que los tiranos humanos consigan mantener al género humano indefinidamente apartado de la historia, en tanto que la vida humana —y con ella, la terquedad natural del hombre— siga sobreviviendo en la tierra.[1]

(*Traducción de Jiménez Proy*)

ARNOLD J. TOYNBEE

EL PAÍS DE LA MEMORIA

¿El país de la memoria? Es una triste comarca. Tiene el color de las lágrimas secas y el pulso fabuloso y sin embargo preciso de la noche. Pues el hombre no entra en ella más que para ver lo que desdichadamente ha sido y lo que desdichadamente ya no será, fantasmas, la cadena de todos los instantes pasados que con la suma de sus desdeñables, insignificantes muertes descubren de pronto en forma vertiginosa la marcha de un ciego ensoberbecido y quejoso hacia el altar donde una maza invisible lo reducirá a polvo. Allí las figuras están extrañamente quietas en la constante ejecución del mismo gesto. Y aunque el viajero se mueva en mil sentidos y mire las figuras desde mil puntos distintos, queriendo

1 Por cortesía de *Cuadernos* (Marzo-junio de 1955).

alterar lo definitivo de los gestos, esperando descubrir de súbito que son otros, no hará al cabo, después de muchos espejismos, más que hundirse, a una profundidad sin duda mayor, en la nauseabunda sensación de lo irremediable. Es una triste comarca. Sobre todo para quien ha dado vuelta las páginas sobre tantos dolores. Porque las figuras de los dolores de los que hemos huído conservan una vida enfermiza y virulenta, como el pus en las heridas que han cicatrizado en falso, están allí abajo latiendo, creciendo, terminan por irrumpir periódicamente, largos quejidos, moscones que revolotean alrededor de nuestro corazón en busca de un imposible alimento. ¡Cuántos se agitan ahora en torno de Alejandro! Mira la mañana ventosa y fría, por momentos nublada, por momentos llena de sol, y no la ve, sumergido en sí mismo, en paisajes tan distintos, no oye a Elsa que anda por la pieza suave y continuamente. ¿Qué ha de recordar? ¿La infancia? No tiene quejas ni agradecimientos para ese distante limbo. ¿La forma en que logró hacerse el primer puñado de dinero importante, ese dinero manchado que está en la base de toda su fortuna? Se trata de un caso demasiado crudo y claro, respecto al cual no vale la pena discutir. ¿Mercedes? Tampoco. Hay otra figura más confusa que lo llama, se presenta como si en todo lo que ella significa hubiese habido una posibilidad, una posibilidad que él frustró, y que hubiera podido cambiar su vida de no haber sido así. En los otros casos era seguro que había dado vuelta la página ante el dolor; aunque si eso podía llamarse culpa, él tenía razones suficientes para justificarlas de modo que ante sí no fueran tales. Pero ¿y en éste?

Nina Utzinger, brasileña, hija de alemán y brasileña, veintiocho años de edad, viuda, madre de una niña de siete años, propietaria por herencia —tras la reciente muerte de su marido— de algunas hectáreas de cafetales de excelente calidad en los alrededores de San Pablo, ejemplar típico de las características raciales paternas: rubia, ojos azules, pero no fríos ni vacuos sino llenos de pasión, oscurecidos por la pasión, delgada, cuerpo hermoso, femenina, pero con predominio de una impulsividad retenida sobre la gracia: así era cuando Alejandro la vió por primera vez, una mañana, en la oficina de un comisionista en tierras de Río. Se trataba de una operación comercial: él quería comprar una plantación de café, y ella quería vender la suya; la reunión se desarrolló con absoluta normalidad; ella expuso sus exigencias con rostro serio y términos precisos, y lo único raro fué que al referirse a unas instalaciones especiales del secadero de semillas los ojos se le llenaron de lágrimas (porque, según supo Alejandro después, la construcción de esas instalaciones estaba ligada a un período muy feliz de la vida de ella). Alejandro se comprometió a ir a verla a su casa al cabo de unos días para darle una respuesta definitiva; así lo hizo, y conoció entonces por casualidad

a los padres de ella, un hombre encorvado y apático, como si estuviera lleno de desilusiones, y una mujer más bien baja, muy vivaz y amable, que parecía querer compensar de alguna manera la actitud de su marido, sintiendo quizá que el matrimonio no son dos personas sino una entidad que debe representar en el escenario el papel que el programa anuncia. Se vieron luego varias veces, por los diversos trámites que exigía la venta, y el día en que todo quedó terminado, él, sin haberlo premeditado, le dijo por qué no le servía de cicerone para conocer Río a fondo. Ella lo miró a los ojos, sondeándolo, seria, y luego se sonrió y dijo que sería su cicerone. Comenzaron a salir, por las tardes y por las noches, acompañados casi siempre por la hija, Eva, que se encariñó rápidamente con Alejandro. Se reían mucho, principalmente a causa de la forma en que Alejandro chapurreaba el portugués; él la desafiaba a hablar castellano, y ella le respondía con ininteligibles frases en alemán, que hacían que Alejandro se tapara la cara horrorizado. Un día él le dijo que en Río la naturaleza le parecía de tan mal gusto y fatigosa como una nueva rica que se pasa el día con todas sus joyas puestas, y Nina le contestó con sonriente orgullo que en el Brasil había para todos los gustos y que Río era una ciudad muy hermosa, aunque ella prefería San Pablo, la ciudad de la eterna primavera; añadió que en la Argentina no había más que la pampa y los gauchos. Alejandro se rió de ella, le explicó que los gauchos habían desaparecido, y le hizo una descripción optimista e incluso poética de la pampa; ella se quedó con los ojos llenos de ensueño y repitiendo "la pampa, la pampa", deteniéndose en las aes encantada por el sonido de la palabra, mientras Alejandro la miraba con delectación: estaban enamorados. Poco tiempo después, cuando Alejandro lo advirtió, le propuso que se casaran. No le había dicho que ya había estado casado y que ni siquiera se había divorciado: al principio no tenía sentido, y después empezó a resultarle molesta la necesidad de decirlo; además no habría inconvenientes legales porque, por azar, para abreviar los trámites para el viaje, como había extraviado su libreta de casamiento, se había declarado soltero, y así figuraba en su pasaporte. De modo que le mintió, le dijo que era soltero. ¿Y qué mentira era ésa en definitiva? ¿No se sentía él acaso como una persona nueva, no era ese amor como el primer amor? ¿Por qué entonces tenía que afligirla con restos que ya nada significaban? Quería darle la persona nueva que él de verdad era para ella. La mentira hubiese sido decir esa aparente verdad. Una noche en que iban a comer juntos, en un restaurant, antes de empezar la comida, Alejandro, sin que mediase ninguna declaración previa respecto a su amor, le dijo:

—Quiero que nos casemos.

Por la cara de Nina pasó como una ráfaga de terror y dijo:

—¡No! ¡No!

Y se tapó el rostro con las manos. Pero antes de que Alejandro tuviera tiempo de hablar, ella ya lo miraba otra vez, ahora con una ternura y una estupefacción nuevas, y añadía:

—Pero ¿qué dije...? ¡Sí! ¡Sí! ¡Te quiero!

Los padres de ella tuvieron reacciones muy distintas al enterarse; él se encogió de hombros, como si le hubieran comunicado una soberana estupidez, y luego, vagamente, felicitó a Alejandro; la madre, en cambio, se sonrojó y se sonrió con una timidez tal que parecía que fuera a ella a quien le habían propuesto matrimonio.

Pero nadie hizo ni la más leve alusión a los veinte años que Alejandro le llevaba a Nina, veinte años en los que él varias veces había pensado. Decidieron instalarse en San Pablo, y bajaron hasta Santos en un simpático barquito, lento y desvencijado; después de cuatro horas mortales de polvo e incomodidad en el ferrocarril que subía la sierra ayudado por una cremallera, Alejandro, cuando se vió ante San Pablo, exclamó: "¡Pero esto es un Buenos Aires chiquito!" Ella lo arrastró riéndose hasta el lugar donde descargaban los equipajes.

Y de igual manera lo arrastró en todo. No fué que él hubiese perdido ese impulso de actividad nacido del afán de poseer las cosas que lo había animado siempre, ni que ella desease que su actividad se volcara en otros objetos distintos de los que él perseguía: en realidad fué arrastrado por los mismos caminos que él ya había tomado con gusto y entusiasmo. Porque si Alejandro quería algo, Nina lo quería aún más. Vino a producirse un concertado contrapunto en el cual el sonido de cada una de las voces servía a la otra como base para subir y subir más. En alegría, en intensidad, en ternura, Alejandro la vió crecer —a veces sin advertirlo a causa del deslumbramiento— en forma casi inimaginable, como la hoja de té que pasa varias horas en el agua. Por su lado, le pareció sentir que una mano firme y suave se había metido en su interior y le estaba sacando afuera una gran flor que él ignoraba tener. Nina le enseñaba a desear las cosas con una fuerza en cuya posibilidad él no hubiera creído: le hizo despertar por el mundo ese sostenido y cálido apetito que sólo el amor engendra. Y si en el orden de los deseos físicos, por ejemplo, él se había considerado siempre como un hombre con urgencias bastante acentuadas, Nina, con sus abrazos, con su limpio y frenético ardor, le había deparado la dulcísima sorpresa de ver hasta qué punto estaban lejos los límites que creía ya haber rozado.

Fueron a vivir a un chalet de los suburbios, y al principio Nina lo acompañó a las plantaciones para instruirlo minuciosamente acerca de todos

los detalles concernientes a la explotación de aquellos cafetales que eran ahora propiedad de ambos. Sabía las cosas con la precisión que le habían dado los siete años de convivencia con su primer marido en esa actividad, y Alejandro, buen discípulo, pronto estuvo en condiciones de manejarse por sí solo y de comprender incluso las mejoras y reformas que eran necesarias e iniciarlas. Pero no se detuvo allí, y a los pocos meses, habiendo dominado aquel campo y aduciendo que había que cubrirse el flanco ante la eventualidad de que los precios del café bajaran, compró una tejeduría de mediana importancia: Nina lo dejó hacer, como halagada, como si cada uno de aquellos actos fueran nuevas declaraciones de amor. Y él ardía en deseos de estar en su casa, junto a ella, y en deseos igualmente intensos de ocuparse del cafetal y de la fábrica, pues cuando una pasión fuerte, amor u odio, se adueña de un espíritu maduro, le hace ver el mundo como una unidad de la que todos los elementos son vientos del mismo modo propicios para hacer girar el molino de sus propósitos de construcción o destrucción. Fernando le escribía y él periódicamente le daba órdenes para que vendiera otra de sus propiedades, porque sentía que no iba a volver a vivir en la Argentina, que aquello era definitivo. A veces Fernando hacía en las cartas referencia a Mercedes o a Clotilde, y Alejandro tuvo que prohibírselo, tuvo que decirle que sólo las mencionara en caso de que les ocurriese algo realmente grave, porque temía que esas cartas, por azar, revelaran a Nina algo que no existía. Por un tácito acuerdo, no tuvieron hijos, pero Eva, esa chica tímida y triste, vivía con ellos, y Alejandro se esforzaba por hallar en su figurita una imagen que reemplazara a la hija que había dejado en Buenos Aires. Pasaron así más de dos años de plenitud, salpicados muy de tarde en tarde por rencillas cuyos efectos no duraban más que unas horas y carecían de importancia. El barco navegaba en esas aguas que tienen un aire de eternidad de la que nada puede narrarse: parecería que no ocurre nada y sin embargo está sobre nosotros esa invisible señora equívoca y caprichosa que nos borra todos los límites y nos hace sentirnos infinitos y a la cual le damos el nombre de felicidad.

Y entonces aquel atardecer en la avenida Sao Joao. Estaba tomando el aperitivo en una confitería porque había terminado su tarea más temprano de lo previsto y no tenía nada que hacer. A pocos metros de él, sentadas a otra mesa, había un grupo de cuatro o cinco mujeres jóvenes. Les había echado una mirada de curiosidad porque al oírlas hablar se había dado cuenta de que eran argentinas: turistas, sin duda. Él se sentía bien, contento y satisfecho del día, aunque quizá con un poco de tedio ante la perspectiva de pasar dos horas en blanco porque Nina no estaba en casa. Todo se hallaba en calma en su interior, no pensaba en nada, ni siquiera en sí mismo,

flotaba en esa vacua beatitud en que uno no se siente existir. Bostezó en un momento, y fué como si con el bostezo se hubiese abierto una tapa de su ser y por ella hubiese penetrado en su dispuesto interior un demonio sutil, porque mientras bostezaba, mientras se cubría la boca con una mano, recordó de pronto que, de las caras de las mujeres de la mesa vecina que había mirado, una de ellas le había sostenido la mirada con esa disponibilidad que es el preludio del interés. Una chispa se encendió en su sangre. La observó cómoda y abiertamente porque se hallaba frente a él, mientras que sus compañeras le daban la espalda. No era hermosa ni tampoco demasiado fea, pero Alejandro advirtió en seguida que debía sentirse muy fea; tal vez a causa de los anteojos; tal vez a causa de la boca de labios demasiado finos, que le daba un aire de dureza; tal vez a causa de la marchitez prematura de su cara de piel mate: sin embargo, más que de cualquiera de esos detalles, esa idea provenía acaso de alguna impresión interior, arbitraria, una de esas melancolías a veces sin fundamento que terminan por arrastrar a la fealdad a muchas mujeres no feas. Debía tener treinta y tantos años y llevaba un vestido de seda azul con grandes flores grises; fumaba con esa avidez minuciosa de los que para lanzarse a fumar han tenido que vencer una repugnancia y que lo han hecho porque eso es algo que la sociedad exige. Alejandro la miró a los ojos en forma muy distinta de la primera vez; ella se sonrojó, pero no apartó la mirada. Pasaron un rato en ese juego de mirarse, y Alejandro, aunque pensaba que en ella no era nada más que el atrevimiento venial del turista que supone que en una tierra extraña puede hacer lo que no se atreve a hacer en la suya, se hallaba cada vez más excitado: presentía vanidosamente que era el poderoso y ansiado fuego para la paja seca. Le sonrió, y ella también le sonrió, con lentitud, pero desviando en seguida la mirada hacia una de sus acompañantes, que en ese momento hablaba, como para que la sonrisa pareciera destinada a ella. Alejandro, preguntándose hasta dónde podría llegar aquello, pidió otro aperitivo; cuando iba por la mitad de la copa vió con sorpresa que las demás mujeres se levantaban y se marchaban dejándola a ella sola allí. Dejó transcurrir unos minutos, y acercándose a la mesa de ella, sonriendo con dominio se presentó, e invocando su condición de argentino, le pidió permiso para sentarse. Ella accedió: se la veía nerviosa e incluso atemorizada por lo que estaba ocurriendo. Hablaron. Ella le dijo que se llamaba Amelia, y no quiso revelarle su apellido, le dijo que, en efecto, eran turistas, un grupo de amigas que habían pasado un mes en Río y que al cabo de tres días iban a marcharse de regreso a Buenos Aires. Alejandro habló de los diversos barrios de Buenos Aires en que había vivido, y ella, víctima del arbitrio de su nerviosidad, terminó por decirle lo que acaso menos hubiera querido:

que con un pretexto se había deshecho de sus amigas, que iban al cine, para quedarse sola. Si Alejandro no hubiese tenido ya las manos sobre ella, ella se hubiese sacudido contra sus manos para hacerle saber que allí estaba, a su merced. La invitó a comer. Y esa misma noche se acostaron juntos.

Aturdido por la sed de amor y de caricias que había tocado, por el humilde agradecimiento que había llegado hasta él, pero considerando aún que se trataba de un desliz de turista, Alejandro, sin embargo, inventó la necesidad de pasar tres días en Río por problemas vinculados a las maquinarias para la tejeduría, y se instaló en un hotel de San Pablo, decidido a gozar hasta el fin de aquella aventura cuyos contornos no veía con claridad. La tarde en que ella debía tomar con sus amigas el avión de regreso a Buenos Aires, cuando faltaba un poco más de una hora para el momento de la partida, él le dijo:

—Es mejor que te vistas ahora.

—Sí —dijo ella, y le acarició la cara.

Pasó un cuarto de hora, y Amelia no daba señales de pensar en levantarse.

—Vas a perder el avión.

—Sí.

—¿Cómo sí? Vestite. No hay otro remedio.

—No me voy. —Lo miró con temor, pero había pronunciado la frase con decisión.

El corazón de Alejandro empezó a latir más aceleradamente; sentía disgusto y vanidad a la vez.

—¿No te vas? ¿Y tus amigas?

—Ya les avisé que me quedaba.

—¿Qué van a decir?

—No me importa lo que digan. Nada me importa.

Durante un momento un molesto silencio se coaguló en el aire como si no fuera a desaparecer más. Después Alejandro dijo, con reprimida brutalidad:

—Pero ¿qué suponés? ¿Que me voy a casar con vos?

Él se había cuidado muy bien de no pronunciar ninguna frase referente a sentimientos, amor: ¿por qué querer transformar ahora en otra cosa ese placentero contacto entre dos pieles del que si algo había llegado a filtrarse hasta esa entidad denominada espíritu era en forma totalmente fortuita y a cargo exclusivo de la responsabilidad de quien lo había permitido?

—No supongo nada. Sólo supongo que quiero verte mientras sea posible.

Y la sumisa dignidad de tal respuesta no pudo menos que conmoverlo, aunque no experimentara hacia ella ningún tipo de sentimiento. Porque

lo que sí le había dicho es que era soltero, que vivía solo en San Pablo. Y ella parecía renunciar, por lo menos verbalmente, incluso a la remota posibilidad que ese estado significaba.

Por más que se lo preguntó muchas veces en el curso de los años que siguieron nunca logró explicarse por qué hizo todo lo que hizo después de aquella tarde. Algún sabio pesimista podría haberle dicho acaso que todos los humanos llevan en el fondo de sus almas el sueño de su propia destrucción, y que sólo el respeto por las insignificantes cosas materiales que nos rodean, por las menospreciables y débiles convenciones sociales logra salvarnos de ese monstruo que asume las formas de nuestros sentimientos más profundos y verdaderos. Pero asimismo otro sabio, optimista, le hubiera manifestado quizá que las únicas vidas no grises, no medrosas, no frustradas, aquellas que consideramos dignas y envidiables, son precisamente esas en que el sueño de la propia muerte logra expresarse del principio al fin con toda su luz y libertad. De modo que era comprensible la perplejidad de Alejandro respecto a la razón y el sentido de tales hechos.

Y en cuanto a los hechos en sí ocurrió que aquella noche, al regresar a su casa, en apariencia desde Río, dijo con aire de gran pesar que había vuelto por un solo día, que lamentaba tener que volverse, y por un período quizá de más de dos semanas, porque se habían presentado inconvenientes no previstos. El pesar era verdadero, pues todo lo que estaba haciendo lo llenaba de zozobra y a la vez se le aparecía como inevitable. Nina lo consoló diciéndole que dos semanas no eran nada, se burló cariñosamente haciéndole notar que ya era un hombre bastante crecido para poder pasarse dos semanas solo. Él empezó a oscilar entre raptos de violenta amargura, llena de remordimientos, y accesos de perturbada exaltación, como si lo esperase una aventura con riesgo de muerte.

Desde el día en que volvió a reunirse con Amelia entró en una especie de sortilegio. No la quería, pero paso a paso, hora a hora, iba atándose más a ella con un vínculo cuyo símil más próximo sería el que tiene un rey con un súbdito cuya dependencia descubre de pronto. Hacían el amor con gran frecuencia, pero aunque durante un momento Alejandro se sintiese arrebatado (principalmente, ay, por el perfume que ella usaba, un perfume seco y cálido, remoto, en el que la apelación sexual del almizcle se hallaba muy atenuada, un perfume que convenía bastante a su personalidad) siempre se abría en seguida una distancia desde la cual él la consideraba con fría compasión, miraba con ojos demasiado abiertos ese cuerpo no gracioso, vejado por la abstinencia hasta darle el aire de un enorme desamparo. Tenía treinta y siete años y era soltera, "una solterona", como le había dicho con una sonrisa esforzada, vivía en Buenos Aires con sus

padres, burgueses adinerados, y también ella contaba con cierto dinero heredado de una abuela. Decía la verdad, pues se había resignado a admitir que las mentiras nunca le habían servido de nada, y le dió a entender con bastante claridad que había tenido algunas aventuras muy breves y había terminado por refugiarse en la compañía de las amigas con quienes la había visto el primer día, porque los hombres pronto se aburrían de ella y no quería llegar a encontrar al que la soportase por su dinero para hacerla sufrir más que si estuviera sola. Le mostró su vida, una superficie blanca, con manchas grisáceas aquí y allá, pero en cambio no le hizo a Alejandro pregunta alguna sobre su pasado ni sobre su presente: y Alejandro entendió que ella instintivamente sabía que todo lo que se toca demasiado se desmorona pronto, y ese conocimiento de lo efímero de cualquier dicha lo aterró y lo conmovió. Por lo demás, Amelia no quería nada: se escribía con sus padres, y éstos no se preocupaban, acostumbrados ya a una cierta extravagancia inocua en esa hija desdichada que no había conseguido casarse; dinero tenía suficiente para vivir con modestia hasta el fin de sus días: ¿qué podía necesitar? Y sin embargo Alejandro se veía forzado a preguntarle a cada momento qué le ocurría, porque ella lloraba, caía una vez y otra en raptos de llanto silencioso y dulce, en los que se ponía fea, la nariz le goteaba y los ojos le brillaban con una rara alegría. Él se sentía tranquilo, halagado y culpable, no se decidía a aceptar lo que Amelia decía para explicar su llanto, que carecía de importancia, que era uno de esos desequilibrios nerviosos típicos en las mujeres. Le parecía como un náufrago al que un golpe de mar deposita por fortuna en la playa y que, una vez allí, llora de agradecimiento sin desear ya nada más. Eso era lo que lo perturbaba hondamente, ver que ella no quería nada más, y ver a través de esa actitud que es posible que una criatura humana se contente con nada, que se desbarranque hasta esa extrema indigencia o esa desagradable riqueza en que se siente colmada con el mero existir: pues sabía que él a Amelia no le daba nada. Una tarde le dijo en broma si le hubiese gustado casarse con él, y ella le respondió con seriedad, sonriéndose resignadamente, que hacía tiempo que había dejado de hacerse ilusiones y que, en cierto modo, vivía mejor así. En el estado en que se hallaba, Alejandro no necesitó más para perder el último resto de frenos. Al día siguiente, en una agitación que no le dejó ni un instante para pensar, alquiló una casa en el extremo opuesto al suburbio en que vivía con Nina, la amuebló caótica y deficientemente, y presentó una solicitud de matrimonio. Dos días después se casaron, y mientras el juez, calvo y gordo, con ojos protuberantes de hipertiroideo, leía el artículo del código pertinente, Alejandro pensaba por qué hacía eso con una mujer que no le gustaba y a quien no quería. La luna

de miel duró apenas una semana, porque él ya le había advertido a Amelia que debía viajar periódicamente a Río, y se fué a su otra casa.

Se asombró de ser recibido por Nina y Eva con la alegría y el cariño habituales, pues estaba persuadido de que, a consecuencias de lo que había hecho, incluso el aspecto físico debía haberle cambiado. Cuando iba a dirigirse a su cuarto, sin embargo, Nina lo detuvo y le dijo que tenía que hablarle, contarle algo que había ocurrido. Alejandro se sentó, con los músculos de la cara tensos, dispuesto a oír lo peor. Pero cuando ella empezó a hablar se serenó: no se trataba de nada de lo que temía. Al parecer la noche del día en que él se había ido a Río, Nina, de regreso del cine, había encontrado escondido en la galería a un hombre, a quien en el primer momento tomó por un ladrón, pero que en seguida le dirigió la palabra en alemán, tranquilizándola respecto a sus intenciones. Se trataba de un oficial del ejército alemán, a quien perseguía la policía. Le había asegurado que no había cometido ningún hecho dañoso, que no era un criminal, sino un soldado en cumplimiento de un deber patriótico (tales habían sido sus palabras textuales) y que, después de observar las casas de la zona, se había decidido a pedirle refugio a ella. Nina había sentido pena, y lo había dejado entrar. Ahora dormía allí durante el día, y salía por la noche, para hacer lo que debía. Estaban en plena guerra mundial, y Alejandro, pese a no interesarle demasiado la política, era contrario a la causa de los alemanes, de modo que el relato de su mujer le molestó, y dijo que ese hombre era sin duda un espía y que había sido un poco descabellado metérselo en la casa. Nina le replicó que no le interesaba si era espía o no, que por la cara le había parecido una persona decente y que lo había ayudado como lo hubiese hecho con cualquier otro ser humano en desgracia. Alejandro terminó por aceptar la situación, pero señalando que no debía prolongarse demasiado. Esa misma tarde conoció a Kurt Napp, como se llamaba el huésped. Tenía una hermosa cara, como de muchacha, muy tostada, que sin duda debía provocar compasión si se lo sabía en desgracia; delgado y erguido, nervioso, con el pelo de un rubio tan descolorido que lo hacía aparecer albino, le espetó a Alejandro en correcto portugués un breve discurso de agradecimiento por el amparo que le prestaban. Alejandro le respondió con amable frialdad que no iba a hacerle ninguna pregunta, pero que debía entender que aquello no podía seguir así. El hombre, turbado, miró a Nina, y dijo luego que, por supuesto, no deseaba causarles ninguna molestia y que estaba tratando de hallar otra solución para sus dificultades. Después salió, y Alejandro supuso que ese problema se hallaba casi liquidado.

Pero poco a poco fué notando que la atmósfera había cambiado en la casa: la nerviosidad, difundida por Nina, sin duda a causa de la presencia

de un extraño, lo impregnaba todo, y la antigua alegría había desaparecido. Durante el día era necesario hablar en voz baja, para no despertar a Kurt, y aquello parecía una tumba; hasta Eva parecía haberse replegado más en su timidez, lo evitaba. Y Alejandro sentía que había algo más que las simples alteraciones materiales, algo que no residía ni en el hecho de que él tuviera que dormir sus siestas en la galería ni en las vagas y pasajeras consecuencias psicológicas de ese hecho: había otra cosa más profunda, como si él de pronto sobrara en esa casa, y, pasando revista a lo ocurrido desde el momento mismo de su llegada, creyó descubrir que Nina estaba notablemente más fría. Pero para equilibrar ese descubrimiento surgió una duda de igual fuerza: ¿no sería él quien, después de haber pasado ese período con Amelia, se había enfriado y achacaba ahora a otros sus propios sentimientos? Sin embargo, en la tarde del tercer día, fué arrancado de su inquieta siesta por la voz de Kurt, que parecía estar discutiendo con Nina, en alemán, en el interior de la casa. Se levantó apresuradamente y entró. No lo oyeron hasta que estuvo dentro de su propio dormitorio, donde se desarrollaba la discusión. Había violencia en las caras de los dos, y al verlo se callaron; Nina se sonrió con nerviosidad, y entonces Kurt, señalándolo a él, le dijo a Nina una última frase en alemán, llena de insistencia, a la que ella respondió con una negativa terminante. Alejandro preguntó qué pasaba, molesto, y ella se lo llevó de la habitación y le dijo que simplemente se trataba de que Kurt, en vista de lo que Alejandro le había dicho el primer día, y pese a no encontrar otro refugio, quería de todos modos irse de la casa, pues suponía que molestaba en exceso, y que ella le había dicho que no. Alejandro aceptó la explicación escépticamente, sin comentarios. Pero esa noche, cuando estaban acostados y él, movido por un impulso que no era el deseo, comenzó a acariciarla, la encontró rígida; no se interrumpió en sus caricias, pero al fin ella dijo "No", y encendió la luz y se levantó, se puso la bata y se quedó mirándolo, demudada, grave. Él, estupefacto, a su vez la miraba. Antes de que Alejandro hablase, en seguida, le dijo que estaba enamorada de Kurt. Lo primero que Alejandro sintió fué un vago terror, como si estuviese a merced de un despiadado mecanismo invisible, que ejecutaba en forma inmediata el castigo que correspondía a cada culpa, por secreta que fuera; pensó en Amelia, pensó que el peso que él había depositado en uno de los platillos de la balanza hacía sin duda que el otro se elevase en la misma medida, pero luego rechazó estas ideas, estas supersticiones, y se entregó a la cólera, porque aún no comprendía lo que le había pasado.

—¿Estás loca? —gritó, levantándose.

Ella meneó lentamente la cabeza en señal de negación.

—¡Ni un minuto más se quedará ese tipo en esta casa!

—¿Qué querés? —preguntó ella con pena—. ¿Que yo me tenga que ir también?

El tono de Nina debilitó un poco la ira de Alejandro, quien, dejando caer los brazos, preguntó, lleno de desolación:

—Pero . . . ¿qué ha pasado?

Ella se echó a llorar y dijo:

—¡No sé, querido! ¡No sé!

Las lágrimas y la palabra con que lo había llamado, al darle una sensación más clara de que había ocurrido algo irreparable, volvieron a excitar su cólera.

—¡Me mentiste! —gritó.

Nina lo miró interrogativamente.

—¿De qué hablaban esta tarde?

—Sí —reconoció ella—. Él quería decirte todo.

Alejandro se sintió otra vez vencido:

—Pero ¡cómo, cómo! ¡No me querés más! ¿Es posible que no me quieras más?

Hasta el amanecer hablaron y discutieron, Alejandro apeló a todos los tonos, sin conseguir nada. Era como las ruedas del carro en el camino empantanado, que buscan apoyarse en la pequeña piedra, en la ramita, en la hoja, y que no logran más que deshacerlas sucesivamente hasta quedarse girando en vano en el desnudo lodo, convirtiendo en nada la energía del castigado caballo. Porque el juego era limpio, todo lo limpio que permiten los confusos y pegajosos elementos que se deslizan con el nombre de amor. ¡Si le hubiese mentido, por lo menos, si se hubiese sentido culpable y desease ser perdonada! Pero le decía todo con tal claridad que a él sólo le quedaba desesperarse. ¿A qué se había debido aquello? ¡Cómo saberlo! Había sido algo superior a sus fuerzas, un instante del que únicamente se había dado cuenta después. Lo sentía, le dolía quizá tanto como a él, por los años felices pasados juntos, por todo lo que la unía a Alejandro, por el daño que no ignoraba le iba a causar, pero ¿qué hacer? ¿No era acaso mejor que él supiera a qué atenerse en lugar de empezar con una interminable serie de mentiras que al cabo concluiría quién sabe cómo? Y aunque ella no sufriera tanto como él, porque estaba enamorada y debía reconocer que en el fondo se sentía contenta, no había ninguna crueldad en la decisión de contarle lo que ocurría. Incluso había pensado ella en determinado momento que era algo sin mayor importancia, que cuando Alejandro volviera todo se borraría. Pero no había sido así: estaba enamorada de verdad. No era que no quisiese ya a Alejandro. ¿Cómo podía pensar eso? Lo quería y

seguiría estimándolo siempre, aunque, claro está, en forma distinta de la de antes, como un amigo. ¡Lo explicaba todo con tanta comprensión, con tanta naturalidad que a veces hasta llegaba a parecer que no había sucedido nada! Porque las mujeres suponen que deben hacer todo lo que quieren, y que por lo tanto es justo todo lo que hacen; son criaturas naturales. Alejandro escuchaba sus palabras, pero apenas atendía a su significado, pues en las oportunidades en que lo había hecho había sentido un dolor demasiado vivo. Al principio optó por las medidas drásticas; decidió que se trataba de un capricho, y que el capricho terminaría una vez que ese hombre se fuera de la casa, actitud a la que él lo induciría en forma eficaz al día siguiente. A Nina le costó un considerable esfuerzo hacerlo desistir de tales propósitos: no sólo no debía intentar ninguna violencia contra Kurt, sino que entre los dos estaba de más toda discusión, toda palabra. ¿Por qué caer en bajezas? ¿Qué pretendía arreglar de ese modo torpe? Cuando lo amenazó con que no volvería a verla si ocurría algo entre él y Kurt, Alejandro prometió quedarse quieto y en silencio. Entonces pasó a las súplicas. Pero se encontró con la misma valla; Nina a veces lloraba a causa de lo que él le decía y le recordaba, pero Alejandro sentía que ese llanto no significaba ningún progreso y sí un retroceso, porque después las respuestas eran cada vez más distantes, más justicieramente duras. ¿Qué quería él, que le mintiera, que le tuviera lástima? ¡Con qué soltura hacía ella que la razón presidiese aquel tribunal de sentimientos! Y a fuerza de ir viéndola reaccionar no precisamente con frialdad pero sin duda con ecuanimidad ante evocaciones que a él le arrancaban lágrimas, y que se las hubieran arrancado también a ella un mes antes, terminó por entender que se hallaba ante otra persona, distinta de la Nina que él conocía, como si a ésta la hubiesen sometido a un encantamiento maligno o se hubiera vuelto loca. A tal idea se aferró, como hacemos frecuentemente todos cuando alguien deja de darnos lo que nos daba: se dijo que estaba loca, perturbada. A ella se lo tradujo insistiendo en que se trataba de un capricho, que pasaría y que él iba a quedarse hasta que pasara. Nina ni siquiera le contestó ya a la hipótesis del capricho, pero le aconsejó que fuera sensato y dejara la casa, que no buscara un dolor inútil. En cuanto a eso Alejandro no quiso ceder: se quedaría. Y en esos términos se hallaban cuando, bajo la luz incierta y sucia de un pesado amanecer, rendidos por la fatiga, se durmieron.

La minuciosa tarea de descubrir, enumerar y calificar todo lo que había poseído emponzoñó sus días desde entonces. En las horas que pasaba en la casa, que eran más que antes, alternaba esa deprimente ocupación mental con la de conjeturar qué harían su mujer y Kurt dentro de la casa.

Después de aquella noche sólo se tropezó con Kurt un par de veces (Kurt le había cedido el paso, mirándolo primero con aire de pesar y bajando luego los ojos como si no quisiera ofenderlo, en una actitud que Alejandro calificó de hipócrita), pero lo olfateaba, adivinaba sus movimientos, y, conociéndola a ella, se imaginaba los abrazos, los transportes, lo que le había sido robado. Un atardecer, cuando ya oscurecía (él regresaba de la tejeduría), lo vió deslizarse por los fondos de la casa, entre los árboles, delgada y ágil sombra que daba los cautos saltos del malhechor. Se apoderó de él el impulso de perseguirlo y golpearlo hasta darle muerte; sería fácil porque sin duda Kurt no esperaba ningún atacante que viniese desde la casa, y era muy débil y menudo para la fuerza de Alejandro; por otro lado, la policía no haría demasiado escándalo por la muerte de alguien que, fuera de la ley, se hallaba ya en una zona en que la muerte es un incidente a medias descontado. Se imaginó sus puños hundiéndose en ese cuerpo, y los ojos se le nublaron en la embriaguez cobarde de la ira. Pero se contuvo, y vió cómo la figura desaparecía entre las sombras. Sí, podía haberlo eliminado, y sin embargo no hubiese ganado nada: Nina sabría que él había sido el asesino. Y ¿qué muerte es capaz de hacer resucitar el amor? Discutía y hablaba con Nina cuando el otro no estaba, y cada vez discutía con menos impulso: en realidad no hacía más que quejarse, que lamentarse, porque empezaba a comprender que era cierto que no lo quería. En una oportunidad los había espiado a través de una cortina en el momento en que Kurt se marchaba; no sabían que él había llegado y pudo observarlos tranquilamente: la expresión de la cara de Kurt . . . , la conocía; él mismo debía haber tenido esa expresión muchas veces en el pasado, lo advirtió en ese instante, porque era el rostro de la felicidad; y pensó entonces que la felicidad de los humanos se nutre siempre del cadáver de otro humano, y que en ese caso el cadáver era él. Dejó de considerar que se tratase de un capricho, y sentía que se estaba vejando a sí mismo, se despreciaba por buscar compasión, pero únicamente porque ya no se le tenía esa compasión. Se quedaba porque no podía irse: pero aquellas horribles siestas en la galería, con los ojos cerrados y despierto, con la imaginación en marcha, eran una forma de esperanza, pues así como se había desencadenado lo malo ¿quién tenía la certidumbre de que no podía ocurrir lo mismo con lo bueno? Sin embargo, empezaba a ver aquella relación como concluída, con una mayor perspectiva, y se preguntaba, con una serenidad que no lo había asistido en los primeros momentos, cuáles podían haber sido las causas de esa conclusión. Veía que Kurt era joven, al parecer valiente, y hermoso, una especie de héroe, y comprendía que todos esos elementos explicaban mucho de lo acontecido. Pero ¿acaso no lo habían querido también a él,

que sólo contaba con una virilidad no engrandecida ni por la belleza ni por la juventud ni por el heroísmo? ¿Quién se atrevió nunca a marcar relaciones entre el amor y las virtudes? Por otro lado, ante una instancia superior, ante un supuesto juez de los hechos y las almas, se consideraba culpable, encontraba justo que su traición hubiese sido sancionada con otra traición. Pero ¿qué tiene que ver la culpa con la felicidad? Hay tantos culpables que son felices que hasta parecería que la culpa es el incentivo que nos permite devorar una más grande y más cálida felicidad. ¿No son acaso los más inocentes los menos felices, no sufren por todo, incluso por lo que ellos no hacen? Alejandro no quería ser inocente, quería ser feliz. Y sin embargo, pese a ser culpable, no era feliz. Y tampoco se explicaba nada. Sólo lograba sufrir y enflaquecer.

Volvió a la otra casa en que era también marido: ¡allí estaba la burla, el dibujito caprichoso con que el destino le hacía sarcásticas cosquillas en la herida, repitiéndole que eso era lo que él había deseado! Tuvo que reprimirse para no decirle a Amelia que no la quería ni la había querido nunca, que ahora no podía soportar siquiera verla; hubiera descargado sobre esa semiinocente todo el ácido de su dolor, le hubiera contado que había sido un hombre feliz y que ya no lo era, que ella no significaba nada al lado de la mujer que acababa de perder, le hubiese explicado, incluso riéndose, la mala pasada de que los dos habían sido víctimas, la hubiera arrastrado junto a sí, a riesgo de contagiarle su lepra, con tal de que le diese un poco de calor. Si se contuvo no fué por ninguna noble razón, sino porque advertía que tarde o temprano tendría que aferrarse a ella para no quedarse solo. Pero ¿cómo simular, cómo jugar ahora con los besos, las caricias, las sonrisas, símbolos de un orden en que con tanta dureza había sido golpeado? Simuló, no obstante, aunque mal; no bien se descuidaba su cabeza estaba ya comparando a las dos mujeres, y desdeñando con amargura a la que tenía delante; cuando la abrazaba estaba al principio siempre rígido, y apenas hizo el amor, como una operación quirúrgica, con los ojos abiertos. Era la tortura de todo consuelo. Amelia, el primer día, al verlo, se quedó inmóvil un instante, sin duda sorprendida por su aspecto, tan flaco, castigado, viejo debía estar, gato que vuelve corrido después de noches de aventuras lamentables. Le preguntó qué le había pasado, qué le pasaba, pero ante el gruñido indefinible con que él le respondió no insistió más. Se limitó a demostrarle una dulzura inepta, a mantenerse a distancia. En los dos días que estuvo con ella Alejandro pensó que era curioso pero que Amelia no debía sentirse en absoluto casada, que debía haberse tomado aquel acto como lo que en realidad había sido, un anillo de humo hecho por un fumador caprichoso, que en seguida se iba a desvanecer en los aires.

A los dos días se fué y pasó uno en su antigua casa, y volvió a los dos días para marcharse a las cuarenta y ocho horas... Cayó así en un período catastrófico en que andaba de casa en casa sin dar explicaciones, durmiendo a veces en hoteles, como un fantasma que desearía vengarse o darse muerte, y no puede.

Un día se le presentó la gran tentación. Era la hora de la siesta, y él se hallaba despierto en su ahora habitual yacija de la galería, cuando oyó que alguien abría la puerta de hierro de la verja, distante unos veinte metros. Se levantó, y vió que en la puerta estaban cuatro agentes de policía. Le bastó verlos para presumir inmediatamente el objeto que los traía; aún no había estallado en los periódicos el escándalo respecto a las actividades del espionaje alemán, pero hacía tiempo que circulaban rumores sobre una batida contra el vasto grupo de agentes de inteligencia que tenía ramificaciones en la Argentina, Chile, Uruguay y otros países sudamericanos. Avanzó en dirección a la puerta, y los policías entraron. Uno de ellos, un suboficial que debía estar al mando del grupo, tomó la palabra y le dijo, en efecto, que estaban buscando a un individuo, un alemán, del que se suponía que debía haberse introducido en una de las casas de la zona. Aquella madrugada las autoridades habían dado con uno de los puntos de reunión de una banda de delincuentes, pero éstos, alertados, habían conseguido huir; seguidos sus rastros, uno de ellos se había encaminado hacia ese barrio y por eso lo estaban buscando casa por casa. Mientras el policía decía aquello, Alejandro pensaba en la magnífica oportunidad que se le ofrecía. Ni siquiera necesitaba delatarlo; un gesto de vacilación, de ignorancia por su lado, y aquellos hombres darían caza a Kurt. Entonces sí, pensó, que la pasión de Nina se hubiese convertido en un capricho, cuando el amante estuviera encerrado y fuese por último conducido a Estados Unidos, donde terminaban todos los de su especie. Y sin embargo, no se decidió a hacerlo, acaso porque en nombre de un amor verdadero es imposible traicionar el lazo de solidaridad que une a la raza humana, porque ese amor cobra el momentáneo tributo de la nobleza incluso a los más viles; acaso porque en lo hondo Nina tal vez ya no le interesara más, rota, dispersada su voluntad para querer que la alianza con ella se reanudase, aunque por un mal hábito siguiese superficialmente aferrado. De modo que miró al policía con extrañeza, como si no entendiera, se secó el sudor de la frente con un pañuelo, y en seguida dijo, en tono no exento de malhumor, que no sabía nada en absoluto, que de haber aparecido cualquier delincuente ya se hubiera encargado él de denunciarlo a la policía. Luego, simulando que empezaba a cobrar interés en la cuestión, solicitó detalles acerca de los delitos del perseguido, y cuando el suboficial le dejó entrever que se

trataba de un espía alemán, maldijo a todos los alemanes y a todos los espías, como si lo hubieran agraviado particularmente. Pidió que le describieran a Kurt, y obtuvo una versión en la que éste aparecía como bajo, fornido, y peligrosísimo. Alejandro prometió que en caso de que lograra avistar a alguien parecido lo comunicaría a la policía. Por último preguntó al suboficial si no deseaba registrar la casa; el hombre vaciló un instante, y luego dijo que no, que no valía la pena despertar a los que a esa hora dormían. Cuando volvió a la galería, salió Nina; había estado observando la escena con Kurt. Después de escuchar el relato de Alejandro, asintió, sin agradecérselo siquiera, porque sin duda consideraba que él no había hecho más que cumplir con su deber. Y el arrepentimiento por no haberlo denunciado subió por el pecho de Alejandro como una corriente de lava.

Pero no tuvo demasiado tiempo para arrepentirse porque lo que él no había hecho se hizo, por así decirlo, solo. Al regresar a la casa, dos días después, un poco calmado, encontró a Nina llorando. Le contó: el día anterior Kurt no había aparecido a la hora habitual; mediada la mañana, un vendedor ambulante había insistido sospechosamente en que ella le comprara algo y, mientras le mostraba escobas y plumeros, le había susurrado que Kurt se hallaba detenido en la Penitenciaría. Esa misma tarde había intentado verlo, y la policía no se lo había permitido.

El corazón de Alejandro dió un vuelco.

—¿Y ahora? —dijo.

Nina lo miró y comprendió lo que significaban esas dos palabras, supo que preguntaba no por Kurt, sino por él. Alejandro advirtió también lo que había hecho: de haber pensado un minuto en la pregunta antes de formularla, hubiese comprendido que con ella en ese momento no sólo era absurdo buscar un principio de reconciliación —pues ése era el significado del tono con que había sido pronunciada— sino que además debía inevitablemente conducir al fin. La verdad era que, deseándolo o no, él había puesto la cabeza en el tajo. Y nadie a quien le haya tocado el papel de verdugo, por apesadumbrado que esté por el papel, puede resistirse a esa lógica.

—Ahora quisiera que te fueses, Alejandro. Quiero estar sola . . . No es posible ahora que sigas aquí . . .

Alejandro no arguyó. Sabía que así debía ser, y acaso hasta sintió un sordo alivio al pensar que todo había terminado. La acompañó incluso hasta la Penitenciaría, y la contempló mientras se alejaba por el camino empedrado, entre las palmeras, bajo el sol, hacia el viejo edificio al que se ascendía por una doble escalinata. Aunque luego se encontró con ella una vez más, para liquidar las cuestiones económicas comunes (Kurt seguía preso, pero ella había conseguido, tras grandes esfuerzos, que lo dejaran en el país), ésa fué la última oportunidad en que la vió no como una

extraña, un objeto humano, sino como lo que había sido para él, una mujer que aún llevaba algo suyo.

En la tarde de aquel día anduvo por las calles, pensando, desolado, tratando de darse fuerzas. Al llegar la noche fué a la que se había convertido en su única casa. Y después de comer, cuando ya estaban acostados, a oscuras, Amelia le dijo que había ido a ver a un médico, y que tenía un embarazo de cuatro meses. ¿Qué podía haberla impulsado a decírselo precisamente esa noche después de haber tenido tanto tiempo para hacerlo? ¡Otra vez el mecanismo invisible en función, la balanza alzándose para ofrecer su compensación, ese hijo no deseado a cambio de la pérdida de aquel amor ya no querido! Le preguntó si no se lo había dicho antes por temor a que él le impidiera tenerlo, y ella le respondió que sí. Entonces Alejandro se echó a llorar; no sabía por qué; no era por el hijo, ni por Nina, ni porque Amelia hubiese sentido temor, ni por él; era quizá por la conjunción de todo, por la especial forma en que aquello se había conjugado, con ironía y compasión y mezquindad y violencia y generosidad a la vez, un llanto no triste ni alegre, suave y casi neutro. Y Amelia, al sentirlo llorar, acaso creyéndolo enternecido por la noticia sobre el futuro hijo, pero más seguramente por percibir que el llanto venía del trasfondo de los sufrimientos de una vida secreta de Alejandro, y enterneciéndose por sí y por ser tal vez un paliativo para esos sufrimientos, se puso también a llorar. En la noche caliente, cargada de preanuncios de tormenta, aquellas dos figuras, cubiertas sólo por la sábana, vueltas la una hacia la otra, en una proximidad en la que no se tocaban más que con los brazos y las rodillas, acurrucadas, lloraron largo tiempo, olvidadas al fin de sus propias penas, lloraron anónimamente, siendo sin saberlo una de esas fuentes por las que de tarde en tarde el propio mundo puede verter una mansa protesta por todas sus humillaciones.

Vivieron en San Pablo hasta que nació el chico. Era un varoncito, un gusano de piel amoratada, un monito, como lo calificó Alejandro desde el primer momento. En el sanatorio, al verlo, Alejandro dijo, con ternura:

—Es feo . . . Se te parece.

Y ella le contestó en seguida:

—¡Pero no! Si es idéntico a vos . . . ¿No te das cuenta?

Mientras ella se reponía del parto, él fué liquidando sus propiedades, la tejeduría, recuperando sus inversiones. Quería marcharse de aquella ciudad, de aquel país: de pronto se le habían llenado de sombras hostiles que era preciso dejar atrás. Y Amelia también deseaba irse, en parte porque nunca le había gustado demasiado San Pablo, en parte porque presentía que el cambio haría que Alejandro mejorase.

Se instalaron en Montevideo, y al principio estuvieron bien porque Alejandro se lanzó con avidez sobre un campo nuevo para él: el comercio de lanas. Se pasaba gran parte del día afuera, averiguando, buscando los puntos clave, las junturas por las que valía la pena introducirse; después comentaba con Amelia, bastante entusiasmado, sus descubrimientos y proyectos. Ella lo oía, contenta, apaciguada. Pero pasado cierto tiempo, cuando ya había instalado su oficina para compra y venta de lanas, cuando sus planes comenzaron a arrojarle un rendimiento incluso mayor que el previsto, cuando vió al cabo que aquello era simple y deslucido, Alejandro comenzó a decaer otra vez. Sin embargo, la separación que volvió a mediar entre él y Amelia no tuvo la magnitud de la de los primeros tiempos. Estaba ahora, para unirlos en cierta medida, ese chico, Carlos, Carlitos, con el afecto hacia el cual habían llenado los dos la distancia que entre ambos no habían podido vencer. A Alejandro lo enternecía el monito, no lindo, que al parecer nunca conseguiría superar la fealdad natural en los niños durante las primeras semanas, poco hábil, que ya gateaba, se arrastraba, quería empezar a hablar. No podía llegar a considerarlo hijo suyo, pero lo quería más que a Amelia, le parecía fruto, no de ellos dos, sino de algo abstracto, de la ruptura de él con Nina, como si fuese lo único bueno que había podido quedar de aquella relación, a la que él, de esa manera, seguía aferrado. Amelia, por su parte, lo cuidaba como si supiera que sólo ese hijo era real entre todas las cosas de su matrimonio, que en algún momento sólo él le quedaría. Y en torno a él se encontraban, cuando jugaban o lo mimaban juntos, cuando hablaban de sus tímidos progresos y de su porvenir, en ese sentimiento se reunían, se comunicaban.

Porque en cuanto a los vínculos directos entre los dos, eran de una naturaleza tal que a veces Alejandro, aunque no lo dijera, se encolerizaba. Amelia se mantenía como en los primeros tiempos, distante, temerosa, persuadida de su fealdad, de una suerte de nulidad que la afectaba en todos los órdenes. ¿Qué era eso, miedo, respeto, incapacidad sentimental? Alejandro no había logrado determinarlo y pese a que había hecho algunos esfuerzos para que ese elemento desapareciera, ya había desistido, ante su impotencia, y se sentía solo, como si en lugar de una mujer que lo quería tuviese a su lado a un sirviente. Después de haber conocido con todo su ser ese contacto de otro ser que es el amor ¿cómo podía resignarse a esto? Era como un hombre a quien le han amputado una pierna, y aunque esa pierna ya no volvería a crecerle, él se empeñaba en la esperanza de que así pudiera ocurrir. Casi en carácter de compensación empezó a sentir la necesidad de volver a la Argentina, a Buenos Aires, para recuperar de algún modo lo que le faltaba. Fernando le escribía siempre, ignorando sus

andanzas, y le decía que lo esperaba; pero él no se atrevía a volver, vislumbrando que las dos criaturas que ahora se hallaban a su lado tenían tanto de fantasmal que se disolverían ante la realidad de Buenos Aires; pensaba que estos restos de un intento de amor perderían todo sentido ante los restos de otros intentos que había dejado en Buenos Aires; y no deseaba verse despojado de lo poco que poseía. Sin embargo, necesitaba tanto de la ciudad familiar que había llegado a comentar con Amelia la posibilidad del regreso. Ella, extrañamente, no era partidaria de volver; parecía incluso que, aunque también lo quisiera, se resistía; le decía que en Montevideo se vivía más libremente, que todo era más chiquito y la ciudad pesaba menos, y que en último caso hasta en Brasil se estaba mejor, la vida era más intensa, más sorprendente. Él apenas le respondía pero pensaba que sí, que acaso se estuviera más en paz en el Uruguay, que tal vez se gozara más en Brasil, pero que prefería ir a maldecir a la Argentina; a maldecir contra el tiempo y la humedad, a maldecir contra la soledad y el hastío, a maldecir contra las gentes hostiles, pero a poder maldecir allí. Lo necesitaba, lo necesitaba. Porque como el amor humano se le había tornado esquivo, surgía en él el secreto amor por su tierra, el cual, como todo amor, nace de algo que nada tiene que ver con los gustos ni con los placeres, se decide en una zona ignota, en un campo del que es dueña la fatalidad. Y sin embargo había ante él una barrera.

Pero el destino, a su modo, velaba.

Un día, estando Alejandro en la casa, el chico empezó a tener fiebre, y al anochecer su temperatura había llegado a ser alarmante, y los determinó a llamar a un médico. Después de revisarlo, el médico les dijo que debían resignarse, o sea que había que esperar lo peor; le aplicó una inyección y quedó en volver. Al día siguiente el especialista en niños más afamado en Montevideo, en consulta con el primer médico, confirmó el diagnóstico; se trataba de un mal para el que la ciencia no tenía recursos curativos, sólo paliativos hasta el momento del desenlace; incluso pareció insinuar que era preferible que el niño no sobreviviese, por los rastros que la enfermedad dejaría en él. Pronosticó que en el curso de cuarenta y ocho horas se produciría una crisis. El chico, en su cuna, no se quejaba, pasaba alternativamente por períodos de sopor y de gran lucidez; los ojos se le habían agrandado en el rostro enflaquecido, confiriéndole una belleza rara en él, premonitoria; estaba muy pálido, y vomitaba. Amelia se había puesto a llorar desde el primer momento, y, como no podía contenerse, se había tornado inútil, porque no había que asustar al chico con aquel llanto. Fué Alejandro quien debió pasarse las horas sentado ante la cuna, cuidándolo. Al cuarto día, en determinado momento, el chico empezó a ponerse amo-

ratado y a respirar dificultosamente por la boca; Alejandro se levantó para ir a llamar al médico; cuando volvió junto a la cuna se encontró con que el niño había muerto.

En medio de su abatimiento total, Amelia sólo supo insistir en una cosa: quería llevarse el cuerpo de su hijo a Buenos Aires, quería volver y enterrarlo allá. Sin discutir aquel absurdo, entendiendo que estaba demasiado perturbada para que él se negara a sus deseos, Alejandro hizo que el cadáver fuese preparado contra la descomposición y llevó a cabo los largos y complicados trámites para poder trasladarlo de un país al otro. Por fin una noche tomaron el barco con aquella carga. La partida se retardó a causa de unos últimos requisitos de los funcionarios de la Aduana; la gente los trataba con una mezcla de respeto y repugnancia, sintiendo que había algo inmoral en el hecho de añadir esas complicaciones humanas a la sencillez absoluta de la muerte. ¡Y la mujer que Alejandro llevaba a su lado! ¡En qué se había convertido! Un pingajo lacrimeante, flaquísima y fea, mal vestida, que no se ocupaba de sí misma ni de nada. Con los nervios en tensión, porque él también sufría a causa de la muerte del monito, Alejandro había intentado consolarla, le había dicho que quedaban años por delante, que tendrían otros hijos. Ella se había limitado a menear la cabeza, casi sin fuerzas, como si todo hubiese terminado. ¡Y los accesos de llanto, que siempre reaparecían! Empezó a irritarse contra ella, a odiarla: no le perdonaba su debilidad, la necesidad de hacer ruido para no escuchar el dolor verdadero. Al llegar a Buenos Aires los saludó la bocanada ardiente de un día de estío que calentaba sus hierros para aplicarlos sobre la tierra. Para llenar las formalidades tuvieron que permanecer en el muelle, en los galpones de chapas metálicas, desde las ocho de la mañana hasta el mediodía. Todos sudaban dentro de esos hornos, y todo salía mal, tardaba demasiado, por el humor, la hostilidad que suscitaba el día. Al cabo el ataúd fué cargado en el coche fúnebre que Alejandro había solicitado desde Montevideo, y cuando el automóvil se puso en marcha ellos lo siguieron en otro coche, único cortejo. Durante el largo viaje hasta el cementerio de Chacarita no cambiaron una sola palabra; Alejandro no vió nada; traspiraba en exceso a causa del traje demasiado pesado, y el sudor le entraba en los ojos, haciéndoselos arder; de vez en cuando oía una especie de hipo de Amelia, y entonces se encerraba más en sí mismo. En la entrada del cementerio el coche se detuvo, para el oficio fúnebre. Bajaron. Alejandro estaba sumamente fatigado, la cabeza le latía, y cuando vió la figura negra del sacerdote todo se puso a girar ante sus ojos. Se acercó a Amelia, le tocó un brazo, ella lo miró, y él le dijo que en seguida volvía: tal vez no lo hubiese oído porque no le contestó. Entonces, como un so-

námbulo, sin pensar, Alejandro dió media vuelta y salió del cementerio. Anduvo, cruzó la avenida, y se metió en la boca de un subterráneo. Se dió cuenta de lo que había hecho cuando el subterráneo llegó al centro de la ciudad. Se bajó, y se sentó en un banco: un enorme arrepentimiento se apoderó de él. Pero su voluntad se hallaba como anestesiada, y permaneció cerca de media hora sin moverse. De pronto pareció despertar y con gran prisa tomó el subterráneo que iba en dirección contraria; el corazón le golpeaba en el pecho mientras se acercaba a los portales del cementerio. Buscó, pero Amelia ya no estaba allí. Entonces averiguó en la administración el lugar que había sido asignado al cadáver; para llegar al punto que le indicaron tardó cerca de veinte minutos, pues se perdió varias veces; al fin dió con él; una cruz mal clavada sobre la tierra recién removida, y unas pocas flores, pero no había nadie. Marchó hacia la salida, y de pronto, a unos cincuenta metros adelante, vió una figura que sin duda era la de Amelia; corrió hasta alcanzarla, y cuando iba a tomarla por el brazo la mujer volvió la cabeza y mostró una cara de vieja, sorprendida ante la actitud de Alejandro; éste se excusó confusamente y siguió su camino. Largo rato permaneció en la salida, observando a todos los que pasaban por allí. Amelia no apareció, y por último él también se fué. Pensó luego buscarla en la casa de sus padres, que de alguna forma hubiera podido localizar, pero terminó por convencerse de que carecía de sentido. Aquella separación material se limitaba a traducir a términos más definitivos, más limpios la separación que siempre había existido entre sus espíritus. No volvió a verla. La ciudad, acaso piadosamente, arrastró a cada uno de ellos hacia un círculo distinto de su enorme purgatorio.

Pero allí estaban las figuras: Nina con rostro grave, en bata, diciendo que no; él espiando por la ventana la cara de Kurt; Amelia mirándolo en la tarde de la avenida Sao Joao; el monito amoratado y muerto... ¿Qué significaban? Sí, quizá toda su vida anterior hubiese sido un error. Si lo hubiesen apremiado con una sola frase, no hubiera vacilado en decirlo así. Pero ¿qué más? ¿Es que por todo el dolor que le habían causado aquellos errores iba a serle añadido más dolor? ¿Eso debía esperar? ¿Él, que no obstante todas sus culpas y miserias, era capaz de arrodillarse contritamente ante el Amigo que le abriera los brazos? ¿Debía esperar que por todo el llanto vertido y por todo el no vertido, el crucificado de la barba y los ojos patéticos lo llamase después ante su tribunal y ordenara a los ángeles de espada llameante que lo precipitasen a la sequedad de una pena infinita? [1]

H. A. MURENA

1 Fragmento de la novela *La fatalidad de los cuerpos*, que SUR publicará próximamente.

DOCE ENTRESUEÑOS

1

Vamos, dame la mano, ven conmigo,
ni tú ni yo podríamos hacerlo,
pero juntos seremos invisibles,
cruzaremos los sueños y los muros
desceñidos del peso, tiempo arriba,
a través del olivo ceniciento
oiremos la palabra del oráculo,
por encima de toda certidumbre
la rosa rendirá su fortaleza:
vamos, dame la mano, ven conmigo.

2

Los niños proveedores de arco iris
intentan insistir cada mañana
cumpliendo alegres órdenes, y apenas
izan los aceptables semicírculos,
un llanto, un eco, un suspirar a veces
vence su tensa liviandad, y entonces
una hojarasca de colores rueda
por los blancos umbrales de la aurora
y el cielo sin brocal se desvanece.
Con las manos vacías, los he visto
a duras penas contener el llanto.

3

¿Dónde comienza el laberinto? ¿Dónde
la espiral se decide y aprisiona
algún porqué? ¿Lo sabes? ¿Lo sospechas?
Tal vez los corredores comunican
con laterales túneles antiguos.
¿Aquí el ayer? ¿Allí el quizás? ¿Y el nunca?
Nos sorberá el tirón del torbellino
cauta, insaciable, ineludiblemente.
Succionados al fin comprenderemos
en dura exactitud: aquí comienza.

4

Sucede que al doblar varias esquinas
creo encontrar —quizás— algo esperándome
en la próxima. Y miro los balcones
cerrados, y comprendo que tras uno
cierta familia inmóvil me sonríe
a través de la irónica persiana;
el padre retrasado en varios siglos,
la madre en un ayer convaleciente,
los hijos no nacidos todavía.
Miran, me ven pasar no sé hacia dónde,
y siento que seré yo quien no exista
cuando la esquina próxima trasponga.

5

Azorado el ayer regresa a tientas,
palpa los rostros y las oquedades
dejadas por las huellas del olvido.
Pregunta y ya no están los que preguntan,
responde y nadie entiende aquel dialecto
con inflexiones recias y malignos
equívocos. Entonces apareces
aunque sólo se ven tus manos ávidas
emerger en la niebla, mientras siegan
su cosecha de llantos y de prímulas.

6

Naranjas luminosas permanecen
como centro del hoy, y distribuyen
agridulce color por las abiertas
arterias del jardín ya luminoso.
Míralas circunspectas, agresivas,
sus venecianos senos desnudísimos
entre ramos oscuros, incitándonos.
Míralas categóricas, sensuales,
definitivas, pulcras, adecuadas
al goce de una sed, y de una sola.

7

¿No puedes entrever qué muerte ingenua
precedió tus congojas infantiles?
¿No conservas un copo de esa bruma?
¿un ramo de sus claros asfodelos?
¿O la sonrisa equívoca del ángel
que salió hasta el umbral a despedirte?
No olvides otra vez, amigo mío,
traer en tu memoria el santo y seña
de esa muerte inicial. Así veremos
al temor del temor desvaneciéndose.

8

De entre el cuatro y el seis se evadió el cinco.
—¡Que se derrumban, ay, que se desploman
las siderales series de los números!
Montaraz se volvió, y anda ocultándose
el cinco por la jungla de las letras.
El ángel de las cifras, desolado,
ofrece decimales a los niños
para que maniatado se lo traigan.
La melladura agranda el alveolo
¡oh, desdentados dígitos menores!
Vuelve el cinco a la tabla arrepentido.
Sacrificó Pitágoras cien bueyes.

9

Un equilibrio suspicaz duplica
lucero por lucero en la laguna,
y entre el callar otro callar responde
con un silencio tan equitativo,
que nunca se sabrá ni cual comienza
ni cual le retribuye. Ensimismada
en un interminable titubeo
mueve el alma su fiel, pausadamente,
y alternativamente se decide
por éste, por aquél y por ninguno.

10

Yo lo vi. Yo lo vi. Negadlo ahora,
claro que negaréis, oscuramente,
con engrifados nos, como las ruinas
niegan el vasto ayer, corroborándolo.
Como la luz opónese al crepúsculo
y la estrella fugaz triza la noche,
como la hiedra ciñe las paredes
y el viento urge banderas sublevadas.
Negádmelo otra vez, morded negando.
Yo lo vi. Yo lo vi. Yo lo estoy viendo.

11

El torso cruel de sales remordido
eterniza en los mármoles su espuma,
en mutilada violación del tiempo
perdida en ademán desmenuzado.
¿Dónde voló el adiós o la amenaza?
¿Quedó una mano de otra mano asida?
¿Perdurará aquel gesto imprescindible,
flor en el aire por el aire oculta?
Tumultuoso naufragio en cuyas olas
el creciente amargor va disolviéndonos.

12

Ni el gerifalte ni el halcón dominan
tanta altitud como el más leve sueño.
Cuando duermas, amor, finge que velas:
no servirás de blanco a las envidias.
Finge tu soledad cuando estés solo,
resguarda tu silencio con palabras
reticentes, metálicas, ocultas:
a mayor desnudez, mayor encierro.
Cada voz es de sí merecedora
por el callar que adentro la sustenta.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

INTRODUCCIÓN AL ARTE DE E. M. FORSTER

En 1905 apareció silenciosamente en Inglaterra la obra de un autor novel. Era *Where Angels Fear to Tread*,[1] por E. M. Forster, entonces de veintiséis años de edad. No poseía ninguna de las señales que revelan un talento audaz o sensacional. Ninguna de las cualidades de los maestros de la novela que predominaban en esa época en Inglaterra —el poder trágico de Hardy, la comedia fulgurante de Meredith, el análisis moral y el brillo estilístico de Henry James— estaban claramente presentes en ese relato engañosamente modesto. Tampoco era un sólido documento social a la manera de los que hacían los socialistas radicales o los naturalistas más jóvenes como Arnold Bennet, H. G. Wells, John Galsworthy o J. D. Beresford. El libro era breve. Presentaba una comedia de personajes ingleses de clase media en el escenario y entre los altares de Italia. Refería la historia de un matrimonio internacional, pero tratada en una línea marcadamente distinta del tema internacional tal como funciona, intrincadamente, en los libros de Henry James. Aquí el lector se encuentra, desde el principio, con una situación que anuncia una encantadora comedia y una absurda colisión entre razas.

Se halla en medio de la existencia discreta y protegida de la clase media superior inglesa, con la familia de los Herriton, que pasan una amable vida suburbana en Sawston, cerca de Londres. Esta familia —compuesta por la madre, Mrs. Herriton, una viuda enérgica, por su hija Harriet, una solterona obtusamente dogmática y obstinadamente provinciana y por su hijo menor, Philip, dotado de inteligencia, humor y sensibilidad— padece dificultades que se presentan en la forma de una hija política, Lilia Herriton, la esposa rural, y ahora la viuda, del hijo mayor que ha muerto. La pobre Lilia es vulgar. Nunca se ha dejado dominar por las decorosas convenciones de Sawston y de la familia Herriton. No puede confiarse en que eduque a su hija según las normas del clan y de la casta. Debe hacerse algo con ella. Y Lilia misma, irritada por la sumisión a sus parientes, anhela también un modo de escapar. Quizá los viajes la ayuden; quizá Italia la civilice. Los Herriton reúnen un consejo de familia. Philip, que ama Italia

[1] *Donde los ángeles no se aventuran* (Sur publicará esta novela durante el corriente año).

tanto como la odia su hermana Harriet, protestante fanática, propone que Lilia sea enviada durante un año a ese país tan enriquecedor culturalmente para que cure su vulgaridad y se acerque un poco más al nivel de Sawston y de los Herriton. Ella va entonces, acompañada por una vieja amiga de la familia, Caroline Abbott, a familiarizarse con Florencia y la galería de los oficios, con Giotto y con el Renacimiento, con la tierra que Dante, Miguel Ángel, Petrarca, y otros abanderados de la cultura respetable, hicieron grande y famosa.

El viaje tiene éxito. Las cartas de Lilia y de Carolina a Sawston están llenas de noticias reconfortantes. Beben Italia a grandes tragos. Las dos viajeras estudian con atenta docilidad los cuadros, los palacios, las catedrales, las escuelas de arte, la guía moral de Ruskin; y cuando llega la nueva de que por fin han abandonado el sendero trillado y los hoteles para ingleses de las grandes ciudades, aventurándose a visitar los pueblecitos de los valles y las colinas en los alrededores de Florencia, de acuerdo con el consejo de Philip, éste se llena de júbilo. Lilia está aprendiendo; tal vez, después de todo, llegue a ser un digno miembro de la familia Herriton.

Pero un día llega una carta que destruye bruscamente estas esperanzas. Es de Miss Abbott, y lo que confiesa es aterrador. Lilia se ha enamorado de un italiano. Los Herriton quedan como heridos por el rayo. Esa calamidad no figuró nunca en sus cálculos más desesperados acerca de Lilia. La carta dice que el prometido de Lilia forma parte de la nobleza, pero ¿qué puede significar eso? Philip, cuyas peregrinaciones juveniles por Italia han sido la gran poesía de su vida, recibe de su dominante madre el dinero necesario y la orden de partir de Inglaterra una lluviosa noche primaveral, la orden de cruzar el Canal y de cruzar Europa para ver a su culpable cuñada y determinar hasta dónde ha llegado en su obra de provocar la desgracia de su familia.

Llega a Italia en mitad de la primavera meridional. El púrpura de las violetas inunda el país; el paisaje explosivo está lleno de color. Y en un hotel destartalado, en la vieja villa toscana de Monteriano, sobre la sierra, acorrala a Caroline Abbott y exige que le diga lo peor. Pronto lo sabe: Lilia está realmente enamorada y, además, se ha comprometido. Su novio, ¡ay!, no es noble. La mentira había sido una desesperada astucia de Caroline para protegerse de la ira de los Herriton. Se llama Gino Carella; tiene doce años menos que Lilia y, lejos de ser noble, ni siquiera es bien educado. Es hijo de un dentista:

> Phillip lanzó una exclamación de disgusto y de dolor personal. Temblaba... ¡Un dentista! ¡Un dentista de Monteriano! ¡Un dentista del país de las hadas! Dientes arti-

ficiales y gas hilarante y el sillón inclinado en el lugar donde residieron la Liga Etrusca, la Pax Romana y el mismo Alarico, y la condesa Matilde y la Edad Media, toda lucha y santidad, y el Renacimiento, pura lucha y belleza. No pensó más en Lilia; sintió temor por él mismo. Temía que la poesía muriese.

Philip, que "durante tres años había cantado alabanzas a los italianos, pero sin pensar jamás en ser pariente de uno", regresa inmediatamente del antiguo amor que profesaba a Italia a la ley de su clase. Acusa de traición a Caroline Abbott, de traicionarlo a él mismo, a su madre, a Sawston, a Inglaterra y sobre todo al honor sagrado y al sólido cuerpo de la respetabilidad de la clase media. Caroline debe decidirse. O está con los Herriton o contra ellos. Debe ayudar a Philip a rescatar a Lilia de esta tremenda situación o dejar de ser su amiga.

Caroline pertenece también a Sawston. Se rinde. Como Philip, comprende que hay una diferencia entre amar a Italia como una obra de arte y capitular ante el oleoso encanto del hijo de un dentista provinciano. Entonces los dos beligerantes se enfrentan con Lilia y con su enamorado, y reciben el choque más violento. Lilia y Gino no están meramente comprometidos: ya se han casado. Philip, herido en lo más vivo de sus instintos heredados, reuniendo toda la furia que puede conjurar, repudia a su cuñada y toma el primer tren que sale de Italia con la miserable Caroline. Vuelve a Inglaterra para enfrentar a su madre y a su iracunda hermana. Ignora que le ha ocurrido algo importante. En ese momento de derrota y absurda humillación en que hizo frente a la risa de la pareja, dió inconscientemente el primer paso de su educación espiritual.

La historia no ha terminado. Más o menos un año después, llegan a Sawston cartas de Italia. Las noticias que traen son inquietantes, aun para los Herriton, que han estado viviendo con la idea de que Lilia ha sido definitivamente repudiada. Lilia es infeliz. Por añadidura, va a tener un hijo. Por añadidura, muere al dar a luz. Los Herriton se encuentran repentinamente ante un nuevo problema. Es preciso salvar al niño: salvarlo de Gino, del mal, de la corrupción, la inconveniencia y la vulgaridad, de la condenación misma, porque, después de todo, no ha sido bautizado en la Iglesia de Inglaterra. Debe ser devuelto al modo de vida de los Herriton. Y una vez más, viaja a Italia la partida de rescate, esta vez integrada por Philip y por su hermana Harriet, de quien sabemos que nunca ha aprobado el Continente aunque alguna vez ha consentido en pasar sus vacaciones en las zonas protestantes de Suiza. Lilia cayó en el pecado y en la muerte por su propia culpa. No vió que la atracción de Gino sólo había sido una excitación pasajera de su carne ni que Italia debía llevarla a la ruina. Pero quedaba su hijo, e Inglaterra debía reclamarlo.

Los hermanos llegan a Monteriano e inician la campaña. No han juzgado correctamente a Gino, su adversario. Gino es perezoso, inútil, fanfarrón, vano, concupiscente. Ha perdido a su esposa, pero ha conseguido lo que realmente deseaba. Era ahora "el padre de un hombre como él mismo, y lo retenía con una energía que sólo en parte podía comprender, pues era el primer gran deseo y la primera gran pasión de su vida. Enamorarse era una mera trivialidad física, como el calor del sol o la frescura del agua, comparado con la divina esperanza de la inmortalidad: *yo continúo.*"

También la conciencia de Caroline Abbott ha recibido el impacto. Reconoce que en el viaje anterior fué realmente ella quien, odiando secretamente la presunción, la intolerancia y la asfixiante respetabilidad de Sawston, alentó a Lilia a que admitiera las proposiciones de Gino y se arrojara literalmente en sus brazos. Ahora está llena de remordimientos. Siente que ha sido la causa de la desdicha y la muerte de Lilia. El niño debe ser llevado a Inglaterra y convenientemente educado. También ella regresa a Monteriano y se reúne con los otros.

Pero nuevamente a los salvadores les ocurre algo. A Philip y a Caroline, pues Harriet no puede ser desviada de su odio a Italia y a todo lo que representa. El hermoso país los rodea. Su vida plena, abundante, vulgar, los devora. Mientras preparan su campaña, acuden una noche a la ópera. Las violentas pasiones y las opulentas melodías de *Lucia de Lamermoor* rompen sus amarras. Allí se encuentran con Gino. Éste abraza como un hermano a Philip, cuyas defensas comienzan a agrietarse. Al día siguiente, en su casa desaliñada, sorprenden a Gino con su hijo, bañándolo, acariciándolo, exultante en su paternidad, orgulloso por su éxito sexual:

> Era un chocante desorden. Comida, ropas de cama, botas de cuero, platos sucios y cuchillos esparcidos por el piso y sobre una gran mesa. Pero era el desorden que surge de la vida y no de la desolación. Era preferible al sepulcro . . . y la luz era suave y abundante, como si proviniera de una noble y hermosa abertura.

Gino desdeña el absurdo ofrecimiento de Philip de llevarse al niño y de comprárselo si es necesario; Philip y Caroline se reconocen derrotados por el amor primitivo de Gino hacia su hijo. Harriet, sin embargo, no acepta la derrota. Inflamada por el torvo espíritu de su religión y advirtiendo que sus dos cómplices la traicionan, conspira a solas. Va secretamente de noche a casa de Gino mientras los otros se preparan para partir. Roba al niño y, llevándolo dormido en sus brazos, toma a último momento el coche que debe llevarlos por el valle hasta el tren. Está oscuro, se levanta una tormenta, el coche vacila y se vuelca y el niño muere. Philip,

con el brazo roto en el accidente, regresa a Monteriano a dar la noticia a Gino. "Y entonces —como dice Lionel Trilling en su libro sobre Forster— se inicia una escena de horror que contrapesa la escena de júbilo de la ópera. Es el momento culminante del libro . . . Gino recibe la noticia en un terrible silencio, arroja la lámpara por la ventana, y en la habitación a oscuras persigue con palabras obscenas a Philip. Cuando lo apresa, tortura metódicamente su brazo y luego empieza lenta y cuidadosamente a estrangularlo". Sólo la entrada de Caroline Abbott, súbitamente dotada de una energía que nunca había creído poseer, salva a Philip y convierte el odio de Gino en desesperación. Pues el odio y la violencia de Gino, distintos del odio y la crueldad de Mrs. Herriton y de Harriet, pueden aprender a romperse y a rendirse, y, de tal modo, a convertirse en amor. "Gino puede ser temporariamente un demonio porque no es de veras una mujer . . . La perversidad de Gino es el resultado de la pasión, y no de la voluntad y los principios, y es pasajera".

Los tres embajadores abandonan Italia y vuelven a Inglaterra, dejando tras de sí la ruina y la muerte; pero dos de ellos se saben derrotados por algo más grande que ellos mismos y por esto han recibido un destello de luz, una vislumbre de la salvación. Philip, demasiado orgulloso de su inteligencia para comprender que también es un hombre, se convierte en un hombre por un momento, aunque nunca lo será por completo. Tiene indeleblemente grabada la marca de su familia y de Sawston. En el tren que los lleva a través de los Alpes, de regreso al norte, le propone matrimonio a Caroline Abbott. Sabe qué poco tiene que ofrecerle. Por fin sé, dice, que "algunas personas no han nacido para hacer cosas. Soy una de ellas . . . No muero, no me enamoro. Y si otros mueren o se enamoran, siempre lo hacen cuando yo no estoy presente. Tiene razón: para mí la vida sólo es un espectáculo que gracias a Dios y gracias a Italia y gracias a usted es ahora más hermoso y confortante que nunca". Caroline le contesta solemnemente: "Querría que algo le ocurriera, querido amigo; querría que algo le ocurriera". Con dulzura, se niega a casarse con él. Le gusta, pero sabe que es y que siempre será uno de los que jamás se comprometen. A quien ama realmente es a Gino; lo ama groseramente, física y sexualmente; lo ama "porque es atractivo". "Lo digo con toda crudeza", continúa ella. "No siga usted pensando que soy refinada. Eso es lo que lo confunde. Olvídelo". Regresa a la vida sombría, correcta, digna y segura de Sawston, apenas soportable, pero que por fin ha aprendido a soportar. Tanto ella como Philip seguirán condenados a esa vida, pero nunca estarán ya derrotados o prisioneros porque saben la verdad a su respecto. La novela termina mientras el tren atraviesa los Alpes hacia el norte, llevándolos hacia

un destino que ha perdido el carácter implacable de la condenación, la complacencia, el odio y el temor. Allí vivirán hasta que mueran pero, a su modo, salvados.

Esta primera novela de E. M. Forster estableció el tema y la dirección de toda su obra de ficción futura. Esta dirección había sido ya definida en varios cuentos escritos poco después de sus años de universidad en Cambridge, reunidos luego en dos volúmenes, *The Celestial Omnibus* (1911) y *The Eternal Moment* (1928), y ahora en uno solo, *Collected Short Stories* (1947). También fué refirmada por las tres novelas que siguieron en rápida sucesión a la primera: *The Longest Journey* en 1907, *A Room with a View* en 1908 y *Howards End* en 1910, así como por la quinta y última, aparecida catorce años después: *A Passage to India,* de 1924. Forster sólo ha publicado estas cinco novelas, y es improbable que ahora, a los setenta y seis años, publique otra. (Se dice desde hace tiempo que ha escrito una novela, inédita, que no desea publicar en vida.) Sin embargo, estas cinco novelas, tan poco notables por su originalidad o por la sorprendente construcción que parece necesaria para alcanzar la eminencia artística en nuestro tiempo, y no obstante tan agudas por su penetración como sus motivos y su drama, le dieron derecho al título de "más grande novelista inglés viviente" que muchos críticos le conceden sin vacilar. El nombre mismo de sus obras es significativo. Todas ellas poseen argumentos que salen del sólido margen de las convenciones sociales y morales inglesas, de los valores recibidos y la firme seguridad de una tradición complaciente, y se aventuran en regiones "donde los ángeles temen poner los pies". Sus héroes y sus heroínas son gente que por algún impulso o alguna coerción se ven obligados a tomar el camino de Shelley y así, a dejar

the code
Of modern morals, and the beaten road
Which those poor slaves with weary footsteps tread,
Who travel to their home among the dead
By the broad highway of the world, and so
With one chained friend, perhaps a jealous foe,
The dreariest and longest journey go [1].

1 el código
de la moral moderna y el sendero trillado
que estos pobres esclavos huellan con fatigados pasos
yendo a su hogar entre los muertos
por el ancho camino del mundo y así,
con un amigo encadenado, tal vez un celoso enemigo,
recorren el trayecto más largo y más penoso.

Son gente que vive encerrada en su habitación, pero que puede aprender a mirar por la ventana. A veces se trata de hombres y mujeres a quienes se permite, por gracia de la visión, vislumbrar esa alejada meta del espíritu humano que está situada más allá de los principios agresivos y racionales de la vida occidental, de su lógica y de sus cristalizaciones morales, en el reino de la realización espiritual y la entrega de sí mismo, es decir, en el Sur o en el Este. Para alcanzarlo, el alma occidental debe iniciar lo que Walt Whitman llamaba "el paso a la India", palabras que dieron a Forster el título de su quinta novela. Al desarrollar este tema, Forster anticipó un impulso fundamental de la ficción en el siglo veinte, la ficción de Virginia Woolf y de D. H. Lawrence entre otros.

A Room with a View es otra comedia de viajeros ingleses en la vieja Italia de la primera preguerra. Una joven, Lucy Honeychurch, está a punto de casarse con un esteta pedante, modelo de educadas virtudes, Cecil Vyse, pero es rescatada por el hechizo de Italia y por el verdadero amor, y se casa con un honesto joven extranjero llamado George Emerson. El mundo al que Lucy pertenece es conmovido y resquebrajado por su rebelión; pero una vez que se rebela, nada puede inducirla de nuevo al pecado de renegar de su espíritu y de sus emociones. En *The Longest Journey* tenemos otra especie de conflicto, que esta vez conduce a la tragedia. El héroe es Rickie Elliott, hijo —ahora huérfano— de un padre fanáticamente egoísta y despreciablemente refinado, y de una madre cuya grandeza de alma había sido esclavizada por el odio y la vanidad de su marido. Rickie es prisionero de un mundo de amable discreción, de vidas enmascaradas y de espíritus embotados. Pero ha ido a Cambridge y la universidad lo ha protegido y consolado, diciéndole que la vida puede ser hermosa si se dedica a la belleza, al espíritu y a la amistad. A pesar de esto, cuando regresa de Cambridge, las fuerzas del miedo y la duplicidad lo reclaman. Se encuentra atrapado en un matrimonio estéril y sin amor con una mujer egoísta, Agnes Pembroke, vieja amiga de la familia. Lentamente empieza a formar parte de ese mundo. Permite que su cuñado, Herbert Pembroke, lo convierta en maestro de la escuela de Sawston. De este modo, con su amiga encadenada, que es realmente su celosa enemiga —su mujer Agnes—, Rickie es presa de esa vida falsa. Las fuerzas externas protestan. Aunque Rickie se ha rendido y ha caído en la apatía moral, irrumpe en la prisión de su traición a sí mismo un hombre de naturaleza irreductible, Stephen Wonham, que es medio hermano, hijo de su madre y del granjero que trató de rescatarla de su cruel unión con el padre de Rickie. Stephen, al ver el deshonor y la falsedad que rodean a su hermano, se lanza contra las fuerzas del mal: contra la esposa de Rickie, contra su cuñado, y aun contra

el mismo Rickie. Provoca la ruina de sus planes y Rickie muere al fin, víctima de su pecado contra sí mismo. Los Pembroke sobreviven y prosperan: los de su especie siempre lo hacen. Pero Stephen también vive y es, en última instancia, el único vencedor.

En *Howards End* (1910), el escenario es más amplio. Estamos en Londres, el próspero y atareado Londres anterior a 1914, y en el hogar de dos brillantes hermanas, Margaret y Helen Schlegel. Su madre era inglesa y su padre un profesor alemán, un filósofo del viejo linaje idealista, de modo que a pesar de su vida cómoda y privilegiada, las hermanas no son inglesas hasta la médula. Son modernas, liberales, inteligentes, amantes de la música y del arte, estudiosas de las ideas políticas y sociales. Inadvertidamente, admiten en su vida dos fuerzas hostiles: por una parte la rica, próspera y pujante familia de los Wilcox, compendio de todo lo que significa eficacia, éxito y poder en la vida moderna; por otra, un joven débil y humilde del mundo inferior de Londres que apenas pertenece a la sociedad respetable: un pálido agente de seguros llamado Leonard Bast a quien conocieron en un concierto cuando Helen Schlegel se llevó accidentalmente su paraguas. Leonard está casado con una mujer tonta y desaliñada, bella y vacía. Tiene una leve imagen de la belleza y el éxito, pero sólo es una vislumbre, porque el abismo de la mezquindad y la pobreza no atraen nuevamente hacia abajo. Se convierte para las hermanas en un peón de ajedrez en su juego de ingenio y de inteligencia. Ellas están dispuestas a "hacer algo por él". Lo defienden contra la superioridad del clan Wilcox y exigen que se haga justicia. Pero las hermanas descubren pronto que no pueden jugar ese juego sin participar en él. Mr. Wilcox, el rico viudo cuya primera mujer ha muerto repentinamente, le propone a Margaret que se case con él. Ella encuentra en su femineidad algo que responde a esa potente y agresiva masculinidad y lo acepta. Para Helen, eso constituye una traición a sus ideales y a sus "standards". Son los hombres como Mr. Wilcox quienes han condenado a los hombres como Leonard Bast a la mediocridad y a la desesperación; cuando Helen se ve obligada a elegir, elige a Leonard. A causa de esa elección, las Schlegel y los Wilcox —las fuerzas de la inteligencia y las fuerzas del poder— chocan trágicamente. La colisión es fatal. Leonard muere, Helen se convierte en una proscripta, y los Wilcox padecen la humillación de su orgullo, la destrucción de su ética despiadada y la publicación de su secreta debilidad.

Transcurrieron catorce años antes de que Forster escribiera *A Passage to India*. El problema que lo había atraído en Cambridge, en Italia y en Londres aparece allí situado en un mundo más profundo y complejo: en la India, en el Oriente que siempre lo había fascinado y donde había pa-

sado dos largas temporadas. La escena es Chandrapore, una pequeña ciudad en el Ganges superior, llena de antagonismos de clase y de raza. La vida local está dividida entre el hormigueante populacho nativo y el menguado círculo de oficiales ingleses que forman la avanzada local del Imperio. Es la India ya familiar para los lectores ingleses merced a los cuentos de Kipling, pero sin los atributos de bravía y romántica aventura que componen la escena imperial, militar y guerrera de Kipling. Ha pasado el momento del valor y la conquista; también ha pasado el mundo de acciones vulgares y agresivas de Kipling, aunque no su contenido de conciencia dudosa y de mórbidos hechizos, a pesar de que la visión de Forster dista muchísimo del estilo y el drama de Kipling. Estamos a principios del siglo veinte. El imperialismo constituye una rutina endurecida y una incomodidad culpable. Los habitantes de Chandrapore, aunque forman parte del hirviente mar de la vida india, viven sujetos a Oxford o a Cambridge; las lealtades hereditarias de estos nativos educados se mezclan con la sensibilidad ilustrada, pero defensiva, originada por su contacto con Occidente.

Dos visitantes de Inglaterra penetran en esta inquieta situación: Adela Quested, que ha venido a la India para volver junto a Ronny Heaslop, un oficial local, con miras a casarse con él, y Mrs. Moore, la madre de Ronny, que acompaña como *chaperon* a Adela. Las dos damas son productos de la aristocracia inglesa, pero exasperan a la colonia local, cómodamente enclaustrada en su código de vida de club y de superioridad oficial, por su franco deseo de ver "la verdadera India". Adela es seria, sobria, llana, honestamente tonta, pero Mrs. Moore es algo más. Mrs. Moore es un personaje que, más tarde o más temprano, aparece en todas las novelas de Forster. La anticipan Caroline Abbott en *Where Angels Fear to Tread;* Charlotte Bartlett, la amiga de la familia de Lucy Honeychurch en *A Room with a View;* la madre de Rickie Elliott en *The Longest Journey;* la primera Mrs. Wilcox en *Howards End.* Mrs. Moore pertenece también a la tradición moral inglesa, a la vida de la clase media con sus *mores* reservadas y protectoras, a toda la órbita de esa ética discreta y defensiva que hace fuertes a su clase y a su nación; pero además posee el don —o tal vez la condenación—, merced a su vida secreta, de un espíritu que se revela contra los complacientes límites de su clase, contra la mente cerrada de un mundo dominante, contra la mentalidad endurecida del privilegio, la afectación y la intolerancia que el poder y la autoridad engendran.

Estas dos damas entran en contacto con dos miembros de la comunidad de Chandrapore a quienes los oficiales ingleses miran con desconfianza Uno es Mr. Fielding, director del colegio del gobierno. Es un inglés desilusionado, un hombre de edad mediana que ha padecido duras expe-

riencias, cuya imaginación ha penetrado en el mundo indio y hecho allí sus amigos y que constituye una amenaza permanente a la solidaridad local inglesa. El otro es un médico indio educado en Inglaterra: el doctor Aziz. Un hombre pequeño, nervioso, ingenioso, un poco absurdo, en parte poeta y en parte profesional, viudo y con tres hijos pequeños, desesperadamente ansioso por congraciarse con sus superiores ingleses, que desconfía vivamente de su raza, de su lealtad para con ella y de su propia inteligencia. Adela busca la amistad de Fielding y de Aziz con el decoro de una mujer liberal y bien intencionada. Pero Mrs. Moore no necesita buscar: la madurez ha disuelto sus ambiciones y sus ilusiones. Como Mrs. Wilcox en *Howards End*, sabe que se acerca al misterio de la muerte. El vasto misterio de la India es algo que reclama a la vez el temor y el amor; algo que significa el temor a la muerte y también la liberación de ese temor. Ella ha respondido instantáneamente al encanto del Dr. Aziz, convirtiéndose en su amiga. Aziz, siempre dispuesto a aliarse con los ingleses, organiza una excursión a las cavernas de Marabar, en las montañas que cruzan la cálida llanura más allá de Chandrapore. Estas cavernas dominan el paisaje desde la primera página de la novela, ahora constituyen el escenario de la crisis. Adela ansía verlas a causa de su despierta curiosidad turística. A Mrs. Moore las cavernas la atraen, pero también la repugnan. Son entradas al reino de la muerte, donde todo se identifica: la vida y la muerte, el bien y el mal; y su famoso eco le recuerda la disolución de la vida y la fe en que fué educada en Inglaterra:

> El eco empezó a minar de algún modo indescriptible su aferramiento a la vida... Murmuraba: "Pathos, piedad, valor —existen, pero son idénticos, e idénticos a la inmundicia. Todo existe, nada tiene valor". Si hubiera proferido vilezas en ese lugar o dicho nobles poesías, el comentario habría sido el mismo: "Um-bum". Si hubiese hablado con la lengua de los ángeles intercediendo por toda la infelicidad y por toda la incomprensión del mundo en el presente, el pasado y futuro, por toda la miseria que deben soportar los hombres sean las que fueren sus opiniones y sus posiciones, por más que traten de eludirlas o de engañarse, habría dado lo mismo... Los demonios residen en el norte, se pueden escribir poemas acerca de ellos, pero nadie puede crear una idea poética de Marabar, porque ha robado al infinito y a la eternidad su vastedad, la única cualidad que las hace accesibles a los hombres... Pero súbitamente, en la frontera de su espíritu, reapareció la religión, la pobre cristiandad mezquina y chabacana, y ella comprendió que todas las palabras divinas, desde "Hágase la luz" hasta "Está consumado" sólo significaban "Bum".

Así los participantes de la excursión fatal llegan al borde del misterio de la India. Y en ese momento estallan por fin la larga tensión y la secreta hostilidad de Chandrapore. Abandonando a Mrs. Moore, exhausta, Adela y el Dr. Aziz visitan las cavernas. Allí ocurre algo —no sabemos exactamente

qué— pero Adela, con sus defensas morales y sexuales rotas por las influencias que sobre ella pesan ese día, cree que el doctor Aziz ha tratado de violarla. Se lanza al exterior, regresa a Chandrapore y la noticia se esparce como el fuego. Aziz es encarcelado. Todos los ingleses lo creen culpable excepto Fielding y Mrs. Moore. En el juicio se declarará su culpabilidad. Fielding es reducido al ostracismo por sus compatriotas por haber afirmado su certeza de la inocencia de Aziz y Mrs. Moore, indigna de la confianza de su jauría, es enviada a Inglaterra por su hijo. Muere *en route* y es sepultada en el mar, en las profundidades tropicales del océano Índico. En el juicio, mientras el populacho de Chandrapore bulle de furia y la colonia inglesa siente triunfar, aunque desesperadamente sitiada, la justicia de su causa, el largo brazo de la incertidumbre se extiende una vez más y conmueve la fortaleza de Occidente. Adela, en el palco de los testigos, en el límite de su resistencia, es repentinamente penetrada por algo parecido a la lucidez y la intuición de Mrs. Moore. Su convicción la abandona y retira su acusación. La causa termina cuando la corte y la ciudad han llegado al paroxismo del suspenso. Aziz es sobreseído. El frenesí del triunfo indio estalla en la ciudad. Adela es rechazada por su tribu.

Algunos años después, Fielding, que ha dejado la India y retornado a Inglaterra, vuelve al oriente casado con Stella, la hija de Mrs. Moore. Su viejo amigo Aziz es ahora el médico de un remoto estado musulmán, donde vive con sus hijos. Las viejas cicatrices han sanado, pero aun duelen a causa del dolor evocado y los problemas raciales no solucionados. Aziz se ha reintegrado a su ambiente musulmán. Inglaterra casi ha arruinado su vida. Nunca la ha perdonado. Pero los amigos —Aziz y Fielding— se saben hermanos, pese a cualquier diferencia de cuna o de raza. Sin embargo, ¿pueden realmente vivir como hermanos, olvidar los mundos que los separan, reunirse en la hermandad y en el amor? Nunca, exclama Aziz, mientras no "arrojemos a todos los malditos ingleses al mar." Entonces, y sólo entonces "tú y yo seremos amigos." "¿Por qué no podemos ser amigos ahora?" pregunta Fielding. "Es lo que yo quiero. Es lo que tú quieres."

Pero los caballos no lo querían: se separaban. La tierra no lo quería y alzaba rocas entre las cuales los jinetes debían pasar uno a uno; los templos, la cárcel, el tanque, el palacio, los pájaros, la carroña, el albergue que surgió a la vista cuando salieron de la hondonada y vieron Mau abajo, no lo querían y decían con sus cien voces: "No, todavía no", y el cielo decía: "No, allá no".

En este libro, tan magistralmente construído, tan agudamente escrito, tan simbólicamente sugestivo, donde casi milagrosamente se condensan en términos concisos las inmensas proporciones de su tema y de su drama,

Forster ha llevado hasta su límite extremo el problema de las relaciones humanas y la sociedad. Plantea en su forma más compleja y desconcertante el trágico mal de la separación entre los hombres, las hostilidades y las barreras: hombre contra hombre, raza contra raza, sexo contra sexo, cultura contra cultura. (Inglaterra se ha retirado ahora, restaurando el gobierno nacional en la India, pero el problema de la separación humana y racial es todavía tan grave como antes de 1947. La situación política sólo es un aspecto externo de la situación moral, profundamente arraigada, que constituye la verdadera preocupación de Forster. *A Passage to India* sigue siendo un clásico para los lectores indios y para los ingleses. Aun aquellos que dudan de la exactitud de los detalles que da Forster o de su conocimiento histórico —como, por ejemplo, Nirad C. Chaudhuri, autor de un artículo titulado "Passage to and from India" aparecido en *Encounter* de junio de 1954— se equivocan, pues Forster escribía sobre un incidente indio que es posible aplicar realmente al mundo más amplio de las relaciones humanas y morales en nuestro tiempo.) En esta novela Forster ha colocado sus personajes en un elemento más profundo que en las otras, superando los anteriores conflictos entre Inglaterra e Italia, la vida civilizada y las exigencias de la naturaleza, el norte y el sur, la inteligencia y el instinto, la moralidad comercial de los Wilcox y la moral espiritual de los Schlegel, Cambridge y Sawston. Este elemento es la India, donde la racionalidad del hombre occidental choca contra el misterio espiritual y el absolutismo del Oriente; pero es también el elemento esencial del espíritu, el tribunal definitivo de las aspiraciones y los instintos humanos. Y el argumento que propone es el mismo argumento, complejo y evasivo, que propuso al principio de su carrera. Es un argumento en favor de la integración, un ruego formulado a la humanidad para que se salve de la derrota o del desastre, supere la negación del espíritu y los instintos naturales y alcance la plenitud vital y espiritual que siempre será la meta más difícil de todas las empresas, una meta trágicamente oscurecida por los engaños y las traiciones egoístas que parecen inevitables en lo que llamamos vida civilizada.

II

El carácter de Forster fué inicialmente moldeado por Cambridge antes de 1914, la universidad que en *The Longest Journey* pinta como un refugio del espíritu, del humanismo y del desapego, como una solitaria defensora del artículo de fe que él profesaría siempre, a pesar de todas las dislocaciones y traiciones que había de contemplar durante su vida: "Ver

incesantemente la vida y verla entera". El cansado evangelismo de la frase de Matthew Arnold tal vez no haga justicia al ingenio y a la agudeza del temperamento de Forster, pero no podría encontrarse una expresión más justa de la disposición particular de su espíritu en este siglo confuso. Y su acento también nos recuerda la otra fuente de su idealismo: el humanismo griego. A estas fuentes de estabilidad añadió pronto un entusiasmo fertilizante por Italia y el Mediterráneo, el "lago exquisito" al que llama "la norma humana"; por Dante, a quien se resistió intelectualmente sólo para hallar luego que era uno de los más severos guías espirituales del hombre moderno, el gran sabedor de que el camino extraviado puede ser recuperado; por Egipto y por el Asia Menor, con sus lecciones sobre la decadencia, y finalmente por la India, con su imagen de la suprema división del hombre en materia y esencia, en mortalidad y espíritu. Estas influencias pusieron a prueba y enriquecieron una naturaleza tímida y bifocal, condicionada en parte por la intolerancia y la gazmoñería de la "cultura" de la clase media, con su miedo al sentimiento y su embotada energía, y en parte por una atracción crítica hacia el impulso místico de la naturaleza humana, la salud vital del Sur o el absolutismo metafísico del Oriente. De esa oposición surgieron las características más definidas de Forster. Ella le dió, primero, su escepticismo liberal, moralmente riguroso e inflexible, y su rechazo de la conciliación de términos contrarios —en los hombres, las naciones o los libros— efectuada en cumplimiento de un dogma o un mandato. Lo que se ve por todas partes en la obra de Forster es lo que se ve, en otra forma, en la única obra contemporánea que se le puede comparar: la de André Gide. Es una infatigable inquietud de la sensibilidad moral, un continuo empirismo de la simpatía y la sinceridad; el impulso *ondoyant et divers* del escepticismo de Sócrates y de Montaigne, que se considera obligado a vivificar la conciencia de los valores morales y las necesidades eternamente traicionadas por la intolerancia y la brutalidad del prejuicio y la fuerza.

Gide y Forster tienen la misma idea de la novela: es "una encrucijada, un lugar de reunión de los problemas". También comparte el inglés otro artículo de fe del francés: "Sean cuales fueren tu condición y tu patria, sólo debes creer lo que es cierto, y lo que estarías dispuesto a creer si pertenecieras a otra patria, a otra religión, a otra condición". La armonía dialéctica del arte de Forster escapa a la casuística arraigándose en la realidad de la política, la economía y la pasión. Una vez, G. Lowes Dickinson, filósofo de Cambridge y amigo de Forster dijo que "la doble visión de Forster bizquea". Así puede ser, o parecer; pero antes de pensar que la causa de ese estrabismo es la miopía o un tic nervioso debemos comparar lo que

pide a nuestra vista el microscopio o la lente del arte con las imágenes percibidas a través de la mirada presuntuosa de la beatería, la mirada fija de la obsesión o la mirada sin párpados de la fatuidad brutal. Pues Lionel Trilling ha dicho justicieramente de la obra de Forster que invierte la paradoja del escritor del tipo de Hemingway, cuya dureza superficial puede ocultar la blandura de los sentimientos o las ideas. La obra de Forster puede *parecer* blanda, pero interiormente es dura como el acero. Se funda en un intenso e inquebrantable realismo.

La "doble visión" dió además a Forster el tema básico de todos sus libros; porque —como la mayoría de los novelistas y poetas responsables, como Conrad, Lawrence, Hardy y Gide— tiene un solo tema. El tema de Conrad era la ilusión humana de los valores, extraída de la vanidad, el nihilismo o la desesperación por la necesidad humana de decidirse y actuar. El de Lawrence era el principio vital de la energía sexual que redime al hombre moderno de la enervación de su mente y su espíritu. Forster advierte esta misma dicotomía, herencia común del siglo XIX. El objeto de su búsqueda es la integración de la verdad y la vida, la síntesis de la materia y la esencia, de la civilización con sus inhibiciones y la naturaleza con su cruda energía, de los fragmentos y las negativas en que se funda comúnmente la vida y la visión total de la realidad que no puede contemplar el hombre a causa de su pereza o su cobardía. La afirmación central de su concepción aparece en *Howards End*, en cuya portada dice "Unid solamente":

> Unid solamente la prosa y la pasión, y ambas se exaltarán y se verá el amor humano en su cúspide. No viváis más en fragmentos. Unid solamente, y el monje y la bestia, privados del aislamiento que para ambos es la vida, perecerán.

Esta unión no puede ser la unidad formal de los lógicos ni la tibia síntesis de los humanistas académicos. Debe ser una tensión vital de los elementos. Su secreto es la proporción que sólo proviene de una apasionada experiencia de la vida y las ideas:

> El hombre de negocios, suponiendo que esta vida es todo, y el místico, afirmando que no es nada, le yerran a la verdad de un lado y del otro... La verdad, por estar viva, no está a mitad camino. Sólo puede encontrarse mediante continuas excursiones en los dos reinos; y aunque la proporción es el secreto definitivo, desposarla desde el comienzo es hacer segura la esterilidad.

Este argumento puede parecer insulso a los modernos creyentes, a los hombres confusos e inseguros que se refugian en los dogmas y los absolu-

tismos redivivos, a quienes sostienen que el liberalismo y la inteligencia se han mostrado inadecuados para la decisión y la acción, sin considerar que su posición les impide saber si la razón y la tolerancia son malas para la humanidad por el motivo elemental de que nunca se les ha dado la oportunidad de probar su poder contra la violencia, la brutalidad y la venganza provocadas por los dogmas y las supersticiones en la historia humana. Forster cree que ningún dogma ha logrado jamás respetar íntegramente la complejidad de la naturaleza del hombre, que nuestra naturaleza psíquica y moral se niega a admitir los códigos simplificadores de la acción política y social. Tal vez, la humanidad carga con una maldición; pero es importante saber cuál es realmente esa maldición. Forster dice que la Maldición Primera no es el "conocimiento del bien y del mal, sino el conocimiento del bien-y-mal" con toda su asombrosa e inextricable complejidad. Ese conocimiento no admite una formulación sencilla. Se resiste a la sencillez de la fuerza. No permite el acceso sino mediante la lucha incesante y el sufrimiento inevitable. Y sin embargo, frente a este estupendo desafío, Forster no recomienda el cinismo ni la resignación, ni el optimismo fácil ni la sumisión trágica. La humanidad se niega a ceder ante la ambigüedad de la verdad: sobrevive porque acepta la ambigüedad, el conflicto, el tormento. Sólo así puede alcanzar una pequeña parte de la verdad y conocer la libertad a través de ella.

Lo que exponen las novelas de Forster es el sentido de esa verdad y el de la liberación que permite. Se desarrollen en Italia, Inglaterra o la India, oponen la "prosa" de la vida a su "pasión". La prosa finca en la falsedad, la presunción y el filisteísmo de los prejuicios de la clase media, en la "cultura" suburbana, en el snobismo racial y sexual de las pensiones florentinas, en los grandes negocios, con "su mundo externo de telegramas y de ira", en la oficialidad brutal de Chandrapore. Proviene de la gente que tiene miedo a su naturaleza interior y que no se atreve a decir "Yo" por temor a enfrentarse o a reconocerse; no solamente de Napoleón, de Cecil Rhodes, de Pierpont Morgan y de los déspotas modernos, sino también de Cecil Vyse, Mr. Wilcox, los Callender, los Pembroke, el Reverendo Cuthbert Eager y de esa repulsiva encarnación de una retorcida intolerancia, Mrs. Failing, la tía de Rickie Elliott en *The Longest Journey*. La "pasión" se halla en la gracia vital y en la sinceridad, en la verdad instintiva y la emoción natural, ya sea en Cambridge, en la Toscana o en Grecia, de naturalezas vivaces como Margaret Schlegel, Lucy Honeychurch o el Dr. Aziz; de seres sensibles, a veces impulsados a la tragedia por sus emociones mutiladas, como Rickie Elliott, Helen Schlegel y Leonard Bast; y, especialmente, de naturalezas invencibles como las de Gino Carella y

Stephan Wonham. Entre estos opuestos están los mediadores, que buscan turbados la conexión que resolverá las trágicas antítesis de la humanidad: son espíritus desilusionados como Fielding y Stewart Ansell o místicos inconscientes como Mrs. Wilcox y Mrs. Moore quienes, usualmente en la vejez, tocan el borde del misterio, tiemblan ante la tragedia de la vida, ante "los horrores del universo y su pequeñez", y ven en "el crepúsculo de la doble visión" la redención, merced a alguna revelación extraterrena que los aparta del abismo donde han entrevisto fugazmente el espanto de la nada, "la serpiente de la eternidad hecha de gusanos".

En algunos de los libros de Forster la conexión es el amor (*A Room with a View*). En otros, el afecto fraterno o las relaciones humanas que superan desesperadamente los odios raciales (*A Passage to India*). En una oportunidad, una calamidad social interrumpe las hostilidades (*Howards End*). Y en *The Longest Journey*, la novela más ardua de Forster, pero también la más personal y apasionada, la tragedia destruye sin salvar y su potencia inconsciente sólo permite que subsista la inconsciente vida de la naturaleza. Sin embargo, en general Forster deja sus tramas y sus personajes tan complejos y tan poco resueltos como los ha encontrado. Se ha entrevisto la verdad, aunque la visión puede haber sido cegada. A veces, la novela se cierra después de haber revelado una crisis de relaciones humanas, una colisión titánica de fuerzas encubiertas: un modo de vida llega al borde de la ruina, y nada se resuelve. Pero hemos visto qué hambre y qué destrucción causa la vida fragmentariamente vivida; qué estragos puede provocar el "corazón no desarrollado"; cómo la verdad y la honestidad son constantemente traicionadas por la mezquindad y la duplicidad; cómo la sinceridad es sacrificada a la fuerza, y cómo la honestidad es traicionada por las crueldades aceptadas por la conducta civilizada. Ningún escritor inglés moderno —ni siquiera aquellos que poseen dotes creadoras y energías mucho mayores que las de Forster— ha trazado una imagen más clara y segura de estos hechos. Y si bien puede objetarse que su tipo de inteligencia antes propone problemas que los resuelve, la profundidad y la honestidad de su obra le da derecho a emplear la respuesta que una vez dió Ibsen a sus críticos: "No es asunto mío darles las respuestas correctas. Mi tarea es formular las preguntas correctas".

Como el poeta griego moderno C. P. Cavaffy, sobre quien ha escrito elogiosamente, Forster está "en ángulo agudo con el universo". Y como André Gide, a quien respetaba, es una de las "mentes libres... tan raras como las grandes, y todavía más valiosas en el momento presente". Su labor no consiste en trasmitir "la grandeza de la vida" —esto era para él "un gaje del siglo XIX y una tarea goethiana"— sino "la complejidad de la

vida y además la alegría, la dificultad y el deber de registrar esa complejidad y de expresarla". Honra la Libertad, la Democracia, la Humanidad y la Cultura, los grandes ideales con mayúsculas de la civilización liberal, pero rechaza las abstracciones y los mandamientos en virtud de los cuales han sido violentados y reducidos a la impotencia. Por eso cree aún más en las realidades sin mayúsculas: la tolerancia, la armonía, las relaciones personales, el arte. También cree en una aristocracia "no fundada en el rango y la influencia, sino una aristocracia de los sensibles, los considerados y los animosos". Por eso en 1939, al borde del desastre mundial, pensaba que dos vivas por la democracia eran suficientes, "uno porque admite la variedad, y otro porque permite la crítica. No hay motivo para dar tres. Solamente *Love the Beloved Republic* lo merece".

Entre sus dos colecciones de ensayos, *Abinger Harvest* (1936) y *Two Cheers for Democracy* (1951) recorre los intereses de su vida: desde Inglaterra, Alemania, América, India y Sudáfrica hasta Shakespeare, Tolstoy, Eliot, Gide y Auden; desde la música y la literatura hasta los acontecimientos del momento histórico, es decir, las décadas del treinta y el cuarenta, que impusieron a la fe en la cordura la prueba de la política, la sociedad, la guerra y ese "desafío de nuestro tiempo" que puso en peligro las tradiciones de orden y justicia. Pero los elementos de las novelas de Forster subsisten en sus ensayos. Las novelas conocían, mucho antes de la llegada de la crisis mundial, la traición, las intolerancias de temperamento, casta y raza, los errores del corazón "no desarrollado" y los de la mente inflexible. En esa percepción radica su fuerza dura y elástica; y esa fuerza, aunque suavemente ejercida y humorísticamente modulada, es la fuente que mantiene la inteligencia de Forster libre del envaramiento en la conformidad, renovadamente enérgica, intransigente sólo cuando la mente es amenazada por la brutalidad o cuando el amor y el arte peligran a causa de esa beatería que es su muerte.

"Debemos amarnos los unos a los otros o morir". Forster admite que lo domina el precepto de Auden. Pero insiste en una condición. "Sólo podemos amar lo que conocemos personalmente". Cuando se sugiere que "las naciones deben amarse unas a otras, o que las firmas comerciales deben amarse unas a otras, o que un hombre de Portugal debe amar a otro del Perú, a quien no conoce, esto es absurdo, irreal y peligroso"; el amor debe entonces ceder su lugar a una "virtud muy desabrida", la tolerancia, que, aunque "aburrida", "negativa", o tergiversada por "una prensa pervertida", permite la posibilidad más humilde, pero más útil de "entenderse con la gente, de ser capaz de soportar las cosas" ese "sólido estado mental que buscamos".

También, frente a los creyentes en el arte que defienden "el peligroso y vago sentimentalismo" de que "sólo el arte importa", o hablan de "la vida del arte", de "vivir para el arte", o de "la alta misión del arte", Forster afirma enfáticamente lo que llama "una creencia poco elegante" en su "eterna importancia". "Creo en el arte por el arte", dice. Existe con ese fin, y con ningún otro, pues es una de las dos únicas categorías de la experiencia (la religión, de acuerdo con "la evidencia de los místicos" es la otra) que "poseen un orden interno", y dan testimonio de "una armonía interna"; solitarios "faros que nunca han cesado de barrer el mar desagradecido", "conciernen a personas que nunca se han preocupado por el arte".

Forster es la especie de artista que concibe su arte como un mediador entre la legítima superioridad del arte y la humanidad que no se ocupa del arte. Es un individualista que reconoce las exigencias de la sociedad, un partidario de la libertad para quien la libertad debe ser responsable si desea eludir el anarquismo, un liberal que admite la ley de la necesidad ("Vivimos en libertad por necesidad"). Siempre ha manifestado su consciente esfuerzo para reconciliar las dos tendencias que ve en la literatura de nuestro siglo: la "popular, que absorbe lo pasajero, y la esotérica, que lo rechaza y pretende crear por medio del arte algo más valioso que la monotonía y el derramamiento de sangre". Cuando dice que no "cree en la Creencia"; cuando rechaza la inflexibilidad y elogia la curiosidad; cuando defiende la honestidad de Tolstoy, de Proust, de Gide, de Skelton, de Crabbe, de Samuel Butler, nos recuerda otra norma que ha aplicado en toda su obra y que emplea como encabezamiento de algunos ensayos: el principio del "arte en acción". Este principio ha promovido su éxito como pensador y como artista, y ha conquistado para sus libros la inscripción que él acordó a los de Virginia Woolf: "Estos trofeos fueron arrebatados a la materia por la mente, su enemiga y su amiga".

(*Traducción de Carlos Peralta*)

MORTON DAUWEN ZABEL

EL ENEMIGO

He preguntado al hombre que me lustra los zapatos si no tenía miedo de sí mismo. Me miró sorprendido. Vi reflejado en su cara el desconcierto. Por fin, parece que para ser cortés conmigo, me respondió: "Yo no sé lo que es el miedo..." Bendije en mi interior a ese ser que está libre del mal que mina mi vida día

a día. Tendré que decirlo de una vez: mi torcedor es el miedo. Miedo que tiene su origen en un sentimiento de culpa. ¿Por qué pienso constantemente que debo pagar algo muy malo que he hecho? Esto me ha llevado a rastrear en mi familia. Ningún crimen que tengan que pagar los hijos de los hijos; por lo contrario, gente sencilla, de moral cristiana. Entonces, ¿por qué esta sensación de culpabilidad? Sin embargo, hay un precedente en esta familia incomplicada. Esta culpa le juega a un hermano de mi padre una pasada trágica. Una noche su inefable culpabilidad se hace tan obsesiva que el desdichado termina por encerrarse en un cuarto de hotel, se amuralla, por así decirlo, y como un niño se pone a gritar que el juez vendrá a llevárselo . . .

Este miedo, producto de la culpa, me obliga a tomar medidas. Diré aquí algunas de estas medidas. Indagación en los que me rodean de si están minados por mi mal. Manera de consolarse, de repartir el peso de la culpa. Indagación de mí mismo, es decir, observar atentamente la "curva" de la culpa. Crueles terrores si sube, locas euforias si baja. Pero algo de mayor importancia que estos ascensos y descensos del ánimo. ¿Es que me cambiaré, a la postre, en la culpa misma? ¿Resultaré culpable para los demás? ¿Tendrán miedo de mí? ¿Miedo de mí que golpea en la piel de los otros? ¿Dos miedos, dos culpas, entonces? ¿Uno que me desgarra y otro que desgarra a los otros? ¿Qué nombre recibe un hombre cuando ha alcanzado este *climax*?

Pero todavía hay algo más trágico. ¿Cómo escudarme? En relación con esto último, el escudo sería la literatura. Además de escribir lo que vivimos, escribimos también lo que no vivimos. Que lo que no pudo ser en la acción lo sea en la creación. Es en este sentido que me he servido de la literatura como de un escudo. Pero este escudo acaba de ser traspasado y del otro lado encuentra uno al guerrero de horrenda cara. No niego que el escudo quede más refulgente después de la batalla (la tremenda perforación que él nos muestra es nada menos que la obra) pero yo me habré hundido unos centímetros más en el fango de la culpa.

Lo peor de todo es que pertenezco a la clase peor de los culpables. Soy un culpable arrepentido de su crimen. Por eso, a manera de expiación, me he tolerado a mí mismo, y lo que es más singular, me he amado —claro está que no con mi corazón sino con mi culpa. Tal expiación la he hecho extensiva a mis semejantes y a la literatura. Pero en vano: todo me huye. Yo me odio, creo ser odiado

por mis semejantes, lo que escribo es odioso y creo que odiado. ¡He sido atravesado de parte a parte por la espada vengadora!

¡He aquí la hora amable de acostarnos a dormir! ¿Es que vamos a soñar? ¡No, por el cielo! Me alejo cuanto puedo de los siniestros sueños (aun el más risueño siempre será siniestro), les cedo mi cabeza el menor tiempo posible. No, si hablo de esta amable hora de acostarnos no lo hago con vistas al sueño. En la frase precedente he puesto "dormir" para indicar que se trata de la noche y no del sueño. Pues bien, en esa hora amable me meto en mi cama, me hundo en la insulsez del colchón, apago la luz. Por unas horas la fiera ha despistado a los cazadores. Allí, hecho un ovillo, ya no soy más el culpable que holla el suelo del mundo con pisadas trémulas. Por el contrario, soy como un decapitado al que ya no pueden volarle mundos por la cabeza. Siento que sangre, carne y huesos son nada más que eso y poco a poco me voy convirtiendo en uno de los perros de la traílla... Entonces, gozoso, muerdo a derecha e izquierda, doy caza al miedo, lo acorralo en un desvío del bosque y hundo mis colmillos en sus entrañas.

Hay un miedo que es típico del género humano. Se trata de ese miedo que por ser un sentimiento muy vital mira horrorizado la posibilidad de perder algo tan valioso como es la vida, y no sólo la vida sino también la fortuna, el empleo, el ser querido... Esto lo han sabido muy bien ciertos hombres y es por ello que han podido, en un momento dado, dominar a millones de otros hombres. Yo llamaría a este miedo el "miedo hacia afuera" para diferenciarlo del que a mí me domina y que vendría a ser, por tanto, "el miedo hacia adentro". Ahora bien, a mí ese miedo "hacia afuera" me deja impávido; yo no padezco tal azote pues no me importa perder la vida, el empleo, el ser querido o la fortuna si la tuviere. Si yo me someto al amedrentador es por que estoy cogido en el engranaje, pero frente a él una sonrisa desdeñosa aflora a mis labios. Por otra parte, resulta singular que ese no sentir el miedo hacia afuera me empuja recto al miedo hacia adentro. Es decir que el amedrentador no se me representa en un tirano con nombres y apellidos, en un jefe de oficina o en la salud precaria o las maquinaciones políticas de un ser querido. Mi miedo es mi propio ser y ninguna revolución, ningún golpe de fortuna adversa podría derrocarle. Alguien podría aconsejarme que, visto que yo no pa-

dezco el "miedo hacia afuera", podría desafiarlo a fin de liquidar mis días y, por ende, mi "miedo hacia adentro". ¡Pero yo sólo quiero ser muerto por las manos del miedo! O para ser más exacto: "debo" ser muerto por las manos de mi miedo.

Otro lado del problema es que todo miedoso tiene sus cosas en claro: la culpa es del tirano, del jefe, del ser querido, de la fortuna, en última instancia del juego del mundo. Más todavía: aún cuando él mismo se reconozca culpable siempre podrá decir que esa culpa es consecuencia directa de la culpa social, política o afectiva. Es decir que este miedoso tiene dos triunfos en su mano: conoce la culpa y no se siente en manera alguna culpable de ella. Por el contrario, yo desconozco mi culpa y, desconociéndola, me siento al mismo tiempo fuertemente culpable. Quisiera reparar mi falta, quisiera borrar esta culpa, pero ¿qué santo y seña tiene para poder hablarle?

¡Divina puerilidad! Me adelanto así a las ironías de los exquisitos, a las caras graves de los razonables, a los análisis de los analistas. Ahora estoy sumergido. Textual. Ha llegado el momento casual del baño: me sumerjo hasta el cuello en el agua caliente de la bañadera. He ahí que mi miedo está tapado momentáneamente por el agua. Marat y Napoleón, productores del miedo en gran escala, ¿no taparían también el suyo "hacia adentro", metiéndose en sus respectivas bañaderas?

Sin que mi acto constituya una terapéutica ni tampoco un horario de baños (por ejemplo, todos los días puedo huir del miedo de cinco a seis de la tarde) no por ello es menos pariente del poderoso calmante que tomamos para un dolor de muelas o una neuralgia. Cuando se sufre estas molestias uno es, además de sí mismo, una muela o una cabeza... Por mi parte, yo soy yo mismo más mi miedo, y la bañadera es mi calmante. Ahora bien, aquí en la bañadera ocurre lo que en la cama: ya no soy más ni yo mismo ni mi miedo, he devenido una suerte de objeto. Si un fotógrafo especial con una cámara especial lograse captar esta "especialidad", mostraría a los asombrados ojos de la muchedumbre un pez singular jamás entrevisto por los pescadores, nunca registrado en los tratados de ictiología. Por supuesto, digo un pez usando de un recurso retórico, porque si alguien me sacase del agua ya se las tendría que ingeniar para darme nombre. Con toda seguridad que al palparme sentiría que lo que sus manos aprisionan es una mezcla de animal y de objeto: de animal, porque respira; de objeto, porque ni siente ni pa-

dece. Por ejemplo, un instrumento de tortura que además de insensible respirase al compás de los estertores del supliciado. Las multitudes acudirían a contemplar el ingenioso artefacto que respira mientras mata. Productor del miedo en gran escala, jefe supremo de los amedrentadores, nada sería capaz de meterle miedo. Y ni aun la nostalgia misma. ¿Podría añorar este artefacto una patria que no ha conocido?

Con los años este miedo ha ido subiendo igual que suben las aguas en una ciudad cuyo río sale de madre: lenta pero inexorablemente. En esos días de creciente, vemos a sus moradores medir y medir la altura de las aguas. Medio centímetro de subida provoca apasionados comentarios, despierta negras ideas en el ánimo. Yo también he pasado mi vida oponiendo un dique a mi miedo. Puse la primera piedra de este dique a los quince años. Una tarde me había sentado cómodamente bajo unos árboles; era un sitio apartado con todos los obligados encantos de la naturaleza. No pensaba en nada, o mejor dicho, como es propio de esta edad levantaba castillos en el aire. De pronto me quedó la mente en blanco, mis ojos se dilataron por el terror, pegué un brinco y eché a correr. A los pocos metros me vi obligado a detenerme: un miedo enorme me envolvía en sus anillos como una boa, un miedo que salía de mí mismo y saliendo se me enroscaba en el cuerpo. Sin embargo, no di voces, no requerí el auxilio de nadie. Sabía muy bien que no podrían librarme de mi miedo. Entonces me puse a darme de puñetazos hasta caer desmayado sobre la hierba.

He ahí la primera piedra de mi siniestro edificio. Desde ese día al de hoy no he hecho otra cosa que poner "sacos de arena" a la furia de esas aguas. Fué así que descubrí la panacea efímera de la cama. Sabía que metido en ella y al menos una hora en la noche (antes de caer en los abismos del sueño donde mi mal se complicaría) mi miedo me daría una tregua. Si, como he dicho, allí me convertía en uno de los perros de la traílla, entonces mi cama era mi perrera.

Hacia los veinte años hice el sensacional descubrimiento de la bañadera. Hasta entonces yo la había utilizado para masturbarme. Ese vicio solitario se hacía aún más solitario en la bañadera, como si el uno y la otra me declarasen que eran ellos quienes presidían el curso solitario de mi vida. Por lo demás, un placer pleno de culpa

como los demás actos de mi vida. Pues bien, un día no me masturbé más. Me quedé quieto, hundido, pétreo y valeroso en mi bañadera. En tal momento tuve la certeza de que Minerva alguna podría enviarme dos serpientes pues ya no representaba yo las supremas dudas de Laocoonte.

Pero las mejores armas se embotan. Comprobé a los treinta años que volvía a ser vulnerable a pesar de la cama y de la bañadera. Si proseguí en el combate, fué por pura inercia y porque al menos en la "melée" algunos golpes podía yo asestar al adversario. Pero a los cuarenta —esa pálida edad del hombre, en que uno está situado entre la deslumbrante luz de la vida y el negror de la tumba— mis armas pasaron a ser piezas de museo. Entonces dejé de encastillarme más en ellas.

Sólo me quedaba poner la cabeza en el tajo. Cuando se pierden las reservas de candor que todos poseemos en mayor o menor grado, los paliativos se van al barril. Una mañana contemplé espantado al basurero que se llevaba la cama, la bañadera y el escudo. Le supliqué que me llevase también a mí, pero me contestó con suma ironía que yo iría en otro carro que pasaría a recogerme en el momento oportuno.

VIRGILIO PIÑERA

KUBLAI KHAN, COLERIDGE Y BORGES

En una de sus *Otras inquisiciones,* Borges comenta las extrañas circunstancias de la génesis del inacabado poema de Coleridge, *Kublai Khan.* Recordaré primero, para comodidad del lector, lo esencial de ese comentario. Coleridge nos cuenta cómo, habiéndose dormido después de leer en un pasaje de Purchas la descripción de un palacio edificado por Kublai Khan, soñó con el palacio y oyó al mismo tiempo los versos de un poema: el *Kublai Khan* es el principio de ese poema, recordado y transcripto al despertar [1]. Ahora bien, Rashid-ed-Din, historiador persa del siglo XIV, en un

[1] Véase Coleridge, *The complete poetical works,* ed. Ernest Hartley Coleridge, t. I, Oxford, 1912, pág. 295.

texto que no se conoció en Occidente sino muchos años después de la publicación del poema de Coleridge, refiere —según Borges— que Kublai Khan edificó el palacio después de haber visto su plan en un sueño. Para explicar la asombrosa repetición se puede pensar en una superchería de Coleridge, suponiendo —muy arbitrariamente— que conocía por alguna vía insospechada el texto de Rashid-ed-Din; también se puede alegar la pura coincidencia; por fin se puede pensar que los hechos referidos manifiestan, más allá de la voluntad de Kublai Khan y Coleridge, algún plan sobrenatural: ese plan incluiría, con intervalos enormes de tiempo y lugar y mediante una serie de sueños, la creación de formas sucesivas del mismo objeto, palacio en China, poema en Inglaterra, y quién sabe qué otras cosas en tiempos futuros y lugares imprevisibles, sin que hasta ahora sepamos a qué fin responde esa sucesión. A esa hipótesis tiende todo el comentario de Borges. Por supuesto, no menciona esta otra: podría ser del todo apócrifo el texto de Rashid-ed-Din, y haberlo inventado el mismo Borges para comentarlo. Con vergüenza confieso que no se me ocurrió tal posibilidad hasta que me la sugirió un interlocutor que había oído hablar de citas inventadas alguna vez por Borges; con mucha más vergüenza que habiéndome dejado contagiar por esa duda, averigué después que no era fundada, por lo menos en cuanto se refiere a la sinceridad de Borges.

En una nota del artículo, Borges menciona la obra de John Livingston Lowes sobre Coleridge, *The Road to Xanadu* [1]. Allí se encuentra, en efecto, la cita de Rashid-ed-Din, en inglés: "On the eastern side of that city [2] a *karsi* or palace was built called Langtin, after a plan which the Khan had seen in a dream and retained in his memory". El autor subraya, sin buscarle explicación, la maravillosa coincidencia de la historia del palacio con la del poema. Menos sobrio que Borges, observa, además, que según el texto de Rashid-ed-Din, las fundaciones del palacio de Kublai Khan se hicieron en un lago, aprisionando sus aguas con piedras, madera y metales fundidos, y que con el tiempo el agua volvió a abrirse paso entre las piedras y produjo fuentes, lo cual concuerda curiosamente con la visión de aguas y abismos que rodean el palacio en el poema

[1] Publicado en Londres; el prólogo lleva la fecha de 1927; la cita de Rashid-ed-Din, está en la página 358, nota.

[2] La ciudad de Xanadu o Shang-tu (también llamada Kaipingfu), segunda capital de Kublai Khan.

de Coleridge [1]. La información del autor inglés procede, sin duda, de la obra de Sir Henry Yule, *Cathay and the Way thither* [2], recopilación de textos de viajeros medievales traducidos al inglés; allí figuran trozos de Rashid-ed-Din, entre ellos el pasaje que nos interesa [3], tal como lo acabamos de citar; y el editor ya observa —por primera vez, según parece— la sorprendente semejanza del caso de Coleridge con el de Kublai Khan [4]. Siguiendo a Yule, los escritores de idioma inglés han reproducido varias veces esa traducción del pasaje: así hacen en 1875 S. W. Bushell, en sus *Notes on the Mongolian capital of Shangtu* [5] y en 1925 Lawrence Impey, en su artículo sobre *Shangtu, the summer capital of Kublai Khan* [6]. Lo malo es que Sir Henry Yule traducía al inglés no el texto original persa, sino dos traducciones francesas, dando —según dice— la preferencia en cada caso a la que le parecía ofrecer mejor sentido [7]. En este caso siguió la *Description de la Chine sous le règne de la dynastie mongole, traduite du persan et accompagnée de notes*, de Klaproth, en la cual se lee: "Du côté oriental de cette ville on construisit un karsi ou palais appelé Leng tin que le kaân avait vu en songe et dont il avait retenu le plan" [8]. Pero el mismo pasaje es muy distinto en la otra fuente utilizada por Yule, la *Histoire des Mongols* del barón Constantin Mouradgea d'Ohsson [9]. Yule conoce esta interpretación divergente [10], pero prefiere la otra. Dice d'Ohsson: "Coubilaï s'était

1 "The shadow of the dome of pleasure/Floated midaway of the waves,/Where was heard the mingled measure/From the fountain and the caves...". De fuentes y corrientes, sin embargo, ya se habla en el texto de Purcha, origen del sueño de Coleridge; además, las aguas del poema, de corriente violenta y rumbo vertiginoso, forman un cuadro muy distinto del del lago encerrado de Rashid-ed-Din. Pero siempre se ha admitido alguna inexactitud en la visión sobrenatural.

2 Londres, 2 vol., 1886. Hay una reedición de Henri Cordier, en 4 vol., Londres, 1916, por la cual cito.

3 T. III, pág. 117.

4 T. II, pág. 227, n. 1.

5 *Journal of the Royal Asiatic Society*, new series, 7, pág. 334.

6 *Geographical Review* (Nueva York), t. XV, 1925, pág. 591.

7 Véase *Cathay*... t. III, pág. 107.

8 En el *Nouveau Journal Asiatique*, 1833 (serie II, t. XI pág. 349). Klaproth sigue y exagera en este lugar, aunque criticándola, otra traducción anterior, de von Hammer, publicada en el *Bulletin de la Société de Géographie*, núm. 98, junio de 1831, pág. 269.

9 Esa obra contiene traducciones de Rashid-ed-Din en la última parte del t. II, La Haya, Amsterdam, 1834; nuestro texto está en la pág. 636.

10 *Cathay*... t. III, p. 117, n. 4. Igual alusión en Bushell, loc. cit.

fait bâtir, à l'est de Caï-ping-fou, un palais nomé Lengten; mais à la suite d'un songe il l'abandonna". El famoso palacio, cuya edificación se describe después, es otro, que Kublai Khan mandó construir después de dejar el Lengten. Según esta nueva versión, el sueño no prefigura ningún edificio; sólo impone, supongo que con algún presagio funesto, el abandono de uno y, muy indirectamente, la erección de otro.

De esas dos versiones ¿cuál elegir? Muy ignorante del persa sometí el pasaje original del *Djami-el-Tevarikh* de Fadl Allah Rashid-Ed-Din, en la edición de Blochet [1], a varios conocedores de ese idioma, todos muy amables y algo perplejos. El resultado de esas consultas, del todo favorable a d'Ohsson, es el siguiente: después de mencionar la edificación del palacio Lengten, el texto habla de un sueño que hizo el Khan por la noche; luego viene una expresión, en verdad inusual, cuyo único sentido aceptable es, sin embargo, que a consecuencia del sueño el Emperador abandonó Lengten; la idea de un plano soñado y conservado en la memoria no se deja ni vislumbrar en el texto [2]. El error de Klaproth se considera inexplicable —a no ser que se lo haya inspirado alguna divinidad de las letras, lectora de Coleridge, con el fin de preparar materia para el futuro Borges. Para colmo, tampoco es segura la historia del palacio edificado sobre las aguas de un lago; esa versión, adoptada por Yule, se debe esta vez a d'Ohsson: en cambio, Klaproth [3] sólo habla de praderas que hubo que desecar. Confieso no haber averiguado cuál de las dos versiones es más probable.

[1] Leyden y Londres, 1911; es el volumen XVIII, 2 de la *E. J. W. Gibb Memorial Series;* sólo traduce, de la monumental *Historia General del Mundo* de Rashid-ed-Din, la parte que corresponde a los sucesores de Gengis Khan, entre ellos Kublai-Khan; nuestro pasaje está en la pág. 464.

[2] La expresión discutida consta de dos palabras, *tark girifteh,* que significa literalmente "abandono tomar"; esa expresión, que se juzga poco normal, está sin embargo en el *Dictionary persian-arabish-and english* de Francis-Johnson (Londres (1852), quien la traduce por el inglés "to take leave"; la ignora el *Dictionnaire persan-français* de J. J. P. Desmaisons (4 vol., Roma 1908-1916), pero, como Johnson, traduce las dos palabras, cada una en su lugar, respectivamente por "abandon" y por "prendre", "commencer", "entreprendre", etc. El texto, después de mencionar el Langten y el sueño, habla indiscutiblemente de *otro* edificio, lo cual corrobora la versión del palacio abandonado. No se debe la divergencia de traducciones a variantes del texto original: Klaproth, en ese lugar, reproduce su texto, en letra árabe; no difiere de Blochet, sobre el cual se hicieron las consultas que acabamos de resumir. Quiero agradecer aquí la gentileza con que acogieron y contestaron mis preguntas los señores Rodinson e Ikowski, de la Biblioteca Nacional de París y el señor Gilbert Lazard.

[3] Sigue en este punto a von Hammer.

Queda, pues, disipado como engaño de traductores el cuento del palacio erigido según instrucciones del sueño, y con él la maravillosa repetición en la génesis del palacio chino y del poema inglés que lo celebra. Los hechos, bajo su nueva forma, sugieren posiblemente una continuación en el futuro, pero muy distinta de la que prevé Borges. Esa nueva serie abarcará sueños pero tan heterogéneos como el de Kublai Khan y el de Coleridge, y mezclados con obras de la vigilia, como fué el celebrado palacio de Shangtu. Así como se borró desde el principio el olvidado Lengten, se borrará también en el curso de esa serie el segundo y famoso palacio y hasta Kublai Khan mismo, y aparecerán en ella otras personas y otros objetos. Será una muestra irregular del universo, comprendida en su causalidad —o su desorden— general.

Claro está que ya no habrá maravilla ninguna, por la sencilla razón de que no la hubo desde el principio. Sin embargo, ¿qué nos impide seguir suponiendo, detrás de apariencias triviales, un gobierno secreto de las cosas? Sólo por costumbre o por pereza hacemos depender tal hipótesis de la comprobación de hechos raros y filosóficamente espectaculares, como los que suponen anulados el tiempo y el espacio, los límites del sueño y la vigilia, la impenetrabilidad del yo. Por el contrario, donde no está solicitado el asombro vulgar, es donde cabe atribuir a la divinidad pensamientos más secretos y sutiles. Si existen tales pensamientos, ya es otro problema. Son frecuentes en la dialéctica de Borges esas conjeturas insólitas, que por fin sirven sólo para estimular la duda y la modestia. El mismo caso de Kublai Khan-Coleridge, tal como lo cuenta, nos deja a medio camino entre la admiración y la perplejidad, pues no sabemos qué significado secreto tienen las cosas que admiramos, y podemos temer que no tengan ninguno. La versión rectificada, con menos ambigüedad y menos encanto, va más lejos: sólo nos permite ese asombro que nace en cualquier momento de la insignificancia de los hechos, y que en cualquier momento se siente superfluo.

Maravillarse de veras es apetecer absurdamente en este mundo cosas que le sean extrañas. Nada es maravilla, porque de nada podemos asegurar que contradice el resto del universo. Nuestra condición es asombrarnos, sabiendo que no cabe en el mundo nuestro asombro. Esa enseñanza no la doy por mía. Se la debo al mismo Borges, cuya obra exalta y multiplica con magnificencia la extrañeza, y secretamente la refuta.

PAUL BÉNICHOU

ALGUNOS ASPECTOS DE LA LITERATURA ALEMANA ACTUAL

Quien haya experimentado con sus propios ojos la inverosímil recuperación económica de Alemania tras el año catastrófico de 1945 y se sienta impresionado por el optimismo de sus gobernantes e industriales, en vano buscará en la literatura contemporánea un fenómeno análogo. Nos hallamos ante la asombrosa paradoja de que el mismo pueblo que en el orden externo no sólo volvió a encontrar su equilibrio al cabo de pocos años, sino que después de las horas de trabajo sabe captar con patente alegría y fruición aspectos agradables de la vida cotidiana, en general no conserva en su vida literaria e intelectual nada de ese ánimo gozoso y esperanzado. Parece como si la presión de la época hitleriana, los acontecimientos de los años de guerra, los horrores del cataclismo y la inseguridad de la situación mundial hubiesen repercutido en la labor espiritual más hondamente que en el trabajo del técnico, del empleado, del comerciante, que, absortos en las tareas de la vida ordinaria, no tienen tiempo para meditar sobre la problemática de nuestra época. Todo el mundo sabe que las tiradas de las revistas ilustradas alcanzan a millones, o sea que la lectura más liviana triunfa al lado del cine, la radio y el deporte. Y, sin embargo, en el pasado año se publicaron más de 15.000 libros nuevos —sólo Inglaterra puede jactarse de una producción bibliográfica más elevada aun—, muchos de los cuales, desde luego, no responden a las exigencias del lector vulgar. Pero lo que demuestra que el interés por la literatura propiamente dicha dista mucho de afectar en la Alemania actual a sectores tan amplios como en Inglaterra y Francia, es la suerte de las revistas literarias, que o bien sólo pudieron sostenerse algunos años, como la "Neue Literarische Welt" o viven de subvenciones de grandes empresas, como ocurre con "Merkur", la revista de literatura y de filosofía de la cultura. Queda en pie una pregunta: ¿Acaso la mayoría de las personas cultas repudia la atmósfera de angustia, las emociones de pánico y horror, los cuadros apocalípticos de la élite literaria actualmente en auge, porque su bienestar exterior busca también en lo espiritual un tono más armónico? Sea como fuere, la escasa satisfacción que a menudo produce la literatura actual, no sólo puede atribuirse a que los temas de que trata sean de nivel excesivamente elevado. Al fin y a la postre, es de justicia reconocer que la naturaleza humana, mientras no haga abandono de sí misma, no puede vivir sin esperanza y, como en milenios anteriores, sigue poseyendo en el fondo la tenacidad de esperar en la oscuridad más profunda la aparición de una luz salvadora. Esta energía es lo que harto a menudo echa de menos el lector en los productos poéticos y literarios de los diez últimos años. De ahí que la literatura alemana actual sea poco apreciada por aquellos que exigen una continuidad de la tradición centenaria y una recu-

peración del equilibrio interior, mientras que la mayor parte de los escritores, porque han conocido la angustia y la preocupación, no sólo mediante las doctrinas de los existencialistas, sino en propia carne como espantosa realidad en la situación histórica de la época, rechazan como insincera y caduca la *negación* de la *"pérdida de centro"* para emplear un lema muy celebrado de Hans Sedlmayer, el historiador muniqués del arte. He aquí un factor que no puede pasarse en silencio en el ir y venir de las opiniones: la palabra impresa dejó de inspirar confianza, acaso como en ninguna época anterior, porque durante muchos años se abusó de ella en la propaganda, primero del régimen nacionalsocialista y luego de las potencias de ocupación. Ernst Alker funda, quizá con razón, la preferencia momentáneamente perceptible en favor de las traducciones, atribuyéndola al recelo que las clases interesadas sienten por la literatura propia. Bien es verdad que actualmente existe en Alemania plena libertad espiritual; pero más allá de la cortina de hierro escriben y componen los fieles a la línea de la ideología soviética, apoyados en los copiosos medios del Estado. ¡Ay de ellos si incurrieran en la sospecha de cometer sabotage! El poeta Ernst Kreuder, indudablemente uno de los valiosos representantes de la literatura de Alemania occidental, descubre los mismos rasgos en los escritorzuelos nacionalsocialistas y en los comunistas: "Lo que salía a la luz era literatura de encargo, pacotilla de partido, lírica combativa. Diletantismo mentiroso, truculento y frenético, agresivo, y charlatanería optimista. Gustaba allí donde siempre gusta lo cursi: entre los ejecutores prosaicos y su séquito. En la actualidad vemos en la zona oriental un parecido proceso inevitable. Los himnos al Estado entonados por los funcionarios líricos son de una comicidad vergonzosa para los inteligentes. Cuanto más prolíficos, tanto más vacuos. Cuanto más altisonantes, tanto más sandios". Kreuder dice al final de su tratado que lleva el título de *Función y esencia de la poesía* (1952): "Lo importante no es lo actual; es actual *lo que para nosotros es importante*".

Partamos de ese principio y preguntémonos qué es lo importante para los actuales épicos y líricos de lengua alemana —en este estudio prescindimos del drama— a pesar de toda su diversidad individual. En realidad no lo son los problemas de la época en sentido estricto, por más que la novela trate de la generación viviente. Mas, por otra parte, ningún intelectual, aunque niegue el espíritu de la época, puede sustraerse al "ritmo vital" de cada era, para decirlo con una frase de Eliot, y de esta suerte percibimos más intensamente en uno, más tenuamente en otro, las mismas vibraciones suscitadas por "la aventura de la conciencia moderna", como dice el poeta y crítico Hans Egon Holthusen, discípulo alemán de Eliot. ¿En qué consiste esa aventura? *En experimentar el fin de todo cuanto hasta ahora constituía el valor de la vida y del arte.* Si hemos de juzgar por los más recientes balances de cierta extensión que se han hecho de la literatura actual, como por ejemplo *Poesía alemana de la actualidad* de Wilhelm Grenzmann, la recopilación *Literatura alemana del siglo XX*, editada a cargo de Hermann Friedmann y Otto Mann, con sus 23 estu-

dios, o el volumen de ensayos *El espíritu alemán entre el ayer y el mañana,* donde los editores Joachim Moras y Hans Paeschke conceden la palabra a destacados críticos literarios, tropezamos siempre de nuevo con la "tendencia al abismo". Aunque el filósofo Heidegger invada a mi juicio con indebida arbitrariedad un terreno que no le incumbe en sus interpretaciones a base de síntesis abstractas de Hölderlin, Rilke y Trakl, hay una frase suya que parece aludir al *leimotiv* de esta generación literaria: "En la era de la noche universal es preciso que se experimente y sufra el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que haya quien llegue al abismo". Y si nos volvemos a Guardini, filósofo de postura cristiana a diferencia de Heidegger, y que trata de interpretar con mayor propiedad la poesía de Rilke, lo hallamos incesantemente ocupado en encauzar en sentido trascendental sentencias como la de que lo bello no es más que el comienzo de lo espantoso, o la felicidad sólo un prematuro anticipo de una próxima desdicha. A pesar de los ensayos de interpretación de Guardini, el dominio de lo oscuro, el abismo de Dios, subsiste en Rilke con todo horror y con toda tristeza: "¡Ay de aquellos que se consuelan!" "Todo consuelo es turbio". De ese mundo de impresiones se nutre la generación más joven, que además se siente confirmada en su desesperación por Kafka con su tema, siempre reiterado, de la inseguridad y el absurdo de la existencia humana.

Tampoco deben pasarse por alto los rasgos nihilistas de los "grandes viejos" todavía vivientes: los premios Nobel alemanes Thomas Mann y Hermann Hesse. Tanto el *Doktor Faustus* como *El juego de abalorios,* publicados ambos en la quinta década de este siglo, son, a pesar de su íntima discrepancia, documentos de una época que acaba: la época del humanismo ha pasado, sus representantes ya no tienen derecho a la existencia. En su *Novela de una novela,* como él denomina sus anotaciones sobre "La génesis del doctor Faustus", Thomas Mann llega al extremo de dudar si todavía es lícito y espiritualmente posible el juego del arte ante el estado actual de nuestra conciencia, de nuestro conocimiento, de nuestro sentido de la verdad; si todavía puede tomarse en serio; si la obra como tal, la estructura suficiente en sí misma y que forma un todo armónico, tiene aún alguna relación legítima con la completa inseguridad, problemática y falta de armonía de nuestros estados sociales; si en la actualidad no ha pasado a ser mentira toda apariencia, aun la más bella, y precisamente la más bella. En este orden de cosas cabe mencionar aún a Ernst Wiechert, cuya mística confusa fascinó durante algún tiempo a vastos sectores si bien hoy está ya casi olvidada. Tampoco su lúgubre pesimismo deja en el fondo esperanza alguna, y cuando sostiene que sólo en la resignación se vive, que ésta da la verdadera valentía, se nos plantea la cuestión de saber cuál es el fin de esa valentía si no ha de conquistar más que la penosa "vida sencilla" por él ensalzada.

Si seguimos mirando por el ámbito de los escritores prominentes, nacidos antes del comienzo de este siglo, nos encontramos con Ernst Jünger, para quien el nihilismo es una potencia fundamental a la cual nadie puede sustraerse. Tanto si busca la seguridad en el albergue de la muerte, del eros y de la creación

artística como si trata de rebasar el "meridiano cero" en la lucha por una nueva comprensión del ser y por una nueva concepción de Dios, no logra hallar ninguna solución decisiva. También hemos de calificar de patente nihilista a Gottfried Benn. Cuando considera que "Vivir en lo oscuro, hacer en lo oscuro lo que podemos — así ha de ser", cuando pregunta: "¿Por qué amasar ideas en alguien, en una figura, en personajes si ya no hay personajes? ¿Inventar personas, nombres, relaciones, cuando precisamente se están haciendo irrelevantes?", cuando exclama: "¡Acabad, pues, con vuestra charlatanería ideológica, con vuestro gemir por algo *superior;* el hombre no es un ser superior, no somos la estirpe que pugna por ir de las tinieblas a la luz — ¿a dónde deseamos ir? francamente, no lo sé, pero lo que hemos alcanzado era lo presuntuoso, lo híbrido, también lo necio", y cuando pronostica un futuro en que sólo habrá criminales y monjes, advertimos con cierto escepticismo el consejo de que el hombre no puede hacer otra cosa que "intentar, dentro de la ruina universal de los contenidos, experimentarse a sí mismo como contenido y formar un nuevo estilo a base de esta vivencia". Le parece a Benn que la única salvación es sustituir el mundo histórico con un mundo de forma y expresión y "el poder de la nada que exige forma" con la hechura absoluta, cerrada, de la obra de arte, y considera que la única trascendencia válida es el placer creador.

Completemos nuestro horizonte fijándonos en dos personajes, ambos exilados austríacos y fallecidos hace pocos años en la séptima década de su vida, que hoy se hallan en el cénit de su gloria, y que también fuera de Alemania se celebran como los dos novelistas más importantes cuya influencia será, a juicio de muchos, más persistente, por ejemplo, que la de Thomas Mann. Me refiero a Hermann Broch y a Robert Musil. Broch es inconcebible sin Joyce y Kafka, de quienes él mismo se deslinda con toda razón porque nos da una nota completamente original. Entre los inspiradores de Broch figura también Proust, que a pesar del papel extraordinario que desempeña en la literatura universal, apenas ha influído en la literatura alemana por falta de traducciones decorosas. En su novela-trilogía *Schlafwandler* (*Sonámbulos*) publicada en 1931-1932, su primera obra principal, encontramos la frase: "Disuelta toda forma en una penumbra de torpe inseguridad sobre el mundo espectral, el hombre, como un niño extraviado, marcha velozmente guiado por una lógica de corto aliento a través de un país de sueños que él llama realidad y que para él no es más que pesadilla". Mas Broch no se detiene en el nihilismo. Pensador y místico a la vez, aun sintiéndose lejos de Dios, sabía que lo perseguía:

En el ardiente rostro de la tierra,
Nunca se me presentó tu temible aliento,
Dios, a quien no conozco —
A mis espaldas me asaltas,
Exterminador, a quien no conozco,
y la gracia de tu sonrisa
es un golpe
en mi cerviz.

Antípoda de Gottfried Benn, Broch es un paladín de la antiestética: encerrarse en lo estético equivale para él a buscar refugio en una de esas religiones sucedáneas que toleran el mal y destruyen aquellos valores que pretenden amparar con lo bello. En la *Muerte de Virgilio* (1945), "monólogo rapsódico" como lo llama Vietta más bien que novela, el agonizante poeta romano reconoce la suprarrealidad de la existencia y lo insuficiente de su "Eneida", que no había servido a la verdad. En la temática de Broch se hacen visibles nuevas regiones que hasta entonces no habíamos hallado en ninguno de los escritores estudiados: la ayuda, la abnegación, el amor generoso, han de vencer la soledad y la angustia del mundo; necesitamos lo irracional que se precipita sobre nosotros, mas no podemos dominarlo insistiendo en valores perdidos. Se hace patente el estado de indecisión peculiar de esta hora del mundo: lo pasado quedó irrevocablemente atrás, lo nuevo no ha nacido todavía. Pero se avizora una integración en cierne. A la edad de 42 años, Broch dimitió sus cargos de director de un consorcio textil en Viena y de presidente de una confederación de industriales, para dedicarse de nuevo al estudio de las matemáticas y de la filosofía: murió en 1951 al cabo de un año de desempeñar la cátedra de literatura alemana en la Universidad de Yale; a su vez, Robert Musil fué primero ingeniero y adquirió prestigio como constructor de giroscopios de color. Luego fué nombrado auxiliar de la Universidad Técnica de Stuttgart y ya tarde empezó a estudiar filosofía. Menciono este relativo paralelismo en la vida de dos grandes épicos aunque sólo sea porque me parece característico el hecho de que el conocimiento simultáneo de la técnica, las matemáticas y la filosofía vaya asociado en ambos a un elevado talento de narrador y a una perfecta maestría de lenguaje, y porque explica no pocos aspectos de la estructura interna y externa de su modo de exposición completamente original. Broch, como pone de relieve su biógrafo Félix Stössinger, no sólo reelaboró la teoría de la relatividad y de los quanta, sino que "*presagió* ingenuamente el principio de la complementariedad de Niels Bohr, cuya teoría permite elegir según convenga en cada caso distintas formas de intuición atómica: Broch se apodera primero como soñador, de los personajes de sus novelas, refiere luego su vida, abandona con un poema su plano de la realidad, los pone con un ensayo filosófico "in flagranti" con su modo de pensar, los toma con una técnica cinematográfica tridimensional y pronto cuatridimensional, les da fiebre para hacer resaltar sus asertos, cambia sus nombres cuando su vida se ha interrumpido y han empezado otra nueva, y acaba enfrentándolos con la muerte, para que ya no se le escapen, es decir para que no se escapen de sí mismos." En la principal obra de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre mediocre*), mujeres y hombres son movidos muchas veces unos contra otros, aparecen calidoscópicamente en las constelaciones más inesperadas y la intrincada acción se desarrolla en planos diferentes. El protagonista es un "hombre de posibilidad", que no vive para los hechos dados, sino para la realidad posible, "bañado por la gran fantasía de lo no-sucedido, o no irrevocablemente sucedido, cual por el aliento de los océanos de donde subió

la humanidad". A los ojos del lector se extiende en un sinfín de detalles el gigantesco panorama de "Cacania", el Estado maduro para la decadencia, inspirado en el modelo de la antigua Austria. El todo es un cuadro espectral de incoherencia, de ruina de valores que ya no importan a nadie. Martini califica a esta novela de "casi un tratado de la historia del espíritu de la época final". Sea como fuere, advertimos asomos de salvación. Cuando "épocas e imperios están en bancarrota como negocios", es preciso aspirar a una metodología de la convivencia, que sea mejor que la que hasta ahora ha vuelto a fracasar. "Vivimos en una época de transición, que tal vez dure hasta el fin del planeta si no abordamos nuestros problemas mejor que hasta ahora."

Cerremos el estudio de la generación anterior recordando a Carossa, cuya frase "arranca la luz de las fauces de la serpiente" es sintomática del esfuerzo que ocupa su obra entera: afianzar de nuevo, en un mundo que se derriba, la unidad entre naturaleza y espíritu reconocida todavía en el siglo de Goethe, y consolar, ayudar y curar con la fe en el indestructible orden divino. Su advertencia de que conservemos serenamente los valores tradicionales no produce siempre la impresión de ser sincera. Se oye con sorpresa una confesión resignada como la de su relación de cuentas que figura en *Ungleiche Welten* (*Mundos desiguales*): se conforma con la perspectiva de "consumir el resto de la vida apartando la mirada de un sinfín de injusticias, eludiendo prudentemente a delatores y espías y silenciando prudentemente los peores presentimientos". Por un lado, hay quienes, además de Carossa, tratan de sostenerse como defensores de la fe cristiana en la redención y del humanismo occidental. Citaremos sólo a algunos: el Döblin de sus últimos años, Bergengruen, Gertrud von Le Fort, Albrecht Goes, Stefan Andres, Elisabeth Langässer. En cambio, otros se emancipan de todos los vínculos tradicionales y avanzan por tierras nuevas; se los llama de la "nueva generación" tanto si son de treinta años como de cuarenta o cincuenta. Con radical franqueza dice Plivier a la juventud que sobrevivió a la guerra, refiriéndose precisamente a sus muertos: "Cayeron por un camino que viene de la nada y a la nada conduce". No es menos negativo el juicio de Kasack, el autor de *Die Stadt hinter dem Strom* (*La ciudad tras el río*), que considera ineluctable la liquidación de la idea occidental: "El aniquilamiento material se limitó a ofrecer la confirmación externa de la bancarrota interna. Por más que se disimule, por más que se la adorne con bellos colores, no se suprimirá la sentencia que el hado de la historia consumó". Un aire apocalíptico corre también a través de las obras de Nossach, Risse, Krämer-Badoni, Hans W. Richter, Gerd Gaiser, Walter Jens.

Jens, que dicta filología clásica en la Universidad de Tubinga, y ha publicado en su especialidad estudios sobre *Antígona* y la *Eneida,* nos interesa especialmente porque acomete una interpretación de las dos últimas generaciones de autores, calificando la situación del "fin" y del nuevo "principio" como literatura del yo y del "es". Para Jens, los continuadores de Goethe, como Hesse, Stefan Zweig, Bergengruen, Thomas Mann, son representantes del yo. Sus

personajes viven a base de la problemática individual de sus creadores; su yo engendra el mundo de su poesía. Jens considera absurdo que en una época en que el yo "demostró harto a menudo su impotencia", o está totalmente descompuesto, se hagan aún obras del yo de ese tipo. Ya vimos que Thomas Mann formula la misma pregunta a su propia producción. Como exponentes de la "literatura del es" menciona Jens al norteamericano Hemingway, y podría mencionar del mismo modo a algunos autores alemanes de la joven generación que sólo tratan y describen como desnuda realidad todo hacer, pensar y sentir. El propio Jens figura entre aquellos que tratan de superar la discrepancia entre objeto y sujeto. Sus investigaciones estilísticas podrían servirnos de ocasión para registrar el predominio del "experimento literario" como uno de los principales fenómenos de la literatura actual. En el Congreso Internacional de los Pen Club celebrado el año pasado en Amsterdam, al cual asistí como miembro de Alemania Occidental, la literatura experimental estaba a la orden del día. Se puso de manifiesto que un mundo transformado por las repercusiones de la ciencia y la técnica y por las reacciones del hombre ante ese mundo, ya no podía interpretarse y describirse con los medios anteriores. Los principios estéticos tradicionales ya no bastan a una manera de pensar que considera caduco el concepto clásico de personalidad, después que, como escribe Herbert Cysarz, el expositor del barroco y de Schiller, "los procesos psíquicos son mensurables electrofísicamente, pueden obtenerse confesiones mediante el detector de mentiras, o químicamente cabe detener la fantasía, y mediante la cirugía del cerebro es posible resolver los complejos". Las conclusiones de las conferencias de Amsterdam mostraron que los representantes de la literatura experimental, como los de la pintura y música experimentales, provienen del siglo XIX —obsérvese en este caso una evidente coincidencia con lo que hemos dicho respecto de la existencia de la imagen nihilista del mundo en la generación anterior—, y ellos, como todos los revolucionarios envejecidos, no se han dado cuenta de que ellos mismos se han convertido ya en tradicionalistas. Un Picasso, un Strawinsky, un Joyce o un Kafka son ya actualmente tan clásicos como antaño los tan revolucionarios románticos alemanes. En lo que concierne a la situación del momento, se citó la frase de un joven poeta holandés: "en nuestra época, la belleza se ha quemado el rostro". La poesía moderna está tan deshecha como las ruinas de las ciudades de Europa, como las ruinas de la civilización moderna. Lo esencial de nuestra existencia y de nuestra poesía estriba precisamente en que son ruinas. La descomposición del lenguaje en el siglo XX responde a la descomposición de la persona espiritual. En ese cuadro sombrío no faltaban algunos lados luminosos. El francés André Chamson explicó que el verdadero experimento del artista está, no en la forma, sino en su vida. Y no faltaron voces que señalaron que, mirado desde una atalaya más elevada, nuestro desmoronado presente es sólo un proceso necesario en los altibajos del nacer y perecer, sin el cual no surgiría una nueva creación.

Pero ¿es posible que una generación expulsada de la anterior y tan segura

realidad, una generación íntimamente tan desgarrada y depauperada, sienta aún la esperanza de un mundo más sano, de un mundo que ya no esté arruinado? La literatura moderna apenas se plantea la cuestión relativa a las esperanzas del futuro, pues siempre se pregunta por el estado actual de la humanidad. Cómo de este presente ruinoso pueda salir un porvenir menos ruinoso es una cuestión que ya no se plantea la conciencia de la época, completamente transformada. En presencia de una absoluta simultaneidad indiferenciada, deja de existir la cronología anterior. Evidentemente, la literatura moderna se ocupa sin cesar de esa disolución del concepto cronométrico de tiempo. Consecuencia obligada es que lo épico mismo se lleve a la disolución y se busque un nuevo arte narrativo. La acción, la descripción de caracteres y el desarrollo psicológico pasan a ser secundarios; lo cerebral domina, como en la lírica contemporánea, y lo poético es reemplazado por elementos ensayistas. Erich von Kahler indica que el arte narrativo anterior ha cedido su lugar a una visualización metafórica del hombre sintético, o sea del hombre universal, desnudo, es decir, privado de todos los revestimientos individuales. Helmut M. Bräm, joven publicista cuyo estudio titulado "1945-1953" nos ha servido en distintos pasajes de nuestra disertación, añade, como característica adicional de la novela moderna, los "personajes nadie y cualquiera", el "hacerse consciente de lo inconsciente", el monologuista solitario como personaje principal, la predilección por la utopía, como resulta ya palmario en el "Castalien" de *El juego de abalorios* de Hesse.

Nos hemos abstenido de mencionar el tópico "superrealismo" del cual tanto se usa y abusa en nuestros días. Queríamos eludir la cómoda formulación de que la forma de expresión superrealista responde al sentimiento apocalíptico fundamental de nuestra época, y lo hicimos así, sobre todo, con el propósito de tener a la vista, libre de todos los ismos, la situación espiritual del presente y su captación y configuración poéticas. Antes de dar un breve vistazo a la lírica contemporánea, nos parece oportuno hacer resaltar los múltiples esfuerzos intentados con éxito por recientes historiadores de la literatura para incorporar el arte superrealista de mediados de nuestro siglo a un desarrollo revolucionario cuyos albores se iniciaron hace mucho tiempo. Max Wehrli, en su *Allgemeine Literaturwissenschaft* (*Ciencia general de la literatura*), publicada en Zurich en 1951, descubrió cómo ya el naturalismo, en carácter de forma antípoda del idealismo, asumió el papel de desenmascarar al hombre y privarlo de la condición de ser racional libre; cómo Nietzsche vió en el alma humana una realidad que se sustrae a puntos de vista racionales; cómo desde un lado opuesto, pero hacia el mismo centro, el existencialismo de Kierkegaard y sus discípulos teológicos y filosóficos planteó el interrogante del hombre. Después de haberse disuelto tumultuariamente en el componer naturalista el estilo idealista clásico, la poesía, como expone Wehrli, emprende, al principio, una retirada de la vida en los movimientos decadentes impresionista y neorromántico. Aunque frente a eso se irguió por influencia de Nietzsche el culto de la vida fuerte, de la personalidad obstinada, no fué posible impedir la progresiva disolución

de la persona humana y la postura fundamental pesimista. En las explosiones del expresionismo se manifiesta la invocación a la primordialidad de una declaración poética que ya no puede controlarse racionalmente y asimismo la revelación de un mundo que se deshace en todos sus elementos; en ambos casos, el retorno a la existencia poética como única realidad. Wehrli se refiere también a una de las esferas más íntimas de la actividad poética, que se pone al descubierto desde los últimos años del siglo XIX, sobre todo en la lírica: la idea de la poesía pura, de la poesía absoluta, que en exclusivo y severo trabajo emprende la depuración y transformación alquimista del lenguaje poético y por ende del hombre. En el simbolismo, en el neorromanticismo, en el grupo de George, en la acrobacia de palabras del expresionismo y en el superrealismo surgen las manifestaciones de la nueva realidad como "nuevo mundo". Wehrli saca esta conclusión: La pretensión de que la obra sea un fenómeno absoluto apoyado en sí mismo, su "forma", sin la voluntad de una aserción o de un efecto, *"únicamente a solas consigo"*, en el reflejo de sí misma, como retirada a la "poesía de la poesía", es sin duda alguna un síntoma de la situación marginal y crítica de un espíritu que ha perdido su mundo, en honda relación dialéctica con el no-ser, la impotencia, el silencio.

En su estudio "Problemas de la literatura alemana actual" (1954), Ernst Alker considera que el expresionismo es la primera de las formas con que se manifiesta el superrealismo, y descubre que éste existe ya en las composiciones de la última época de Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, R. M. Rilke, Hermann Stehr. El expresionismo no fué eliminado nunca, sólo quedó embozado: el fenómeno del realismo mágico, que se hace presente en la lírica de Oskar Loerke y Wilhelm Lehmann, entre otros, da fe de que la dimensión de profundidad del mundo ha de configurarse, no abstractamente, sino con medios realistas.

También Hans Egon Holthusen, uno de los representantes más eminentes de la actual generación de cuarenta años, como poeta y más aún como ensayista, se refiere igualmente en las primeras frases de un estudio titulado "Entre la lírica natural y la metafísica" a la oriundez del superrealismo de anteriores corrientes de tendencia análoga. Su opinión es: "El año 1945 marca una época en el desarrollo de la literatura alemana, pero lo es todo menos una revolución. En efecto, las grandes fechas de la historia del espíritu no coinciden casi nunca con las de la historia política." En una larga plática que sostuve con Holthusen el pasado año, nuestro tema principal fué la lírica alemana de la actualidad. Yo había leído justamente la correspondencia recién publicada entre Hofmannsthal y Borchardt. Holthusen afirmó que los problemas que en ella se trataban interesan ya muy poco a los jóvenes, aunque reconocía la multiplicidad de estratos y la amplitud universal del reino de Hofmannsthal. Por el contrario, George había casi desaparecido en las cataratas de estos años, y el interés por Rilke había menguado mucho. En cambio, Trakl no había perdido actualidad. Le pedí a Holthusen su impresión sobre la lírica de bosques y pantanos de Wilhelm

Lehmann y su séquito. La calificó de "lírica de anfibio" y consideró que su verdadero fundador fué el esotérico posexpresionista Oskar Loerke, fallecido en 1941, con sus libros de poesía *El aliento de la tierra, El bosque del mundo* y *El cardizal de plata.* Habiéndole hecho observar yo en el curso de la conversación que mi lírica tiene que calificarse de "tradicionalista" si se juzga con su criterio, me contestó que Eliot está convencido de que una poesía realmente buena nunca puede ser del todo original, o sea que de algún modo tiene que enlazarse con lo creado ya en otros tiempos. En un juicio anterior sobre mi poesía, Holthusen parecía interesado al encontrar en ellas imágenes insólitas, como la de que de la corteza del alerce pasa dolor a las ramas. En el estudio que antes hemos citado, Holthusen considera que los líricos de la naturaleza más importantes, además de Lehmann, Elisabeth Langgässer y Peter Huchel, son Günter Eich y Karl Krolow; como líricos de la generación de la guerra propiamente dicha, pueden calificarse de intermediarios para el campo metafísico. El último ha sido influído por Eluard y Lorca; como elegíaco canta el oscurecimiento del firmamento de ideas de Occidente ("Cayendo de espaldas con un grito apagado, me precipito en el vacío"), denomina a la metafísica "farol en la noche que acecha" y dice estos versos: "Cuarenta y sesenta vatios, lamparilla que uno hace saltar fácilmente cuando ha bebido". Como jóvenes talentos que prometen mucho, se cita a Heinz Piontek (nacido en 1925) y a Höllerer (tres años mayor que él). El adversario más importante de la imagen del mundo líriconatural es el médico y poeta berlinés Gottfried Benn (nacido en 1886) que para las dos últimas generaciones más jóvenes tiene la misma autoridad que hace dos décadas Rainer María Rilke. Ya nos hemos referido a su "esteticismo nihilista". La poesía es para él lo único que cuenta, aun en la baraúnda de la época final:

Si la deidad oculta resucita
Profundamente y habla en algún ser,
Lo hará en el verso, pues en él la cuita
Del corazón sin fin se ha de romper.

Queda por mencionar todavía un tercer grupo, que Holthusen califica —un tanto sumariamente— de "poetas de la época", porque configuraron líricamente su vivencia de testigos presenciales de la catástrofe. Pone como ejemplo a Rudolf Hagelstange y Marie Luise Kaschnitz. Él, por su parte, trata de desarrollar en su poesía —son sus propias palabras— un estilo elegíaco que hasta cierto punto extravierte el intelectualismo metafísico de la generación anterior, y desearía imponer una tensión "barroca" entre los elementos realistas, a veces de tipo de reportaje, y los metafísicos. Yo añadiría un cuarto grupo, el de los conservadores de los antiguos órdenes, que con perfecto conocimiento de las tablas rotas piensa como Bernt von Heiseler: "Precisamente porque la vida sólo es vivible mediante vinculaciones válidas' —como dice Hofmannsthal—, no podemos tenernos por autorizados a establecer nosotros esas vincula-

ciones: tenemos que volver a aquellas que están acreditadas desde el comienzo del mundo." El propio Heiseler, Werner Bergengruen, Fritz Usinger, Hermann Stahl, Friedrich Schnack, Albrecht Goes, Friedrich Georg Jünger —para citar sólo algunos— tratan de zanjar la discontinuidad y mantener despierta la fe en el sentido de la vida. Entre los anteriores de la misma postura fundamental, se han atenido a esta fe hasta sus últimos años Carossa y R. A. Schröder, mientras que Weinheber puso fin a sus días estando en "puesto perdido" y considerándose a sí mismo el último cantor de la nobleza y la belleza.

Los reducidos límites de este artículo me obligaron a mencionar de paso, solamente, muchas cosas que me son muy caras. Para terminar me permitiré unas pocas observaciones personales: Mi impresión es que la decadencia y el caos, tal como se manifiestan sobre todo en la poesía épica y lírica actuales, no son únicamente algo negativo. La opinión de Goethe de que el mundo tiene que hacerse pedazos de vez en cuando para que pueda nacer lo nuevo, vale tanto para el mundo externo como para el interno. Nuestra generación ha sido arrastrada a uno de esos remolinos dolorosos; es un destino al que debemos sobreponernos. Las nuevas dimensiones del pensamiento y del obrar humano requieren también de la poesía nuevas categorías. Los contenidos y formas del arte no pueden quedar intactos por acontecimientos como los campos de incineración de Ausschwitz, los viajes de continente a continente en pocas horas, el desencadenamiento de la energía atómica y la transformación total de la imagen del mundo por la teoría de la relatividad de Einstein, para sólo citar algunos hechos externos que a su vez han de tener como contrapartida sus repercusiones en los campos biológico y psicológico. No es posible describir hoy los acontecimientos como en la época de los carruajes de posta ni cantar las vivencias con la entonación con que "el abuelo eligió a la abuela". "Con cada siglo —dice Jean Paul— una pradera de flores poéticas pierde su viva figura florecedera y se corrompe en materia muerta." Y, sin embargo, las pocas *vivencias fundamentales humanas* siguen siendo para todo el futuro el alfa y omega de toda vida y de toda poesía. Si el estremecerse ante el nacimiento y la muerte, la magia de la personalidad, del amor, de la bondad, de la veneración se perdieran definitivamente, también la palabra poética dejaría de tener valor.

WERNER BOCK

ESA BOCA

Su entusiasmo por el circo se venía arrastrando desde tiempo atrás. Dos meses quizás. Pero cuando siete años son toda la vida y aun se ve el mundo de los mayores como una muchedumbre a través de un vidrio esmerilado, entonces dos meses representan un largo, insondable proceso. Sus hermanos mayores habían ido dos o tres veces e imitaban minuciosamente las graciosas desgra-

cias de los payasos y las contorsiones y equilibrios de los forzudos. También los compañeros de la escuela lo habían visto y se reían con grandes aspavientos al recordar este golpe o aquella pirueta. Sólo que Carlos no sabía que eran exageraciones destinadas a él, a él que no iba al circo porque el padre entendía que era muy impresionable y podía conmoverse demasiado ante el riesgo inútil que corrían los trapecistas. Sin embargo, Carlos sentía algo parecido a un dolor en el pecho siempre que pensaba en los payasos. Cada día le iba siendo más difícil soportar su curiosidad. Entonces preparó la frase y en el momento oportuno se la dijo al padre: "¿No habría forma de que yo pudiese ir alguna vez al circo?" A los siete años, toda frase larga resulta simpática y el padre se vió obligado primero a sonreír, luego a explicarse: "No quiero que veas a los trapecistas". En cuanto oyó esto, Carlos se sintió verdaderamente a salvo, porque él no tenía interés en los trapecistas. "¿Y si yo me fuera cuando empieza ese número?" "Bueno", contestó el padre, "así, sí". La madre compró dos entradas y lo llevó el sábado de noche. Apareció una mujer de malla roja que hacía equilibrio sobre un caballo blanco. Él esperaba a los payasos. Aplaudieron. Después salieron unos monos que andaban en bicicleta, pero él esperaba a los payasos. Otra vez aplaudieron y apareció un malabarista. Carlos miraba con los ojos muy abiertos, pero de pronto se encontró bostezando. Aplaudieron de nuevo y salieron —ahora sí— los payasos. Su interés llegó a la máxima tensión. Eran cuatro, dos de ellos enanos. Uno de los grandes hizo una cabriola, de aquellas que imitaba su hermano mayor. Un enano se le metió entre las piernas y el payaso grande le pegó sonoramente en el trasero. Casi todos los espectadores se reían y algunos muchachitos empezaban a festejar el chiste mímico antes aun de que el payaso emprendiera su gesto. Los dos enanos se trenzaron en la milésima versión de una pelea absurda, mientras el menos cómico de los otros dos los alentaba para que se pegasen. Entonces el segundo payaso grande, que era sin lugar a dudas el más cómico, se acercó a la baranda que limitaba la pista, y Carlos lo vió junto a él, tan cerca que pudo distinguir la boca cansada del hombre bajo la risa pintada y fija del payaso. Por un instante el pobre diablo vió aquella carita asombrada y le sonrió, de modo imperceptible, con sus labios verdaderos. Pero los otros tres habían concluído y el payaso más cómico se unió a los demás en los porrazos y saltos finales y todos aplaudieron, aun la madre de Carlos. Y como después venían los trapecistas, de acuerdo a lo convenido la madre lo

tomó de un brazo y salieron a la calle. Ahora sí había visto el circo, como sus hermanos y los compañeros de colegio. Sentía el pecho vacío y no le importaba qué iba a decir mañana. Serían las once de la noche, pero la madre sospechaba algo y lo introdujo en la zona de luz de una vidriera. Le pasó despacito, como si no lo creyera, una mano por los ojos, y después le preguntó si estaba llorando. Él no dijo nada. "¿Es por los trapecistas? ¿Tenías ganas de verlos?" Ya era demasiado; a él no le interesaban los trapecistas. Sólo para destruir el malentendido, explicó que lloraba porque los payasos no lo hacían reír.

MARIO BENEDETTI

CRÓNICAS

PAPELES

Ut pictura poesis

Con eso de que "la poesía es como la pintura" Horacio arrojó, sin proponérselo, una idea que ha venido rebotando a lo largo de los siglos y hoy inspira a toda una escuela de críticos. La última contribución es la de Wylie Sypher: *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400-1700* (New York: Anchor Books Original, 1955).

Sypher ha estudiado en Italia historia del arte, pero su cátedra, en una universidad de los Estados Unidos, es de literatura inglesa. Lo que hace aquí es iluminar a sus escritores ingleses con las lámparas de la historia del Renacimiento italiano.

El gran cambio en pintura, escultura y arquitectura —dice— recorrió de 1400 a 1700 cuatro etapas:

1) La del *Renacimiento* propiamente dicho, que formula una visión armónica de la belleza y la aplica a una composición de proporciones exactas, límites claros y relaciones estables. Ejemplos: la fachada del Palazzo Rucellai (Florencia), "La Nascita di Venere" de Botticelli, el "David" de Donatello.

2) La del *Manerismo,* que es cuando el optimismo renacentista se desintegra y los artistas, perturbados por una inquietud disolvente, rompen la proporción de las figuras cerradas para entregarse a experimentos deformantes, ingeniosos, raros, preciosistas, sutiles. Ejemplos: el Palazzo Massimo alle Colonne (Roma), las esculturas de Miguel Ángel en la Cappella Medicea (Florencia), las telas de Parmigianino, Tintoretto, el Greco, etc. En Italia se da este estilo entre 1520 y 1620.

3) La del *Barroco,* que reintegra las formas en un espectáculo grandioso. El Barroco quiere probar la ortodoxia con un espléndido despliegue de riqueza. Todo es superlativo, abundante, magnilocuente. Las masas están movidas con extraordinario dinamismo. Ejemplos: la fachada de la Iglesia Sant'Agnese in Agone (Roma), "L'Estasi di Santa Teresa" de Bernini. El Barroco va recargándose a lo largo del siglo XVII. Fuera de Italia florece en el norte de Europa, con Rubens y Rembrandt.

4) La del *Barroco tardío* es más académica. Estilo grandioso, sí, pero ahora con cierta regularidad clásica. El gesto es todavía enérgico: bien observado, ese gesto habla convencionalmente de una energía que en el fondo no existe. Equilibrio, simetrías y contrastes, formas coherentes. Esta etapa final cubre la última parte del siglo XVII y penetra en el siglo XVIII. El centro artístico se ha desplazado de Italia a Francia. Ejemplos: la fachada de San Carlo al Corso (Roma), las telas de Poussin.

Para matizar las diferencias estilísticas de cada etapa Sypher emplea las categorías propuestas por varios filósofos e historiadores del arte: Heinrich Woelfflin, Walter Winkler, Wilhelm Worringer, Herbert Read, José Ortega y Gasset, Laszlo Moholy-Nagy, Adolf Hildebrand, Erwin Panofsky.

En cada etapa Sypher establece correlaciones entre las artes y las letras. Por ejemplo: en el Renacimiento propiamente dicho van de la mano Botticelli y Edmund Spenser; en el Manerismo, el Greco y John Donne; en el Barroco, Rubens y John Milton; en el Barroco tardío, Poussin y John Dryden. Aunque con preferencia se estudia a los poetas ingleses también hay referencias a la literatura continental. Nuestra literatura está representada por Cervantes y Góngora, clasificados como "maneristas".

¿Cuál es la teoría que fundamenta este método comparativo entre las artes y las letras?

Los cambios generales en la vida social —dice Sypher— afectan simultáneamente todos los medios de expresión artística. En cada medio —pintura, música, literatura, etc.— el artista debe hacer cristalizar una forma valiosa. Eso es el estilo: un modo de ver y un modo de representar lo que se ve. Como los hombres de un mismo período histórico suelen tener la misma visión y la misma técnica, hay interferencias entre las artes. Es decir, las técnicas que se emplean en un medio pueden emplearse también en otro. Aparecen así análogas formas. Percibimos las formas más inmediatamente en unas artes que en otras (en arquitectura, pintura y escultura son más patentes que en drama, literatura, música) pero en verdad no hay formas artísticas que sean más reales que otras. Todas las formas son simbólicas. Al hablar de las analogías formales entre un poema y una estatua, pongamos por caso, debemos referirnos, no necesariamente a una realidad común, sino a un común tratamiento simbólico de realidades que bien pueden ser diferentes. Cualquier comparación entre las artes que se quede en temas exteriores es superficial, equívoca, deficiente. Lo que corresponde comparar es la organización interior de las formas.

Desgraciadamente Wylie Sypher no logra ceñir su método a su teoría. Entusiasmado por las vastas perspectivas del tema deja volar su imaginación y se olvida del rigor crítico que prometía. Su libro tiene la agilidad, el brillo y el capricho de una conversación entre hombres cultos; le falta, en cambio, solidez. En vez de arriesgarse con audaces asociaciones que, lanzadas así, a la carrera, sólo valen como metáforas, debió haber elegido unas pocas obras para analizar en serio sus analogías estilísticas. Las pocas veces que lo hace fracasa precisa-

mente por quedarse en la mera descripción de rasgos exteriores. Por ejemplo: decir que, dentro del Manerismo, Shakespeare poetizó a Hamlet con la misma técnica de la "figura serpentinata" con que Cellini esculpió "Perseo" es sólo una metáfora. Y agregar que los monólogos de Hamlet equivalen a esa figura del rincón izquierdo de la "Presentación de la Virgen" de Tintoretto o que las dimensiones del Tiempo en el drama *Hamlet* equivalen a las dimensiones del Espacio en "La Virgen, el niño y Santa Ana" de Leonardo sigue siendo metáfora.

No pedimos ni la Gramática ni el Diccionario de ese idioma crítico que hablan Sypher y sus colegas. Lo que sí pedimos es que hablen con más finura. En vez de hipostasiar sus metáforas, que describan concretamente el proceso de la creación artística tal como se refracta en los distintos medios.

Quienes se interesan en esta dirección de la crítica pueden consultar las dos tesis extremas. La positiva es de Thomas Munro, *The Arts and their interrelations* (New York: The Liberal Arts Press, 1949); la negativa es de Giovanni Giovannini, "Method in the study of Literature in its relation to the other fine arts" (en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1950, VIII, págs. 185-194), para quien esos alegados paralelismos no existen sino en la jerga irresponsable del crítico.

Neoclasicismo y Romanticismo

En la literatura neoclásica (que en nuestra lengua se dió a fines del siglo XVIII y principios del XIX) lo normal era que se describiera la naturaleza como escenario del progreso racional del hombre. Más: la naturaleza misma aparecía como una construcción clara, ordenada, inteligible.

Los románticos, en cambio, vieron en la naturaleza un proceso misterioso, animado y aun divino; sus fines no podían explicarse mecánicamente, pero sí comprenderse con simpatía e imaginación.

Acaso distingamos mejor estas filosofías si las vemos reflejadas en el espejo de palabras idénticas.

El romántico Victor Hugo (1802-1885) escribió en su juventud "La Prière pour touts" (1830). El neoclásico Andrés Bello (1781-1865) escribió en su vejez "La oración por todos" (1843), una "imitación".

Comparemos una sola estrofa:

Le jour est pour le mal, la fatigue, et la haine.
Prions, voici la unit! la nuit grave et sereine!
Le vieux pâtre, le vent aux brèches de la tour,
Les étangs, les troupeaux, avec leur voix cassée,
Tout souffre et tout se plaint. La nature
a besoin de sommeil, de prière et d'amour.

Para Hugo la enumeración del pastor, el viento, los estanques y los rebaños tiende a reforzar el sentido de la unidad de la naturaleza y prepara el ánimo para el estallido de una emoción panteísta. Ese "tout souffre et tout se plaint" es de un dinamismo metafísico. La palabra "tout", en función conjuntiva, resume la enumeración; hace una síntesis y la lanza hacia un fin ideal, que es la personificación de la Naturaleza. Ahora personificada, "la nature a besoin de sommeil, de prière et d'amour".

Andrés Bello traduce libremente así:

Naturaleza toda gime; el viento
en la arboleda, el pájaro en el nido,
y la oveja en su trémulo balido,
y el arroyuelo en su correr fugaz.
El día es para el mal y los afanes:
¡He aquí la noche plácida y serena!
El hombre, tras la cuita y la faena,
quiere descanso y oración y paz.

Repárese en que Bello suprime la integración de los elementos del paisaje en un "tout souffre et tout se plaint". Invierte así el procedimiento estilístico. La Naturaleza no está ya al fondo del cuadro, viva y a todo color. Ha quedado afuera y a un costado, como simple marco mental. La Naturaleza ha pasado a ser una abstracción, un nombre, una figura del discurso: "Naturaleza toda gime". Concreto es lo que viene después, la enumeración de cosas reales: gime "el viento en la arboleda, el pájaro en el nido, y la oveja en su trémulo balido, y el arroyuelo en su correr fugaz". En los dos últimos versos de la estrofa es todavía más palmario que la visión romántica de una Naturaleza espiritual era ajena a Andrés Bello. Con escrúpulo racionalista de neoclásico allí sustituye Bello el mítico sujeto "La nature" por el lógico sujeto "Hombre". El Hombre (¡claro!) es quien, "tras la cuita y la faena, quiere descanso y oración y paz".

(Después de escribir esta nota he visto el buen estudio del profesor italiano Edoardo Crema, "La originalidad de La Oración por Todos", en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, enero-febrero de 1955, año XVII, núm. 108, págs. 31-47. A pesar de alguna coincidencia casual creo que mis observaciones todavía pueden interesar.)

Problemas y hechos

Cuando oyes la jerga abstracta de los profesores de literatura te sonríes. ¿Géneros, períodos, tendencias, estilos colectivos, peculiaridades colectivas? ¡Bah! Conceptos vacíos, dices. Y con unos cuantos hechos de historia literaria los desinflas a alfilerazos. Muy bien. Sé crítico. Pero no ingenuo. Bien podría ocurrir que tus observaciones, por agudas que una por una sean, fallaran todas porque

te has detenido en el umbral del problema. Supongamos que alguien define un concepto de teoría literaria después de haber traspasado ese umbral: ¿no crees que harías el ridículo si le reprocharas contradicciones que él dejó atrás, no por ignorarlas, sino por superarlas? Él también conoce los hechos que alegas, pero esos hechos no le han impedido plantearse problemas. Si, en un prurito nominalista, te especializas en acumular dificultades a la elaboración de conceptos universales, parecerás comprensivo y hasta ingenioso mientras otro esté pensando y tú te encargues de buscarle los "peros". No te engañes. Examínate bien. Vamos a ver: ¿qué harías con tus hechos si, en vez de vivir parasitariamente de los problemas ajenos, decidieras problematizarlos por tu cuenta? ¡Ojo! Que tu hiper-crítica no sea una hipo-problemática.

El arte de discutir

A Platón se le fué la mano en su afán de desacreditar el arte de discutir de los sofistas, y el resultado es que empobreció al discutidor Sócrates. En los Diálogos Sócrates aparece muy convencido de la posibilidad de lograr una verdad universal. En vez de describir a Sócrates rehaciendo constantemente su ataque al chocar con la dialéctica agresiva de los demás, Platón prefirió describirlo operando, mediante su método mayéutico, las inteligencias dóciles que se le sometían. Acaso *Theaetetus* sea un buen ejemplo. Allí Sócrates dice que, hijo de una comadrona, él también ayuda a sus jóvenes amigos a parir los conceptos que se les forman en los adentros. Así como el oficio de la partera no es dar a luz hijos propios, tampoco el oficio de Sócrates es ofrecer sus propias hechuras espirituales.

> Mi arte de obstetricia es, en muchos respectos, como el de las parteras, sólo que yo asisto a los hombres, no a las mujeres, y cuido de sus almas grávidas, no de sus cuerpos; el triunfo de mi arte está en examinar cabalmente si la idea que el joven trae al mundo es falsa o un noble y verdadero nacimiento. Como las parteras, soy estéril, y tienen razón quienes a menudo me reprochan porque pregunto a los demás cosas que mi ingenio no puede responder. Los dioses me obligan a ser partero, pero no me permiten parir.

Es posible que Sócrates, el Conversador, dijera eso; pero Platón tomó la metáfora demasiado al pie de la letra. La tomó porque le convenía para mostrar cómo Sócrates, en oposición al relativismo de los sofistas, buscaba un saber conceptual común a todos los hombres. Para destacar la ironía de Sócrates lo rodeó de interlocutores indignos de él. Theaetetus, ante Sócrates, parece más una mujer parturienta que una inteligencia creadora. Cada frase de asentimiento —y todo es asentimiento en Theaetetus— es como un movimiento que, únicamente, va dando a luz la criatura lógica que Sócrates espera con las manos

extendidas. De esta suerte los discípulos de Sócrates se rebajan a una condición de previsibles oráculos, de naturalezas poco interesantes que depositan un fruto conocido de antemano.

Hagamos justicia al poder dialéctico de Sócrates, que debió de ser mucho más imaginativo de lo que Platón nos hizo creer. En las entrelíneas de Platón oigo la voz de Sócrates, y admiro su arte de discutir. Permítaseme un solo ejemplo. Que yo sepa, Sócrates fué el primero en imaginarse que los muertos, en caso de resucitar, podrían rebatir muy bien las objeciones que hoy formulamos contra lo que ellos dijeron en otros tiempos. En el *Theaetetus* Sócrates discute la teoría del conocimiento de Protágoras. Trata de repetirla, la interpreta, la niega... Pero de pronto (el manuscrito no lo indica, pero supongo que ahí Sócrates debió de haber sonreído) interrumpe su dialéctica y exclama:

> Si Protágoras pudiera, siquiera por un minuto, levantar su cabeza del mundo subterráneo de los muertos, nos derrotaría una y otra vez. A mí, por decir tonterías, y a ti por asentir a lo que digo. Y después se volvería muy ufano a lo profundo de la tierra. Pero como está fuera de nuestro alcance no nos queda más remedio que usar de nuestras entendederas, sean como sean, lo mejor que podamos, y afirmar lo que nos parece verdadero.

¿Ironía? Tal vez. De todos modos, aprovechemos la lección. Con harta frecuencia oímos a ciertos profesores que, al referirse a los clásicos de la filosofía, asumen una u otra de estas actitudes, opuestas pero igualmente incomprensivas:

1) o no advierten que Berkeley, Leibniz, Kant están muertos y, en consecuencia, no pueden defenderse contra impugnaciones extemporáneas a palabras entresacadas de su contenido vital e histórico;

2) o, advirtiendo, así, que están muertos, creen que Berkeley, Leibniz, Kant dijeron no sólo todo lo que pensaron, sino también todo lo que podían pensar, y, en consecuencia, sus ideas orgánicas se han corrompido en la historia tanto como sus cuerpos en la tierra.

Imitemos a Sócrates y seamos capaces de conjurar a los desaparecidos. Un filósofo es capaz de mudar indefinidamente su lenguaje. De trasladarse a nuestro mundo dialogaría con la vivacidad de antes y articularía su original intuición del mundo en las formas de cualquier situación cultural nueva. Como dice Sócrates, "podría derrotarnos una y otra vez". ¡Imaginémonos a Leibniz discutiendo con Heidegger en el lenguaje de Heidegger!

La realidad del novelista

El novelista, asfixiado por los tufos de tantos siglos de literatura, quiere salir a la intemperie y respirar a pleno pulmón. Eso es lo que quiere. Lo que hace, si de veras es un novelista, es algo mucho más interesante: huir de un

encierro y caer en otro. De las trampas de la literatura no se libran sino los que andan lejos de la literatura. ¿Y esas novelas que nos parecen muy "realistas"? Ilusionismo, no realismo. Porque se sueltan de un mundo ideal damos por seguro el aterrizaje en el mundo real; como las vemos en el acto de escaparse creemos que ya se han escapado. La novela *Don Quijote,* pongamos por caso, salió con un movimiento brusco, y destrozándolas, de las convenciones literarias de su época. Es como si, sofocada de novelas de caballerías, buscara el aire de la vida. Repárese, no obstante, en que, si bien se burla de la literatura caballeresca, Cervantes deja intacta la literatura pastoril. Marcela, Cardenio, el mismo don Quijote metido a pastor ¿no son cámaras tan retraídas de la vida como las que descerrajó para escabullirse de la caballería andante? Hay un cambio de atmósfera, es cierto: ya no se huele la polvareda de Amadises y Palmerines, pero esta fragancia a Dianas y Galateas tampoco es el olor de la vida.

La modestia

Quisiera aconsejarte que fueses modesto, pero no sé cómo. Es una virtud tan delicada que el sólo mencionarla la echa a perder. Si eres naturalmente modesto dejarías de serlo apenas alguien te predicara el recato: adquirirías así una perturbadora conciencia de tu extraordinario mérito. (Ya ves que uno no puede fiarse de nadie: hasta los predicadores de moral pueden convertirse en involuntarios agentes de la corrupción moral. Pero volvamos a lo de la modestia...) También para la modestia sirve el principio de Heisenberg que dice (creo) que no podemos observar simultáneamente la velocidad y la posición de los electrones. El acto de observar modifica la acción observada. De la misma manera no podemos observar la posición que ocupamos en el mundo y el empujón vital que llevamos. La modestia es, en el fondo, un ignorarnos. Ya en esto se diferencia la modestia de la humildad. La humildad es una disciplina de la conducta (como en el caso del asceta, que puede practicarla y al mismo tiempo estar muy orgulloso de ella). En cambio la modestia es una distracción del espíritu (como en el caso del místico, que ve una escala de valores pero no se ve a sí mismo subiendo por allí). Por eso decía que la modestia es un ignorarnos. Por lo menos un ignorarnos a medias. Porque la modestia, que es un valor íntimo, se da junto con otros valores, que son públicos; y lo difícil es vivir de tal modo que mostremos a los demás nuestro valer y sin embargo no sepamos cuánto valemos. El conflicto entre modestia y talento, es decir, entre un valor silencioso y un valor expresivo, crea situaciones curiosas. Veamos algunas. Un hombre modesto que subestima, sinceramente, su propia capacidad, suele asombrarse tanto cuando hace algo bien que en esas ocasiones rompe a hablar, muy contento de sí, con el tono jactancioso de un engreído. Y, al revés, un pedante está tan convencido de las posibilidades de su genio que por lo general se siente insatisfecho de lo poco que todavía ha hecho y se pone a hablar como si, humildemente, se estu-

viera negando. Ocurre que un hombre de verdadero talento está tan acostumbrado a la facilidad de sus aciertos que tiende a desmerecerlos como meros accidentes de los que se beneficia sin hacer ningún esfuerzo; en él, cualquier frase de modestia que señalara esa abundancia gratuita con que nació sería una ostentación de fuerzas. De aquí este desánimo que sentimos en presencia de los grandes espíritus. Después de todo, un pedante se mueve en nuestro círculo y nos da beligerancia; un modesto bien dotado, en cambio, nos rebaja con sólo exhibir su total superioridad. No podemos ser modestos y hablar de modestia. Sólo la "falsa modestia" puede ser elocuente. No sé, pues, cómo aconsejarte que seas modesto. Sin embargo...

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan.

NOTAS

Libros

MEMORIAS

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Cuando el ayer era mañana* (Sudamericana, Buenos Aires, 1954).

A su ya extensa labor de poeta y ensayista, González Lanuza incorpora la de novísimo cultor de un género literario cuya naturaleza participa tanto del diario íntimo como de la novela: el relato confesional o autobiográfico. Es decir, el género narrativo más fácil y seductor en apariencia, pero también el más indefenso y bordeado de riesgos porque el protagonista —el único, a pesar de los sustitutos y fantasmas que suelen discurrir a su alrededor— se nos muestra allí en su más patética desnudez, en su intemperie y desamparo absolutos. La capacidad para afrontar esta primordial condición más allá de todo ropaje convencional nos da, de modo incuestionable, la medida exacta de ese riesgo y es lo que incluso confiere grandeza y autenticidad al mensaje vital. El relato autobiográfico, cuando lo es realmente, no admite subterfugios y excluye de plano toda posibilidad de solución dentro de los cánones y convenciones de la mera literatura, aun cuando ésta configure, como resultado de un juego especioso, incidental o premeditado, los caracteres de una deslumbrante ficción. Ello comporta el rechazo y la consiguiente invalidez e inoperancia de cuanto no sea contingencia o circunstancia vivida, sustrato vivencial, experiencia en suma. Aquello que es lícito y asequible a cualquier especie de ficción literaria —novela, cuento, fábula— le está vedado a la narración de índole testimonial, cuya urdimbre se teje con los datos vitales, concretos e inmediatos de la realidad, vale decir, no como alguien podría fraguarlos para elucubrar un artificio más o menos ingenioso, sino como irreversiblemente son, y no de otro modo. Quienquiera tenga la fortaleza o la debilidad de contar su vida puede optar, si quiere, por una de estas dos alternativas: afrontar la verdad, asumirla hasta sus últimas

consecuencias, o falsearla lisa y llanamente, mistificándola en provecho no de la fantasía o de la invención creadora, sino de una mezquina vanidad intelectual, vanidad que en el fondo ampara una cobardía, una frustración, una mendicidad. Quien es capaz de afrontarla sabe de antemano que está frente a ciertos hechos irreversibles, y sean cuales fueren la naturaleza y el significado de los mismos, sean éstos venturosos o nefastos, trascendentales o insignificantes, acepta el desafío de la realidad y no retrocede. En esta limitación aparente —la de aceptar sin remisión ese desafío— radica su fuerza, su integridad; integridad y fuerza que irradia y transmite sólo quien tiene valor para mirar lo grande y lo pequeño, sin engañarse ni engañar a los demás.

No hay suceso, por mínimo que parezca, que no suscite de algún modo nuestra curiosidad y hasta nuestro recuerdo, y cuando se afronta el compromiso de la verdad y se acepta el desafío de la realidad externa y subjetiva de nuestras experiencias vitales, los hechos cotidianos adquieren entonces sentido y resonancia y lo más obvio suele resultar nuevo y original. Algo de esto se advierte en *Cuando el ayer era mañana.* Escrito en primera persona, este libro de González Lanuza entraña, desde el comienzo hasta el fin, una acuciosa tentativa por rescatar del olvido y la nada ese inaprensible y fugitivo *temps perdu,* cada vez más remoto, de la infancia; infancia cuyos primeros años transcurrieron en una ciudad de cuño arcaico, marítima y serrana, del norte de España, incrustada como un nido roquero entre los riscos salpicados por las espumas del Cantábrico: Santander. Esa tentativa es, en el fondo, casi la misma del poeta que con la llave mágica de su canto hecho sortilegio y melodía abre las puertas oscuras e invisibles de antaño empujado por la nostalgia del tiempo perdido en los albores de la vida, pues se trata en verdad de una misma aventura: restituir, reincorporar ese tiempo, hacerlo nuevamente presente, y presente inmortal, es decir, "intemporalizarlo", para usar la expresión irremplazable de Antonio Machado. Si algo hay que confiere estremecimiento, vibración y fuerza interior a los relatos de este libro es el hecho de que, por debajo de su articulada fluencia verbal, por debajo de su impecable estructura lógica, late una secreta angustia temporal que parece surgir de los estratos abisales del ser, instalado en la contingencia de su propio devenir. Sus páginas registran peripecias minúsculas teñidas de anécdota regional, accidentes previstos o fortuitos hilvanados en ese duermevela que es la vida de un niño levantado en vilo por el asombro de su ser atónito y suspenso ante el espectáculo de un mundo entretejido de enigmas y evidencias, tinieblas y destellos, terrores y delicias. Pero en esas peripecias, en esos accidentes más o menos pintorescos y a menudo triviales pugna constantemente cierto sentimiento sutilmente velado que de pronto nos deja entrever, como a través de una niebla finísima, el reverso profundo y grave de las apariencias.

Desde la aparente antinomia del título hasta la más audaz y desconcertante paradoja (v. gr.: el niño tímido y pudoroso que presa del temor de sentirse disminuído ante su compañero de banco, un energúmeno precoz, valiéndose de

una ingeniosa estratagema logra superar con su ardid el desparpajo y la osadía del más obsceno de los alumnos del colegio), todo denota esa angustia entrañable del que siente el tiempo como un imperativo de realización en función de futuro. Y así es en efecto, pues el ayer, el de la infancia iluminada de atisbos y descubrimientos, pugnaba ya en él por ser no sólo certidumbre de un presente fugaz pero concreto, pleno de evidencias, sino también mañana, futuro incierto y confusamente presentido. El protagonista se coloca de ese modo en la situación de quien acecha y escruta su propio fluir temporal, si se infiere que el título del libro —tan importante y definidor— no comporta una transposición meramente prosódica, sino que responde y alude ínsitamente a una instancia vital, a una circunstancia pretérita y memorable de su vida: aquella en que el ayer era ya perspectiva de mañana, asedio y nostalgia del devenir intuído y vislumbrado. Y para corroborar este aserto basta subrayar el episodio ya aludido del niño con pujos viriles que inventa una aventura sentimental de ribetes eróticos, como si con ello quisiese desgarrar violentamente la crisálida de su castidad para adelantarse a *su* tiempo vital, demostrando a la caterva estudiantil sus arrestos de muchacho entreverado en los secretos del amor y de la vida. Hay aquí, como se ve, un recóndito anhelo de sobrepujar el sueño absorto y ensimismado de la niñez, o dicho de otro modo, el ritmo natural del tiempo que la sustenta y la contiene en su devenir como el pericarpio a la semilla.

Al penetrar en la sustancia íntima de este libro advertimos cómo al cabo de los años el niño que fué siente manar en su corazón la irrestañable herida, y con ella la punzante angustia de ese despojo sutil y despiadado del tiempo. Y como si quisiera salvar a toda costa del naufragio temporal el tesoro perdido de la niñez, vuelve los ojos interiores a la borrosa lejanía, a esa dimensión abstracta del pasado donde perdura aún, como el resplandor de una antorcha extinguida, el rescoldo dorado de esa edad de oro de la vida. El ayer que era mañana, o futuro, hoy es sólo pasado, destrucción, oscuridad, olvido. Pero hay algo de aquel pasado que aun puede salvarse de la total disolución, y esa parcela temporal es la que en este caso quiere restituirse a la vida de un presente imperecedero. El deseo de certidumbre —tan hispánico— conduce al autor, por extraño y paradójico designio, a la incertidumbre, a la inseguridad. Incertidumbre no sólo del tiempo, sino del espacio mismo. Quiere buscar asidero en el tiempo absoluto y vive *su* tiempo —el de la infancia— pregustando ya el futuro como un presente eterno y jubiloso. Y puesto que el niño no tiene pasado, su esperanza, su ilusión, su nostalgia es de porvenir, con todo lo desconocido que el porvenir le promete y reserva. Por eso le oímos exclamar, inquieto y maravillado, al contemplar por primera vez una costa americana: "¡Qué fiesta ya inolvidable entre todas las fiestas del futuro!" Vemos pues cómo su aprehensión del tiempo, la certeza de vivir el presente como un tiempo total, no sólo es momentánea sino ilusoria, aparencial, puesto que al fin se resuelve en puro atisbo y expectación de futuro. En lo espacial le acontece lo mismo: ante la perspectiva de un viaje inminente a tierras extranjeras, un impulso atávico, un

secreto vínculo telúrico le despierta de pronto el deseo de aferrarse con todas las raíces de su ser físico y espiritual a los límites precisos, seguros, de su comarca natal, donde todo revela solidez de cimientos, arraigo y permanencia; pero algo —no sabe qué ni cómo— lo impele a ceder inopinadamente, sin resistir, al tirón que lo arranca de su terruño secular para entregarlo al azar y a la fascinación de esa esfinge desmesurada que espejea sobre las aguas del Atlántico y allende el océano, en las costas embalsamadas por el hálito salvaje y misterioso de América.

En los trece relatos que integran el volumen González Lanuza evoca, con minuciosa delectación, ciertos momentos, los más memorables acaso, de su niñez, desde aquellos pasados al arrimo de la nodriza tutelar, la ubérrima pasiega, hasta los de su deliquio platónico en pos de su Beatriz o su Laura y el simulacro pasional de *Rosalía y la otra*. El estilo de su prosa se desenvuelve a veces, como en *La nodriza* especialmente, *El mar y yo* o *Golosinas*, con un dominio y una calidad tales que trae a la memoria el recuerdo de las diamantinas y armoniosas páginas de aquel inolvidable *Libro de Sigüenza* que todos hemos leído alguna vez y en el que Miró puede soslayar los temas sin enfrentarlos directamente, puede incluso prescindir de argumento o anécdota, mas nunca de esa intrínseca virtud del lenguaje sometido a los designios de una voluntad creadora que concilia imaginación y lógica, levedad y rigor, colorido y forma, claridad y misterio, y todo ello sin mengua del aliento fresco y vital que lo genera y justifica.

CÉSAR ROSALES

NOVELA

HERMANN HESSE: *Tres momentos de una vida* (Rueda, Buenos Aires, 1955).

ESTA pequeña obra, "tres relatos de la vida de Knulp", fué publicada en alemán en 1915. Hace cuarenta años Hermann Hesse entraba en la madurez como poeta y novelista, era mimado por la prensa del Kaiser y ponderado como maestro de la juventud alemana. Sin embargo, el contenido ético de *Tres momentos de una vida* no difiere del que Hesse muestra en otras obras mayores que aparecieron posteriormente. Es natural que en 1915 el autor no tuviese la madurez de los últimos veinte años, ni la enorme experiencia dramática que el sangriento mundo de hoy arrojó brutalmente al rostro de los hombres con sensibilidad y discernimiento. En 1914 —hay que suponer que habrá escrito el libro en esta fecha— cualquier hombre sensato tenía derecho a pensar que la cordura se apoderase a último momento de los estadistas y procurase sujetarlos aunque fuese con un chaleco de fuerza. Pero no ocurrió así, y la catástrofe se produjo. Hermann Hesse se expatrió a Suiza y la prensa alemana, que hasta entonces lo había colmado de elogios, se volvió contra él. El poeta se dolió en lo más íntimo de su corazón y no respondió a los ataques. Sabía que tenía razón y es-

peró. La guerra había asolado a Europa, y Alemania tenía una endeble república. Hesse publicó después *Demián* (1919), *El lobo estepario* (1927), *Narciso y Golmundo* (1930) y *El juego de abalorios* (1943), para no citar más que sus obras capitales. Cuando nacieron estos libros el mundo ya vivía bajo condiciones impuestas por la guerra: miedo, desesperación, urgencia para vivir y amar, escepticismo, duda, abandono. El poeta no estuvo en la guerra, pero la vivió con el espíritu tenso y le dejó en él las heridas que el combatiente lanza lejos de sí en la descarga psicológica a que le obliga la lucha. Desde entonces, en el espíritu del autor las cosas ya no dan su fruto natural: se refugian en la imaginación y estallan en ella para darnos una semblanza del universo arbitraria y caótica. Esto es sólo en la superficie. De las profundidades de su ser van naciendo criaturas imbricadas en lo más complejo del alma humana, y emparentadas con el psicoanálisis y con su visión del mundo después del viaje a la tierra de Gandhi. El contorno físico y geográfico en que vivimos apenas se ve en los relatos de Hesse. Se ve, en cambio, el mundo espiritual, que es, en definitiva, el que interesa y el que ha de prevalecer como el reflejo de un momento de locura y transición. Knulp vive también en este mundo. Por eso resulta sorprendente la aseveración de que las obras de la "primera época" de Hesse no participan del contenido ético de sus escritos posteriores. Cada novelista lleva en sí su propio mundo, o, si se prefiere, su visión del mundo, y procura infundirle coherencia y dramatismo. A esta ley no se sustrae Hesse. Su mundo es uno, antes, durante y después de la primera guerra mundial. Pero esta visión personal, subjetivizada en Hesse hasta el frenesí (*El lobo estepario*) adquirió en él mayor tensión dramática a partir del nazismo. Hesse es un escritor casi etéreo. Sus personajes no parecen seres de la tierra; pero a poco que nos adentramos en ellos, encontramos el dolor circundante y la duda angustiosa, a la que nuestra época dió carta de naturaleza literaria. Todo esto era necesario decirlo antes de enfrentarnos con Knulp.

"No —dice Harry en *El lobo estepario*—; para bailar había que tener condiciones que me faltaban por completo: alegría, inocencia, ligereza, impulso." Harry es hosco y taciturno, y sólo vuela en alas de su imaginación. Knulp, por lo contrario, es alegre, conversador, de físico agraciado y tiene manos delicadas, que sabe utilizar inteligentemente para rubricar una frase. Es joven, culto, sensible, correcto, compone versos y canta. Las mujeres se enamoran de él, sobre todo, las mujeres de sus amigos. Pero Knulp no aprovecha de la situación. ¿Por moral burguesa? En modo alguno. Knulp conoce el amor y sabe lo que vale y lo que dura. Por eso deja en paz a las mujeres de sus amigos. En cambio, es capaz de perder el tiempo con una criada. "La muchacha pertenecía al género de las que a Knulp le gustaban". Está pensativa, sentada sobre un baúl. De esto colige Knulp ("que conocía el mundo y también a las muchachas") que ha de estar triste porque se halla entre personas extrañas. Y el joven se dispone a darle un poco de la alegría que le sobra: comienza a silbar. Entonces se inicia un diálogo realmente hermoso, hecho de preguntas de la muchacha y de respues-

tas de Knulp, que son otras tantas mentiras. Dice que es lo que no es, que siente lo que no siente y que nació donde no nació. Pero lo importante es hacer feliz a la muchacha triste. Mientras tanto, la mujer de su huésped lo busca hasta decirle que es "un encanto". Knulp piensa por un momento en denunciarla a su amigo; pero reflexiona que "ninguna necesidad tenía nadie de ayudar a otros a ver más claro o a ser más listos". La amistad, parece decirnos el personaje, no es un valor tan elevado como para que uno descienda a la condición de infidente. El arte de vivir consiste en hacer de la vida una cumbre de individualidad y no sumirnos mansamente en el montón. Y Knulp no forma parte del montón. Sale con la muchacha, bailan, la acompaña de regreso y parte con infinita nostalgia en los ojos. No quiere nada del mundo, no por altivo desprecio, sino porque nada tiene valor de permanencia en su espíritu. Ya se ve que estamos en presencia de una individualidad tan insobornable como la de otros muchos personajes del autor.

El segundo relato está escrito en primera persona, y Hesse pasa a ocupar el lugar de sus criaturas. La paleta poética del autor se siente tocada mágicamente por los paisajes que recorren los dos amigos y los trae al libro como arrancados del corazón de la naturaleza. Knulp está de buen humor y describe con aleteante juego imaginativo las cosas que más le agradan. Le agradaría encontrarse con una muchacha rubia, pero tampoco es despreciable una muchacha morena. Piensa, asimismo, que nada es más hermoso que una mariposa blanca "con rojos círculos en las alas", o el sol a la caída de la tarde. También son hermosos los juegos de artificio, que se lanzan al espacio en "luminosos proyectiles verdes y azules" para extinguirse inmediatamente. Esto hace brotar del espíritu de Knulp una sagaz reflexión: "Todos estos destellos te producen contentamiento, pero, al mismo tiempo, alguna angustia". La belleza tiene la vigencia de lo sorpresivo, de lo acabado de descubrir; si fuese permanente no produciría "contentamiento". Sería un dato presente para todos los ojos. El personaje va cobrando densidad y se ve que estos tres relatos, al parecer intrascendentes, no son un mero "divertissement" literario. Knulp admira a las gentes doctas porque poseen más fuerzas que él, pero no por eso deja de despreciarlas porque no llegan a nada esencial y verdadero: "quedan limitadas a resolver insignificantes enigmas de la realidad". Esta palabra no está en el mundo del personaje, aunque deba descender a tocarla de vez en cuando en nombre de las pequeñas exigencias de la vida de contemplativo. Knulp no cree en los hombres; cree en las almas porque sabe que están condenadas a "perpetua soledad radical", para decirlo con una frase de Ortega. "Cada ser humano tiene un alma que no puede entretejerse con ninguna otra", dice Knulp. Vamos acercándonos a la íntima textura del personaje. Agrega que "todo hombre que toma en serio su pensamiento y sus acciones es un santo". Ya estamos en el universo de los seres más complejos y densos de Hesse. Nos hundimos en los caminos interiores por los que el novelista conduce a sus criaturas más cargadas de pasión de soledad y donde mejor se ve que para encontrarse consigo mismo ha de

producirse la ruptura entre el mundo real y el mundo de la fantasía. "Sólo me interesan los pasos que hube de dar en mi vida para llegar hasta mí mismo", dice Sinclair en *Demián*. Knulp tiene el mismo tejido interior y el mismo anhelo de soledad. Huye de los hombres y de los deseos e imágenes que le prefiguran cosas vistas y palpadas, pero no cosas "vividas" por su individualidad más allá del mundo que le rodea. Knulp sigue ascendiendo sin ademanes aparatosos y sin desplantes, en busca de lo que no encuentra. No blasfema contra los hombres ni recrimina al mundo por ser como es. Se aísla, se sustrae y se autosatura de su vagar sin sentido. Puesto que no es un dios, los años pasaron también para él. Si su alma es ardiente y está constituída por la materia de los elegidos y de los selectos, su carne es carne de hombre. Él ha apurado el destino individual sin contar con la huéspeda, y, como dice un personaje del autor, "cada uno tiene que responder por sí mismo". Y Knulp regresa enfermo. ¿A dónde regresa? ¿De dónde ha salido? ¿Por qué se lanzó al mundo sin tener nada "útil" que hacer en él? No se hacen estas preguntas ni tiene mayor interés en contestarlas con hechos. Le dieron la vida, la llevó consigo y mientras le duró fué hechura suya. Éste es su testamento.

Knulp encuentra siempre a mano a un amigo que lo conoció en tiempos mejores. El autor no explica cómo eran esos tiempos, ni cuál era la situación del personaje. Ahora es un médico, al que Knulp ayudó en la época de estudiante en los trabajos de latín. El doctor quiere retribuir aquella lejana atención y hacer algo por salvar la vida del amigo. Pero Knulp es una excepción —tremenda carga para un pobre hombre solo— y todo lo lleva sonrientemente y estoicamente. Comienza a hablar en tiempo pasado, a hacer un breve y ligero recuento de su vida sin finalidad: "Viví la vida que se acomodaba a mi naturaleza; no me faltaron en ella libertad y cosas bellas, pero el caso es que he permanecido siempre solo". Y solo se va de nuevo con la muerte a cuestas. Sobre la blanca nieve de un bosque el delirio lo acerca a Dios, y en ese instante se da cuenta de que no le había pedido nada a la vida: se había limitado a quedar al margen de ella. Observa su ciudad natal desde una colina y no desciende. Allá abajo hay gentes y cosas que sus ojos de joven vieron con pureza e inocencia. Ahora ya no va a ser lo mismo. El contraste sería demasiado doloroso; entre las muchas cosas de las que él huye figura también el dolor. Y Dios viene a justificar su vida: "¿No ves que era necesario que fueras un ave de paso y un vagabundo para que sembraras por doquier un poco de pueril locura y de risas infantiles?" Y le dice todavía: "Mira, precisamente te necesitaba tal como fuiste y no de otra manera". Y todo concluye en paz en la conciencia limpia de Knulp. En estos *Tres momentos de una vida* están ya presentes los grandes conflictos de las obras posteriores de Hesse. Golmundo y el Lobo también buscan la unidad y el secreto de la vida en el aprovechamiento del cuerpo para la grandeza del alma. "Siddharta, Golmundo, Narciso, Knecht y Harry —dice Ramón Alcalde en su documentado ensayo *Hermann Hesse, su vida y su obra*— han sido fieles a su destino. Guiados por él, se han establecido en un sector del

mundo que les era congruente y han ordenado su vida en función de él. Todos son hombres de selección; cada uno en su clave se entrega sin regateos y extrema hasta el heroísmo el cumplimiento de sus exigencias. Y todos se descubren en bancarrota vital". A esta galería de "derrotados selectos" hay que agregar a Knulp. El profundo subjetivismo de Hesse hace sentir con rigor el divorcio entre lo real y lo anímico, y el lector recibe el estremecimiento espiritual que le producen personajes arrancados de la vida que conoce y elevados hasta un plano que desconoce. Todas las criaturas de Hesse son "castas y osadas", según Thomas Mann, y resulta pueril el empeño de los eruditos en rastrear "etapas" en la conducta del autor frente a sus personajes, y muy especialmente después de la publicación de *Un viaje a la India* (1913). Los hechos de la historia posterior a ese encuentro con el mundo indio han influído en la elección de los temas del autor, pero no han transformado su visión de la imagen única y articulada del hombre. *Tres momentos de una vida* es una pequeña novela cargada de sugestiones vitales, de ternura humana, de belleza poética y de clarividencia psíquica. Tradujo del alemán Alberto Luis Bixio.

JOSÉ BLANCO AMOR

MANUEL MUJICA LÁINEZ: *Los viajeros* (Sudamericana, Buenos Aires, 1955).

Los viajeros continúa la saga de la sociedad porteña iniciada por Mujica Láinez con *Los ídolos* (1953) y *La casa* (1954). Personajes de las novelas anteriores reaparecen en la recién publicada, confrontando las ideas y sentimientos de los componentes del clan aristocrático que centraliza los asuntos, insistiendo en las condiciones esenciales de desequilibrio, de anormalidad, en que se confinan los más característicos seres de estos relatos. En mundos extraños —intrincamiento de lugares atiborrados de objetos anodinos, casi inútiles— se enclaustran estos desposeídos del espíritu, afanosos de tareas inútiles, con las cuales olvidan su confusa conciencia de las ruinas físicas, manifestación que ahonda los desacuerdos del alma y del espíritu, en otros tantos círculos infernales, que prolongan su tiempo en duración que ya prefigura la eternidad.

El último relato son las memorias de Miguel, hijo de una de las mujeres pobres de la ilustre familia y de Monsieur Wladimir Risky, prestidigitador polaco. El evocador —poeta, y a la vez crítico de su propia obra— se detiene en algunos momentos de su adolescencia y de su juventud, prolongadas para siempre en las indecisiones de su vida. No evoca con lucidez porque la confusión está en la raíz de sus aspiraciones y de sus sentimientos, destruídos en la casa laberíntica de "Los miradores", construcción singular del bisabuelo ilustre, que pesa con su turbio prestigio en la vida del pueblo por él mismo fundado. En ninguna de sus novelas anteriores, Mujica Láinez ha apuntalado la evolución del asunto con tantas definiciones como en ésta; en ninguna de ellas ha destacado tanto el sentido de la composición narrativa, apoyada en la evocación de maestros

ilustres de la poesía, de la música y de las artes plásticas. El narrador de *Los viajeros* parece imponer un hito en el ciclo novelístico, consideradas las reiteraciones temáticas y las claves formales como núcleo de una etapa creadora.

El movimiento de estas novelas se sucede en juego de casualidades, golpes del destino que modelan a los personajes en extrañas circunstancias, para exponerlos de súbito frente a otros seres, sin que se resuelvan las indecisiones sentimentales; en *Los viajeros* se define al destino, "pronto para divertir su aburrimiento con temerarias combinaciones, pronto a construir y a destruir porque el destino es el mejor dramaturgo y el comediante mejor y nunca descansa". Ninguno de los personajes logra la calma, impulsados por ese infatigable tramoyista, de golpes sorprendentes: "cuando el que aspira a la calma, la noble calma o la calma estúpida, cree que por fin ha alcanzado el ansiado sopor y que ha vencido al destino o que por lo menos ha conseguido que el destino lo olvide, el destino da un golpe más y cambia velozmente la decoración, como un artista apurado, para que el acto próximo empiece". Así movidos los personajes, ahondan la impresión de mundo sin fines, escamoteado para siempre a la presencia de Dios, que no inquieta a estas conciencias, porque lo han descartado de sus búsquedas. De ahí el profundo dolor de sus ruinas, sobre la ironía que comenta las de su mundo de objetos y de tareas, momentáneas distracciones. El heredero de los desequilibrios de la familia tradicional y de las inquietudes del prestidigitador rehace su imagen dentro de estos límites; en uno de los últimos capítulos, que detiene las evocaciones para recuperar su propia imagen —un poco confundida entre las otras presencias—, define la tristeza de su espíritu burlón, el tono de zumba con que se presentan lugares, personajes y aventuras — en esta escala valorativa.

Sobre toda la novela pesa la presencia de otra *casa,* la de "Los miradores", edificada entre 1880 y 1914; en la distribución de sus ocupantes se dibuja ya esa oposición de dos mundos —el de la familia aristocrática y el de los otros seres, a su servicio—, que se mueven como personajes y coros de una turbia tragedia. El invernáculo —confusión dentro de la confusión— centra a los prisioneros de esa casa funesta, que ahoga trágicamente los interminables proyectos del viaje a Europa, retorno al lujo y el señorío sobre la sordidez deprimente de la vida argentina. Entre los habitantes de este lugar —impuesto sobre el pueblo— se encadena la adolescencia del protagonista, que vive sus años como una serie de aventuras de cuya ordenación se siente inseguro. El pueblo se hace presente por Berenice, la amada del adolescente, hija de otro artista confinado por el amor; Miguel y Berenice son los castigados de esa construcción obsesiva, habitada por obsesos del linaje fatídico: tío Baltasar, incansable y fracasado traductor de Hugo; tía Gertrudis, equívoca amazona; tía Elisa, la maestra, que concluye en paciente locura; tío Fermín, tonto y vidente. La disimilitud de sus mundos se olvida ante el supremo proyecto, el viaje a Europa. A su lado se mueven otros personajes: Simón, el hijo de los criados, turbador amigo del adolescente; Úrsula, la vieja cocinera, depositaria de las historias del clan y

los otros seres, espectadores y coregas. Casi todos los personajes buscan encubrir un gran vacío, "el horror inconfesable de la propia incapacidad creadora, de la debilidad del espíritu". Náufragos en un mundo que sólo se sostiene en el espectáculo de la posición social y sus proyecciones.

En un momento del relato se reúnen los distintos protagonistas de la saga, componiendo "algo semejante a la tela oficial que representa a la familia de Felipe V, de Louis-Michel Van Loo, en el Museo del Prado", por la distribución de los personajes y "la suntuosidad borbónica de las actitudes"; composición en que el novelista reúne tipos de El Greco, Largillière, Madrazo, Jordaens, Renoir, Helleu y Ticiano, con esa incansable proliferación de comparaciones culturales, que por pasajes apesadumbra el ritmo del relato, definiendo la conciencia del narrador, formado entre libros, guías de viajes y evocaciones de Europa; preparativos tan inútiles como los del vestuario del tío Fermín, guardado celosamente en la miseria de la vida cotidiana, que lo proyecta al deseo de una Europa que nunca encontrará. La música del vals del primer acto de *Romeo y Julieta* de Gounod, la de Chopin y la de Bach —en interesada progresión— y la poesía de Racine, de Rilke y de Rimbaud —en la misma escala— comentan el paso de la infancia a la adolescencia del protagonista, que repite sus memorias alrededor de un reiterado verso de Racine, que interpreta las inquietudes de su sentimiento: *Hélas! et qu'ai-je fait que de vous trop aimer?* Sobre estas claves, aparece una posible recuperación en la vida del pueblo y en los detalles menudos de su paisaje, que señalan el tema poético del narrador. La catástrofe final —incendio del pueblo por la explosión de los tanques de petróleo, instalados en terreno de la familia señorial, vendido por uno de sus arruinados— llega a "Los miradores"; en su invernáculo Baltasar ha aprisionado a Berenice y a Baltasar, la amada y el amigo de su predilecto; se cumple así el círculo de la trayectoria, ya que el protagonista, libre del amor y de la amistad, se recobra dolorosamente para la poesía, como si justificase el interminable afán del traductor de Hugo, enterrado para siempre en el fracaso que destruye la tarea inconclusa. De esta manera la nueva actitud del narrador parece señalar una temática distinta en el desarrollo del ciclo novelístico adelantado por Mujica Láinez.

Los relatos ya publicados recrean en misterio narrativo y en balance irónico el mundo lujoso y sensual que confundió a nuestros insatisfechos modernistas. El conocimiento íntimo de la actitud de las familias de nuestra aristocracia, el regusto por los ambientes artísticos y sociales europeos y el concepto ilustrativo de una realidad argentina se unen en Mujica Láinez a la concepción de personajes y de situaciones extrañas, que sin embargo no resultan desconcertantes para el lector, también prisionero de estas "aventuras". Marcel Proust y Henry James, en estrecha comprensión, presiden los estímulos del novelista, que señala un significativo balance de una época argentina y de algunos aspectos de nuestra sociedad, reflejados desde las ambiguas intimidades de seres sostenidos por el brillo externo de esas décadas, las finales del siglo XIX y primeras del XX.

JUAN CARLOS GHIANO

MARIO A. LANCELOTTI: *El traficante* (Sudamericana, Buenos Aires, 1954).

LAS turbias coincidencias que encadenan como una oscura fatalidad los hechos de *El traficante,* la novela de Mario A. Lancelotti, se explican para el lector, no para el protagonista, que por esta ignorancia llega al mundo de la realidad venciendo las torpezas de su prolongada adolescencia, fija en la actitud de sus fracasados veinte años.

Esta solución —al parecer trivial— se enriquece por la estructura del relato y la encadenación de los temas en un avance de sorpresas —más o menos imprevisibles para el lector— que no desfiguran la seguridad de la andadura narrativa, contrapunto de interpretaciones que presentan al protagonista y a los seres de esa realidad que quiere escamotearse, más en las palabras y en los hechos que en el análisis prolongado de sus miserias. El equilibrio narrativo de Lancelotti ahonda los temas y el desarrollo de una novela propuesta cinematográficamente, profundizando el sentido de las imágenes y el sostén ilustrativo de los diálogos; esa técnica —por capítulos buscadamente primaria— interpreta con fidelidad la conciencia de Eduardo (el protagonista narrador de algunos capítulos) y de su hermana Rebeca, huérfanos de ignorado origen. Para estos muchachos, sólo el cine fija la indecisión de sus conciencias, esa entrañada fraternidad que no encuentra alivio en el mundo de los otros hombres. Ni las mujeres que se entregan a Eduardo, la enamorada Julia o la sensualísima Leticia, destruyen la comprensión fraterna, descubierta plenamente en las imágenes de una compartida película —"El traficante"— que les pertenece con mayor seguridad que los seres de su contorno: "Era algo más fuerte que nosotros. Lo había sido toda nuestra vida, desde niños. Y ahora, a los veinte años, el cine seguía siendo nuestro mundo, la inalcanzable realidad que jamás lográbamos afuera, en esa otra vida indiferente con la que rara vez correspondíamos".

En la indecisa búsqueda de los dos hermanos, se inserta, violenta por intransformable, la presencia de Mestre, el contrabandista, y de los suyos; Eduardo conoce los distingos esenciales entre esa realidad y su existencia: "Una condición de mi carácter es que las cosas de la vida: una pared, una calle, una voz, un instante del día se me pegan y me persiguen durante horas. Termino por ser la pared, la calle, etc. Y no siempre una pared, una calle son agradables. Hay crepúsculos horribles, paredes que invitan al suicidio y voces que nos repugnan. Y bien, supongo que estas cosas no existen para Mestre. Mestre es Mestre todos los minutos de su existencia. Los instantes, las calles, no lo rozan. Es más fuerte, sin duda, que esos cielos lavados, esos vientos desusados, esas esquinas de muerte que a veces me desesperan. Esa cabeza no piensa más que lo que hace". Por esto, cuando el muchacho descubre la vileza en el rostro de Mestre y comprende que puede ser como él, siente miedo y asco y se ve obligado a delatarlo; como si esta entrega no bastara, debe llegar a la muerte del contrabandista, destruyendo así las oscuras raíces de su indecisión, la irreconocida paternidad que deja de torturarlo. En su ignorancia solitaria aprende, entonces,

la certeza de lo real, "sin la cual no hubiese podido vivir, ni siquiera para sus sueños".

Los novelistas que eligen sus temas en las crisis de la adolescencia, suelen recaer en la narración sin sorpresas de las indecisiones con que se demora esa etapa vital. Algunas novelas argentinas —*El retrato y la imagen* de Estela Canto, por ejemplo, *Personas en la sala* de Norah Lange— superan lúcidamente tal limitación, recreando un mundo obsesivo para el personaje adolescente, pero de firme nitidez para el lector; sus creadores interpretan al personaje desde su vigilante conciencia novelística, no en imitativos balbuceos juveniles. La misma calidad se reconoce en *El traficante,* sobre una sucesión de lugares y de seres trasladados a la pauta cinematográfica que anima el tiempo de sus protagonistas; las calles y las casas de Buenos Aires y las islas y los riachos del Tigre se presentan con la técnica de enfoques comprometidos en que ha adelantado el mejor cine neorrealista, el italiano, que tanto le debe a los narradores contemporáneos.

Dentro de las perspectivas del relato, Lancelotti elige hábilmente los elementos que configuran el paralelismo de las interpretaciones en que se mueven Eduardo y Rebeca, sobre la constancia con que se suceden —sin volumen— las otras figuras que, por contraste, dan verdadero sentido a los protagonistas. La economía de la expresión, por momentos riesgosamente desmembrada, aumenta el sentido temporal del relato, con creciente impulso hacia la sorpresiva solución.

J. C. G.

FENOMENOLOGÍA Y NOVELA [1]

Nuestra época parece obsesionada por dar testimonio de sí misma. La tan proclamada "crisis de nuestro tiempo" parece haber aguzado nuestro afán de conocernos, pero de conocernos circunstancialmente. El existencialismo invierte el orden tradicional de la filosofía: el hombre ya no es un reflejo más o menos oscurecido de una idea divina que le confiere inteligibilidad, sino una existencia integrada —o desgarrada— por su contorno social. La novela, a su vez, se convierte en documento —en cierto modo siempre lo fué— empeñada en descubrirnos quiénes somos, pero quiénes somos aquí y ahora. Lo universal se alcanza en un ahondamiento de lo particular, o simplemente se desdeña. No se busca la condición humana sino, por ejemplo, la condición del intelectual francés frente al comunismo como en *Les mandarins,* novela-documento ejemplar, o la condición del porteño como en *Los comienzos.*

Decir que una novela es un documento no implica ningún juicio sobre su calidad literaria. Hay muchas formas de testimoniar y muchos niveles desde los cuales se puede ser testigo. Pero lo característico de este tipo de obras

[1] A propósito de *Los comienzos* de Eduardo M. Dessein (Botella al mar, Buenos Aires, 1954).

pareciera una búsqueda de la objetividad, nada romántica. No hay que olvidar que en el pensamiento contemporáneo la fenomenología tiene tanto peso como el existencialismo que generalmente la supone. Es siempre el mismo afán de describir, de atenerse a lo dado, a la manifestación, de dejar que los hechos hablen por sí mismos. Pero entre la novela contemporánea y la fenomenología hay la misma relación que entre el positivismo y cierta novela del siglo XIX. En ambos casos el autor quiere describir, pero el ámbito de su perspectiva parece haber variado extraordinariamente. Nada más alejado del "naturalismo" literario que una novela como *Los comienzos* donde nos encontramos con un constante entrecruzamiento de la realidad subjetiva y la objetiva, de la acción cotidiana y la imaginación subconsciente, de la trivialidad de las circunstancias exteriores y la fantasía del sueño. Todos son igualmente hechos, fenómenos, y reclaman su inclusión en el texto. Y la inclusión se realiza con mucha inteligencia, con demasiada ingeniosidad, y a veces con incoherencia. Recordemos que una visión rápida de nuestro contorno y de nosotros mismos nos obliga a pensar el universo más como un caos que como un cosmos.

Dentro de una situación espacio-temporal perfectamente localizada se mueven personajes triviales y ejemplares a la vez. Casi todos nos dan la misma impresión —verdadera por otra parte— de no ser libres. Generalmente se cuidan de no decir nada importante. Parecen temer las abstracciones casi tanto como el autor de la novela. Si sus vidas significan algo, se nos ahorra las explicaciones. Señalemos sólo que el conjunto es armónico, que el fenómeno no puede prescindir del "logos" y que en este caso la reducción fenomenológica y el descubrimiento de las esencias debe hacerlo el lector.

MARÍA EUGENIA VALENTIÉ

ENSAYOS

ROMANO GUARDINI: *Pascal o el drama de la conciencia cristiana.* (Emecé, Buenos Aires, 1955).

Es un desdichado destino para Pascal estar expuesto —más que cualquier otro pensador— a comentarios aventurados. La causa es fácil de descubrir: el carácter inacabado y a menudo enigmático de los *Pensamientos* invita a la interpretación y abre un campo especialmente vasto a las hipótesis. Esta obra extraordinaria suscitó tantos comentarios fantaseadores o pretenciosos que muchos lectores de Pascal, cansados de verlo víctima de los Daniels Rops, prefieren limitarse a los minuciosos trabajos de los eruditos. Estos últimos —citemos sólo a Lafuma— han realizado en una década la hazaña de renovar problemas de más de 300 años. Los datos que han logrado establecer en forma

tan indiscutible como sugestiva restringirán —esperémoslo— la osadía de esos escritores anhelantes de ofrecer al mundo *su* Pascal.

El Padre Romano Guardini —apresurémonos a decirlo— no pertenece a este género. Los seis ensayos que constituyen su libro se fundan en una lectura atenta y penetrante de los *Pensamientos* y proponen de Pascal una imagen viviente y verídica. Esta obra sin embargo tiene ya veinte años de modo que su información está un poco envejecida. Así, sobre la actitud de Pascal en sus polémicas científicas y sobre su mala voluntad para dotar a su hermana Jacqueline al tomar los hábitos en Port-Royal, las indicaciones de Guardini parecen demasiado severas para Pascal por falta de una apreciación suficientemente cuidadosa del contexto histórico. En el mismo orden de ideas, el autor no sólo atribuye a Pascal el *Discurso sobre las pasiones del amor* —mientras que los recientes trabajos de Lafuma hacen aparecer esta paternidad bastante dudosa— sino que acoge con complacencia la hipótesis más que discutible según la cual Pascal estuvo enamorado de Mlle de Roannez. Ahora bien, todos esos pequeños detalles configuran la imagen de las dos "conversiones" de Pascal y de su "período mundano", y finalmente influyen también en la interpretación de los *Pensamientos*. Para todos estos puntos de la biografía de Pascal y muchos otros nos limitamos a remitir al lector interesado al pequeño libro en el que Jean Mesnard expone en forma excelente el estado actual de las últimas investigaciones: *Pascal, l'homme et l'oeuvre* (París, Boivin, 1951). Parece que la evolución personal de Pascal hubiese sido más armoniosamente continua que lo que cree Guardini: en otras palabras, Pascal en su vida y su pensamiento está mucho más próximo al clasicismo de lo que a menudo se cree.

Guardini no tiene la pretensión de ser exhaustivo, el subtítulo de la obra lo anuncia claramente. No sólo no aborda el conjunto de la obra de Pascal (y sin embargo en ella las investigaciones puramente científicas aclaran algunos pensamientos), sino que deja de lado las concepciones pascalianas de la profecía y el milagro tratando únicamente de dibujar la personalidad religiosa de Pascal y su itinerario espiritual, propósito que los seis ensayos que componen el libro logran muy bien. He aquí sus títulos: "La decisión religiosa en la vida de Pascal" es decir la conversión del 23 de noviembre de 1654 cuyo recuerdo se conserva por el pergamino encontrado en sus vestidos después de su muerte; "El ser humano y su situación en la realidad", brillante exposición de la antropología pascaliana; "La naturaleza y el orden artificial", donde Guardini expone los elementos de una teoría de la cultura y la sociedad esbozada en los *Pensamientos;* "El Dios oculto y el corazón", dos temas centrales de Pascal. El quinto ensayo: "El argumento de la apuesta, una relación histórica", se distingue de los otros por su tecnicismo filosófico; el autor relaciona la apuesta pascaliana con la prueba ontológica de San Anselmo y con ciertos textos de Kierkegaard como ejemplos de una lógica existencial. Finalmente el último ensayo: "La lucha de Pascal", el más largo de todos, aborda el espinoso problema de las relaciones de Pascal con el jansenismo. El Padre

Guardini da pruebas de un estimable esfuerzo de equidad frente a Port-Royal y fácilmente se le concede que la personalidad religiosa de Pascal desborda los límites estrechos del jansenismo y que su piedad lleva los caracteres innegables del catolicismo romano. El silencio absoluto y misterioso de los seis últimos meses de Pascal sugiere justamente al comentarista la idea de un progreso en la vida espiritual que sería como una tercera conversión de Pascal, pero es muy discutible su convicción de que sólo pudiera significar un alejamiento del jansenismo. En realidad todo depende del sentido que se dé a la expresión "jansenismo": si designa un estrecho espíritu de secta es tal vez legítimo considerar que Pascal se separó de ella al final de su vida; pero también podría sostenerse que su piedad se hizo más humilde y ardiente en una fidelidad acrecentada al espíritu de Port-Royal, en el que Guardini de buena fe reconoce un auténtico sabor católico. Es difícil aceptar un esquema en el que Port-Royal bruscamente habría cedido su lugar al "jansenismo"; si tenemos en cuenta la evolución a lo largo de un siglo, esto es más o menos lo que ocurrió, pero en vida de Pascal las dos tendencias actuaban simultánea e íntimamente mezcladas. El creciente misticismo de Pascal puede significar que en él Port-Royal eliminó progresivamente al jansenismo, lo que corroboraría en general, pero al mismo tiempo matizaría, la tesis del profesor alemán y de todos aquellos que atribuyen una extrema importancia a la ortodoxia romana del último Pascal.

La imagen que Guardini propone de Pascal parece, en conjunto, exacta y fiel. Es muy feliz la aproximación de la noción kierkegaardiana de "estadios en el camino de la vida" con la noción pascaliana de tres "órdenes" inconmensurables (de los cuerpos, de los espíritus y de la caridad). Guardini muestra muy bien que el pensamiento de Pascal es religioso y no filosófico y, sin emplear precisamente ese término, coincide con Gouhier al poner el anti-humanismo en el corazón mismo de la doctrina de Pascal. Para él no hay "naturaleza humana", y sólo por referencia a Dios se aclara el inextricable y contradictorio entrecruzamiento de miserias y grandezas que la observación descubre en el hombre para quien no hay "más que una alternativa: existir por debajo o por encima de sí mismo", librado a la degradación del pecado o elevado por la gracia del Redentor. Jesucristo está en el centro de las meditaciones de Pascal; por eso no se trata para él de resolver el enigma de la condición humana gracias al concepto de pecado original sino de testimoniar la acción de un Dios vivo. Fuera del dominio de lo humano se encuentra el punto desde el cual aparece una perspectiva en la que se aclara y deja de ser caótico, pero ese punto sólo se alcanza en un movimiento de amor que nos eleva hacia él. Al subrayar así el tono fundamentalmente religioso del pensamiento de Pascal, Guardini evita sagazmente subestimar su racionalismo, y de esa manera logra un sabio equilibrio entre los excesos inversos de ciertos intérpretes que buscan un Pascal filósofo o que lo describen como un fideísta. La religión no es racional ante los ojos de Pascal, pero no hay que olvidar que él juzga al cristianismo eminentemente razonable. Como agustiniano no separa el conocimiento del amor, la

esencia del valor; el creyente conoce a su Dios por una evidencia espiritual que es un claroscuro, no una noche.

Guardini, por el solo análisis de los textos, llega pues a una conclusión bastante próxima a la de los historiadores que, vinculando cuidadosamente a Pascal con su medio cultural, descubren en él ciertos rasgos del clasicismo francés.

No se puede menos que felicitar a los editores por la traducción de este libro: hasta ahora los lectores de lengua española casi no disponían de ningún comentario de los *Pensamientos* y Guardini es uno de los mejores introductores que se podría desear para esta obra asombrosa.

ELISABETH GOGUEL DE LABROUSSE

JEAN SARRAILH: *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle* (Klincksieck, Paris, 1954).

EL interés por el período ilustrado es hoy muy grande en España; los que buscan mantenerse leales a la tradición del gran siglo español y a un mundo moderno que no tiene lugar para ella encuentran que ya los hombres del siglo XVIII se plantearon con igual lucidez, si bien con menor pesimismo, el problema que hoy los atormenta. El descubrimiento es al mismo tiempo, una sorpresa; ¿no era, pues, verdad que esos hombres funestos habían sacrificado el alma misma de España a unas cuantas modas traspirenaicas? De esa sorpresa nace un cuadro nuevo del iluminismo español, en el cual los elementos tradicionales ocupan un lugar inesperadamente importante. Tan importante que el lector, ya tristemente acostumbrado a ver a Descartes o a Vico convertidos póstumamente por ciertos alarmantes catequistas a una ortodoxia rígida, tiende a desconfiar un poco. La desconfianza no es del todo justa: la exactitud de esta nueva imagen de la España ilustrada puede desde luego discutirse; no puede discutirse la sinceridad y la hondura de la actitud espiritual a la que debe su nacimiento.

En todo caso, esa imagen de la ilustración española puede ser muy útilmente contrastada con la que acaba de trazar Jean Sarrailh en este vasto estudio. La imagen que Sarrailh propone es, en efecto, a la vez menos novedosa y menos artificiosa: también en España la ilustración implica la introducción de una imagen del mundo sustancialmente profana. Al servicio de esta robusta tesis pone Jean Sarrailh una erudición tan segura como alerta; este trabajo, que su autor proclama parcial y provisional, reúne la más vasta masa de datos sobre la vida cultural española en el setecientos; la ordena, además, excelentemente.

La ilustración española es, ante todo, obra de una minoría selecta que halla escaso eco en una nación hostil o indiferente. Esto Sarrailh va a probarlo mediante un análisis excepcionalmente rico y denso de la sociedad española del

siglo XVIII: los campesinos, la plebe urbana, las "clases dirigentes". ¿Análisis convincente? Se le ha reprochado el uso de testimonios viciados de parcialidad desde su origen: los del propio grupo ilustrado. Acusación no demasiado fundada: no se ve por qué sería ilícito acudir al testimonio de quienes debían saber muy bien qué fuerzas les eran hostiles. Pero ¿es siempre justa la interpretación de ese testimonio? He aquí un punto difícil de discutir útilmente. Cuando leemos el admirable viaje valenciano de Cavanilles podemos detenernos en los pasajes en que se denuncian las crueles rutinas de la vida agraria; podemos también subrayar las alusiones, no escasas, a la penetración de usos nuevos, gracias a la acción de clérigos o terratenientes amigos del progreso. He aquí toda una ilustración reducida a las dimensiones de la aldea, cuyas victorias modestas sentiríamos ver desdeñadas. Cuando nos internemos en la bien ordenada selva que es este libro, veremos cómo su autor se ha anticipado a nuestras protestas, cómo ha ido agregando matices y esfumaduras al fuerte contraste inicial entre una minoría audaz y poco numerosa y la vasta masa enemiga de novedades. ¿Basta eso para acallar toda objeción? Podría temerse todavía que la oposición demasiado vigorosa enmascarase un hecho esencial: el ascenso económico y humano de España en el setecientos, aspecto español de un hecho europeo. Si volvemos a nuestro Cavanilles veremos cómo, por debajo de los elogios y las denuncias contra indolencia y rutina, atraviesa toda su obra un descubrimiento fundamental: la Valencia mísera y desierta del fin de la guerra de Sucesión no existe ya: la ha reemplazado un reino poblado y —relativamente— próspero. Así, la minoría ilustrada no avanza sola en una nación detenida en su desarrollo; es la vanguardia, seguida, sin duda muy a distancia, de una España que renace.

La "minoría selecta", la autora, la responsable de la Ilustración. ¿Quiénes la componen? Agradezcamos aquí a Sarrailh el no haber incurrido en caracterizaciones falsamente precisas. No oiremos responder aquí "la burguesía", no veremos al autor retirarse luego satisfecho de esa respuesta, como si hubiera dicho algo que conservase aun algún sentido. Nada de eso: el autor sabe demasiado bien que la solidaridad ilustrada nace de una determinada actitud intelectual y —por debajo— ética, que no puede identificarse sin más con una solidaridad de clase. Pero sobre todo conoce demasiado bien la estructura social de España en el setecientos: y de ella nos va a dar un cuadro matizado hasta el infinito. Iluministas en el clero, en la nobleza, en el ejército, entre los artesanos... Y en cada uno de esos grupos, tan sólo una minoría. Una minoría frente a la nobleza de gustos aplebeyados, frente al clero apegado a lo que fué, frente a los letrados amigos de una apacible rutina intelectual. Pero una minoría resuelta a imponer sus puntos de vista, que va a contar con un instrumento precioso: el estado. Aun así, su situación es difícil: y de la debilidad del grupo ilustrado en el cuerpo de la nación nace el apego total a la corona, el absolutismo decidido de toda la ilustración española. A ella se debe también el aspecto de lucha política que adquiere bien pronto este movimiento espiritual, y que Sarrailh subraya muy justamente. Porque, más que describir los contenidos

ilustrados de la cultura española del setecientos, le interesa narrar la historia de un audaz grupo de hombres que quiso renovar desde los cimientos a España. Por eso, por ejemplo, la Compañía de Jesús es presentada, sin establecer diferencias ni matices, como enemiga de la Ilustración, pese a que luego, para caracterizar la actitud ilustrada ante ciertos problemas eclesiásticos, se recurra abundantemente a la opinión del padre Isla. Hecho más significativo: aun una gran figura del setecientos español, como Capmany, no puede ser ubicada en el marco, sin embargo tan vasto, que ha trazado Sarrailh: tanta importancia como sus estudios históricos (expresión acaso la más elevada dentro de España de las nuevas orientaciones que la Ilustración imponía al estudio del pasado) tiene aquí su defensa de la organización gremial barcelonesa, que lo oponía a la mayoría del grupo ilustrado.

Ese grupo es, se ha dicho ya, el centro del interés de Sarrailh; ese grupo, y, por encima de matices individuales, la fe que lo anima a todo él. Fe, ante todo, en la cultura, no como legado tradicional autoritariamente impuesto, sino como ejercicio para una razón que quiere emanciparse. Y sobre todo como instrumento de progreso material. Cultura, por lo tanto, utilitaria; pero ese utilitarismo encubre dos actitudes distintas: ante todo la inclinación hacia lo enciclopédico y técnico, propia de toda la ilustración europea; y por añadidura la contraposición entre una cultura viva, dirigida a satisfacer intereses espirituales efectivamente sentidos, y una cultura muerta, fatigada repetición de ritos vacíos de todo sentido. En una carta citada por Sarrailh, Jovellanos expresa su fastidio porque un amigo sevillano se ha puesto a escribir un poema épico. En cambio de eso podría consagrarse a algo útil, por ejemplo, traducir y anotar a Columela o emprender para Andalucía un estudio análogo al que Capmany consagró al comercio de Barcelona. Se ve cómo la búsqueda de la utilidad excluye todo pragmatismo demasiado estrecho. Y sin embargo conserva una dimensión pragmática: nunca está tan viva como ahora la conciencia de que publicando una versión de Columela o una historia del comercio sevillano se cumple un acto político, se participa en la construcción de una España distinta.

Esta cultura utilitaria es a la vez cultura dirigida. Por una razón de hecho muy importante: la debilidad del grupo ilustrado, que lo obliga a una rigurosa solidaridad y una estricta economía de esfuerzos. Pero también por razones más hondas, que nacen de la imagen misma de la cultura, no concebida como un ideal de formación individual sino como un instrumento de renovación social y política. Esa cultura dirigida es impartida desde instituciones muy características: las nuevas fundaciones de enseñanza (como la de Jovellanos en Gijón), que compensan la recepción por lo menos tibia que el pensamiento nuevo encontró en las universidades tradicionales. Pero sobre todo las Sociedades Económicas de Amigos del País, concebidas sobre el modelo de la vascongada, que se extienden por todo el mundo hispánico con la protección de la corona. Su acción se dirige ante todo a lograr progresos técnicos; para ello luchan contra el ordenamiento gremial que los traba. Historia muy compleja la de las sociedades

de amigos del país, en ella se resume, en más de un aspecto, la de toda la ilustración española; y hace bien Sarrailh en dedicarle toda su atención alerta.

A través de esas instituciones, a través sobre todo del estado que las crea, las defiende, las reemplaza cuando es preciso, pudieron los iluministas influir en el curso de la vida española. ¿Es decir que lograron llevar a buen término sus propósitos de reforma? Sólo en mínima parte: ante todo esos propósitos no formaban un sistema preciso y concluído, no llegaban a ser un programa; señalaban a lo sumo un rumbo. ¿Tal imprecisión ha de vincularse acaso con la inexistencia de un grupo social definido que sostuviese el ideario iluminista? A veces parece que sí. Véase, por ejemplo, la actitud del grupo ilustrado ante los problemas agrarios. Sin duda, es preciso limitar y dividir la propiedad eclesiástica: en esto la ilustración española se alínea sobre la europea. Pero ante los terrenos comunales la actitud es distinta: toda división aumentaría el patrimonio de los propietarios ricos, privaría a los pobres de esos usos en comunidad que son el último paliativo de su miseria. Sin duda esta solución será hoy mirada más favorablemente que la estrictamente individualista propuesta en otros países. Pero no nos engañemos: esta diferencia en la actitud del grupo ilustrado se debe a que en España falta a éste el apoyo de un denso grupo social de propietarios amigos del progreso, bajo la forma de rendidoras innovaciones en la técnica agraria. Esa falta de apoyos y alianzas en la sociedad española da a los iluministas de España una libertad más amplia, pero a la vez les resta posibilidades de emplearla útilmente.

Análogas vacilaciones —en este caso no sólo españolas— en cuanto a la religión. A estudiar la compleja actitud de los ilustrados frente a la fe recibida destina Sarrailh un capítulo elaborado y rico. Y sin embargo el menos satisfactorio de su obra. ¿Piadosos o impíos, los iluministas? De algunos se puede dar respuesta, de otros adivinarla, otros se han marchado con su secreto... Sarrailh los interroga con paciencia, obtiene lo que puede de testimonios incompletos o reticentes. Pero deja de lado algo —parece— bastante importante. Algunos hombres del grupo fueron, sin duda, buenos cristianos y católicos, otros eran, como se dice, emancipados; entre unos y otros la solidaridad fué total. Hecho capital: esta empresa a la cual un grupo de españoles abnegados consagró su vida era una empresa laica y profana, no porque se opusiera a la fe recibida: porque la dejaba sencillamente de lado. Decisiva novedad, novedad difícilmente perdonable, aun al piadoso Jovellanos.

Este nuevo heroismo vuelto a la tierra, a las modestas conquistas pacíficas de este mundo, tiene toda la adhesión de Sarrailh. En su libro no ha querido tan sólo narrar una historia, sino también proponer un testimonio, el de esos hombres llenos de confianza serena en sí mismos y en su razón, en la esencial bondad del mundo. Un testimonio que quiere todavía ser válido para la España de hoy. ¿Es eso posible? No lo sé; cuando en ese triste país se abren las páginas claras de Cavanilles parece ver surgir de ellas toda una España más feliz, una España, como quiere ahora el señor Calvo Serer, sin problema pero con

problemas, con problemas que la razón y la buena voluntad podrán resolver. Una España irremediablemente muerta; en la de hoy, y en la pluma del señor Calvo Serer, tales términos se cubren de un involuntario sarcasmo que viene a recordarnos cómo entre la ilustración española y el presente hay dos grandes derrumbes: 1808, 1936. Derrumbes que Jean Sarrailh no ve, no quiere ver: para él, a través de las cortes de Cádiz, de las ingeniosas reconstrucciones constitucionales de Martínez Marina, la tradición ilustrada sobrevive a lo largo del siglo XIX, sobrevive, en obligado silencio, hasta hoy. Pero en el siglo XX no hay ya una minoría ilustrada, dueña del poder, y una mayoría indiferente; hay dos grupos hostiles y militantes, hay una lucha y una paz —la de la Restauración— que conserva en su aparente calma algo de febril. Y si 1808 significó el primer fracaso del grupo ilustrado, que pudo advertir hasta qué punto estaba solo, 1936 fué un fracaso aun más decisivo, precisamente porque la minoría ilustrada no estaba ya sola; las masas españolas se movían esta vez para combatir contra su fe tradicional: en la oscura fe que ahora las guiaba no podían reconocerse los que, de un modo u otro, continuaban la aventura espiritual emprendida por los hombres cuya acción ha evocado magistralmente Jean Sarrailh.

TULIO HALPERIN DONGHI

GUILLERMO DE TORRE: *Qué es el superrealismo* (Columba, Buenos Aires, 1955).

NUESTRO siglo acabó con el principio de identidad; suponemos que esta propensión nihilista (tiene también un declive místico) ha de advertirse con más nitidez en lo venidero, cuando otros modos singulares de nuestra edad se hayan borrado. Se trata, claro está, de un acabamiento provisional, ya que una diferente o renovada concepción del mundo puede restaurarlo con energía. También algunos siglos griegos y algunos períodos medievales (Eckhart) se cumplieron en un ámbito especulativo y religioso que excluía el principio de identidad. Lo cierto es que, ahora, está como desterrado de los dominios artístico y científico. Después de Pirandello, parecen desecharlo Kafka y Joyce, Breton y Picasso. En la esfera de las ciencias físicas y matemáticas, después de Kantor, se acentúa el mismo proceso crepuscular. El dadaísmo es su juez sarcástico; el superrealismo, su verdugo. Este último tiende a consustanciar estados contradictorios, exalta las oscuras formaciones oníricas —donde el ente A, sin dejar de ser A, es también B— y, con firmeza en verdad curiosa, no obstante preceptuar la libertad, rechaza toda responsabilidad.

Con recatada lucidez y noble llaneza expositiva, Guillermo de Torre sugiere o avista estas modalidades en el movimiento literario que estudia, como asimismo el brusco tránsito que lo llevó del subjetivismo absoluto al materialismo científico. Dicha crisis reviste, por cierto, singular importancia, y así lo hace notar su agudo expositor. La rebelión que animó al superrealismo en sus primeros

años hubo de disolverse en una severa ética normativa. De modo paulatino, las joviales demasías y las vehementes polémicas perdieron su eficacia terrorífica. Pierre Naville dice con verdad de sus antiguos congéneres: "La burguesía no los teme, los absorbe fácilmente". La expansión planetaria, el triunfo directo o indirecto de la doctrina superrealista acabó por disminuir su capacidad de sorpresa y en cierta medida vino a liberar las densas atmósferas acumuladas en su ámbito de origen, cuya excesiva presión inicial encontró compuertas en el asentimiento colectivo. Ahora, esa atmósfera es respirable y, por lo tanto, no desvela nuestra atención ni suscita nuestra inquietud. El mundo hizo suyas las criaturas plasmadas en ese Edén hoy accesible; el mundo recibió con beneplácito los dones (nadie duda que el superrealismo fué pródigo en dones) procedentes de ese Paraíso franqueado, como un parque municipal, a la curiosidad de todos y, en consecuencia, resulta vano mover batalla sobre territorio sometido. Dijimos de sus directas o indirectas victorias; los hechos más visibles y las propensiones más fuertes de nuestro tiempo constituyen buenas probanzas. Con frecuencia, los movimientos estéticos se cumplen de modo sutil y siguen caminos sinuosos. Cabe recordar la declaración superrealista destinada a los directores de manicomios, ante quienes se formulaba la defensa de los locos. Bueno es tener en cuenta, asimismo, las duras objeciones que el grupo automático dirigió a la civilización occidental, para identificarse finalmente con las milenarias virtudes asiáticas: "Queremos que los mogoles vengan a ocupar nuestros sitios". La reivindicación del mito ancestral como fuente de poesía fué otra de las empresas superrealistas. Ahora bien, dueños de atributos proféticos o sólo fieles al espíritu de nuestro tiempo, los apóstoles del movimiento, allí donde razonan un elogio de la locura, exaltan el despertar asiático y hacen del mito la entraña más profunda de la poesía, vislumbran o espejan la faz de nuestro siglo, cuyas turbias corrientes irracionalistas son bien conocidas. Esa adecuación natural nos revela que todo está impregnado de superrealismo; nos hallamos ante un bien público que, por serlo, anula todo afán heterodoxo o disidente. Al igual del Ingenioso Hidalgo, los tardíos predicadores de esa afortunada secta padecen un impetuoso anacronismo que nunca desborda el cauce de la estricta alucinación.

El vasto éxito del superrealismo —anciano ruidoso— le trajo inercia y acatamiento, vale decir, quedó incorporado a la realidad, al mundo de la cultura: el ángel rebelde se integró en el Empíreo de los valores artísticos. Así atenuado su poder radiante —ciertamente deslumbrador hace veinte años— parece natural que sus voces más puras, las voces que lo predicaron en su hora primaria, resulten apenas perceptibles en 1955. Se diría que la ulterior algarabía de los epígonos acabó por absorberlas y ahogarlas. Aragón se complace en la estrofa aritmética y regular, Breton compone manifiestos que tienden a retocar el ayer y legisla un mundo poético sin habitantes; Naville, ya sensible a un realismo colmado de inquietudes sociales, refuta su propio pasado; Soupault, distante de la literatura y de sus amigos de 1925, hace años que no escala el Monte Parnaso. Tristan Tzara depone ofrendas poéticas en el altar moscovita. Cierto es que

algunos poetas y novelistas —René Char, Queneau— prolongan la empresa de sus antecesores inmediatos, pero es evidente que estos superrealistas laterales no se atienen al Evangelio primitivo. Los méritos que el mundo les reconoce no provienen de su posición estética; los celebramos por inventivos y dadivosos, no por superrealistas. El resto, como ocurre en todos los estadios de expansión y vulgarización, es industria, es mecánica reiterativa, es decorado de interior, es Dalí. Todo acaba en alfombra. Las últimas batallas superrealistas —ahora podemos operar sobre seguro— parecen cumplirse en Nueva York y en Buenos Aires.

En reducción última, esta enérgica doctrina que aspira a gravitar más allá del dominio artístico, desecha lo singular, se identifica con todos los humanos y quiere ser el cosmos, la plenitud sin rostro, el censo de todas las posibilidades del alma. Así mirada, no debe asombrarnos que su vasta apetencia se resuelva en un ademán revolucionario, en una dilatada proyección social. Sin embargo, en su momento larval rastreamos un individualismo exacerbado y vehemente. Un caso que por serlo en grado singular no funda doctrina ni puede categorizarse en escuela artística —Rimbaud— fué propuesto como dechado de acción colectiva.

Con manifiesta voluntad de simplificación, aventuramos que, hasta fines del siglo pasado, la poesía se incorporaba temas elevados y dignos, en tanto que el género narrativo extraía sus mejores efectos de las zonas oscuras del hombre, de sus defectos y anomalías. El superrealismo intentó suprimir esa diferencia ética: sus poetas, en tanto que voceros de todas las potencias íntimas, nos proponen atrayentes monstruos y se complacen en presentarnos los aspectos sombríos de la cuantiosa realidad. Ninguna restricción en ellos. Por lo demás, una mudanza similar ya se había consumado, con el advenimiento del romanticismo, en el reino extensible de la novela. Antes de la Revolución Francesa, tanto la fábula novelesca como la poesía dramática plasmaban héroes majestuosos y decisivos, hombres egregios que de algún modo removían el destino de una comunidad, de un país. La Guillotina acabó con todos los poderosos, sin excluir aquellos que ejercían esplendor sobre el dominio literario. Todavía Racine y Voltaire nos presentan señores eminentes. A principios del siglo pasado, el hombre anónimo, el hombre de la calle, viene a sustituirlos. César y Británico son energías sociales; los personajes de James y los de Joyce espejan calladas fluencias interiores. La introspección y el anonimato caracterizan al héroe de la ficción moderna.

El superrealismo tiende a identificar naturaleza y arte o, mejor dicho, quebranta las convenciones estéticas que impiden acceder a la pura naturaleza; en la medida en que registra los datos inmediatos del alma, sus obras son virginales documentos psicológicos. Descartadas la reflexión y la voluntad, abatidas las fronteras que separan el hecho artístico de los inevitables accidentes internos, todos los individuos de la especie humana, con mayor o menor fortuna, se hallan condenados a la creación involuntaria.

Ya dijimos de la expansión superrealista. Hombres de unas y otras banderías, bajo influjos inextricables pero enérgicos dentro de un determinado ámbito temporal, lo han hecho suyo. Tal vez sin proponérselo, el errante y solitario Joyce logró situarlo en el más elevado plano estético: misteriosas son las causas que enriquecen o apagan una doctrina, y sus vicarios pertinaces no son, en última instancia, quienes la proyectan hacia el futuro.

Fértil y decisiva fué la empresa superrealista. Ensanchó el dominio de las posibilidades creadoras, sumó nuevos territorios al reino siempre flúido de la literatura, puso a la mano del artista una herramienta que le permite extraer nocturnas riquezas y levantó algunos mitos que dieron sentido y orientación a las letras y a la plástica de nuestro siglo. Debemos juzgarlo una superación del individualismo, ya que el mundo inagotable del subconsciente supone una oscura realidad anterior a todo rasgo individual y definido. Los secretos bienes oníricos vienen a ser, respecto del artista, lo que la Idea hegeliana para las numerosas conciencias fugaces. Grande es la importancia histórico-doctrinaria del superrealismo; sus descubridores y apóstoles, quizá disueltos en la vastedad impersonal del hallazgo, se nos revelan menos importantes.

Con justeza continua y versación notoria, Guillermo de Torre describe la faz temporal, la sustancia mudadiza de su materia estética, cuyas complejas energías funcionales conoce como pocos. Percibe en el superrealismo un proceso, un fragmento de historia del arte y, desde tal perspectiva, enumera sus manifiestos, sus querellas, sus bifurcaciones, sus comandos, sus conquistas y sus repliegues. No le atribuye un centro fijo ni una entraña invariable, sino que parece juzgarlo un hecho cultural cuya esencia profunda, siempre móvil y renovada, sufriera una indeterminación impuesta por su propia vitalidad, por su pujanza desmedida. No obstante el carácter esquemático de su trabajo, abunda en matices y en detalles tan significativos como eficaces. Asimismo, nos allega, con laudable ánimo equitativo, las objeciones más importantes que Breton y los suyos han suscitado.

Con discreción ejemplar, Guillermo de Torre se atiene a los hechos; nunca disuelve en reflexiones ni ahoga en ambiciosos desarrollos dialécticos los escuetos acontecimientos que ilustra y organiza. Los disturbios íntimos del estilo, las formas expresivas más persistentes y las erosiones del lenguaje manejado por los superrealistas son aspectos que exceden los propósitos del autor y, en consecuencia, nunca nos apartan del proceso vertebral que mueve su pluma; dicha abstención, regida por un noble afán de claridad, se aviene con el espíritu de este ensayo elemental y conciso.

El superrealismo nos propone un fastuoso sistema combinatorio que parece obrar por sí mismo, dado que el hombre sólo es la compuerta última del hallazgo estético. En las obras que lo esclarecen y ejemplifican no es fácil descubrir esa ley interna que todo artista se impone para mejor doblegar su materia y que, como es evidente, sólo posee una validez particular, una vigencia creada por el mismo tema a que se aplica. Nos referimos a la íntima norma que nace con la

intuición artística y que, por tener un destino único, en nada se parece al precepto mecánico y externo. En rigor, el buen superrealista no se dicta convenciones ni ajusta cada experiencia a una forma distinta, necesaria. Ignora la "dignidad del peligro"; no encuentra deleite en la superación del obstáculo. Por lo demás, esa desprevención es el basamento natural de su doctrina: el demiurgo no sabe de limitaciones, el vidente se cumple más allá de toda voluntad organizadora. (A veces, el espíritu trabaja de modo apagado o secreto, lo que permite suponer que el azar o los dioses nos reemplazan.)

Con sagacidad perceptible, en un límpido estilo que siempre se pliega a la naturaleza del asunto y dueño de una información originada de vecindad y fervor, Guillermo de Torre fija los jalones señaleros del dominio superrealista y pone en luz sus atributos más firmes. En consecuencia, no es aventurado afirmar que su breve libro, rico en felices indagaciones y en episodios que ya integran la historia literaria de nuestro siglo, será leído con provecho, con placer, con gratitud.

CARLOS MASTRONARDI

BERNARDO CANAL-FEIJÓO: *Confines de Occidente* (Raigal, Buenos Aires, 1954).

"NOTAS para una sociología de la cultura americana", subtitula el autor a este interesante ensayo que, reeditado por la editorial Raigal en su colección Problemas de la Cultura de América, que dirige Norberto Rodríguez Bustamante, aparece en esta reimpresión con ampliaciones y modificaciones notables. El propio autor así lo señala en su carta-prólogo dirigida a José Luis Romero, cuando expresa: "El antiguo ensayo, en efecto, apenas podrá ser reconocido bajo la presente versión, aun cuando algunos pasajes —quizá los más importantes— han traspuesto el abismo casi intactos".

Confines de Occidente es, puede decirse, uno de los trabajos más afortunados de Canal Feijóo y así lo señaló la crítica en su tiempo; la presencia de una nueva edición de la obra no hace sino confirmar tal idea.

El autor encara en este volumen lo que llama acertadamente "los contactos culturales", ya que de eso se trata, a poco se mire: las culturas intercambian contactos, a veces apenas de codo y a veces como de polos negativos, pero en ocasiones con la fecundidad creadora que pone sello en los pueblos y en los individuos. "La pedagogía intercultural acepta que en la relación de contacto entre dos culturas —anota Canal Feijóo—, hay una que dice al hombre de la otra "aprende estas cosas"; pero si bien declara hacerlo para despertar el alma de este hombre a la sabiduría, no se cuida de decirle "sé tú mismo". Afirma Canal Feijóo que *no se lo dice* porque "esa pedagogía precisamente presupone en la interrelación un miraje de arriba abajo". Porque, dice, ese miraje, enredado desde hace siglos a una política de formaciones nacionales y de expansión de intereses supernacionales, "sobreentiende un subsuelo humano confinado o pospuesto".

En esta línea de observación (donde el autor no deja de reconocer que importa predisponer el tema a un enfoque político) supónese que se descuenta, en el orden del progreso natural, ese *subsuelo* se anime "en incontenible aspiración a la luz". En efecto, cabalmente señala Canal Feijóo que la experiencia histórica prueba que siempre lo hace, "como afirmación o como demanda, a menudo confusa, zurda a menudo, de personalidad, del derecho a la propia identidad, a un ser sí mismo, cualquiera sea la medida o el aspecto con que al fin resulte lográndolo".

Centrando así sus meditaciones (él las llama modestamente *divagaciones*), en el análisis del sujeto dentro del problema de los contactos de cultura, Canal Feijóo ahonda con firmeza en asuntos tan de veras importantes como la autenticación histórica, el espíritu de la comunidad y cultura de *élite* y cultura de pueblo, en primer término, para no citar todos los temas que abarca el volumen. De lo primero —la autenticación histórica— saca Canal Feijóo agudas deducciones y la apuntala con sereno criterio. "Para la mente contemporánea, impregnada de psicologismo, cada momento crítico cifra una conmoción que va a golpear en el nódulo mismo de la sensibilidad total de sujeto requerido entre dos factores mal trabados, y conjura indeclinablemente las mágicas fórmulas de 'neurosis de conquista', o 'neurosis colonial', o 'neurosis de independencia', o 'neurosis de incertidumbre', etc." (págs. 87 y 88). Lógicamente, tales reacciones se presentan como agresivas y contrastan violentamente con el lado opuesto donde a menudo "esa postura diagnóstica tiende a sugerir una acción más bien angélica o generosa siempre de la otra parte" (pág. 88).

Al hacer el estudio de lo que llama *espíritu de la comunidad,* Canal Feijóo anota esta frase digna de recordarse con atención: "Siempre resulta que es a la cultura a quien le duelen los fenómenos sociales". Fundamenta esta significativa frase, sobre lo aforístico de que "la cuestión histórica se presenta siempre a través de los hechos como una cuestión de responsabilidad de la cultura". Con tal hondura está calado el problema (podríase decir el problema y sus alrededores) en este aprovechado volumen. Tal sentido de información y de análisis se explaya en todos sus capítulos, y el que dedica a cultura de *élite* y cultura del pueblo, salva, no obstante lo fatigado y, por muchos aspectos, dudoso del tema, la integridad de su pensamiento en ese aspecto de la especulación.

Finaliza Bernardo Canal Feijóo su ensayo con una interrogación: *¿Y mañana?* El signo interrogativo, principio y base de la indagación filosófica, pone en este volumen un toque de honestidad intelectual: "¿Y mañana?" Porque, como anota el autor, el problema de la cultura americana viene siendo planteado a la conciencia continental, en términos idénticos, o parecidos, desde hace más de un siglo. Pero también es verdad (y Canal Feijóo lo expresa muy bien) que resulta paradojal pensar que el hombre americano, "capaz de comprender, de penetrar, de gustar las sustancias de la cultura", carezca de la debida madurez para hacerse de su propio caudal de cultura. Naturalmente que a cada planteo surgen los escrúpulos, y Canal Feijóo no se siente libre de ellos; punto éste que, lejos de restar méritos al libro, lo realza y humaniza en grado sumo.

VICENTE BARBIERI

Artes Plásticas

FRA ANGÉLICO Y EL SUEÑO DEL PARAÍSO
1455 - 1955

Asociamos los orígenes del arte con el simbolismo religioso: en un momento dado de su evolución el hombre advierte que su llegada no es accidental, sino que implica un destino (no una historia, ni mucho menos) inscripto en una cosmogonía divina y a la que aluden ciertos signos que llamamos símbolos. Cuando aparecen en gran número en torno a algún aspecto del destino, estos signos se eslabonan, el conjunto se hace coherente, se integra en la vida: el mito se concreta y florece. Se difunde en la tribu o el pueblo entero donde nació, con la seguridad de las cosas irracionales. Se lo escucha en silencio y se lo entiende —ya sea su lenguaje el canto, el verbo o el objeto-fuerza tallado en la materia por el artista escogido para revelarlo. El mito se encarna. Su sola presencia lo hace inmutable, como hace ilusorias todas las referencias a una época determinada, pues participa de la misma duración, existe más allá de toda fragmentación de tiempo. Es un encuentro como fortuito con lo divino, pero igualmente inevitable, sin que pueda perderse la fuerza propia de la unión. Por el mito, el hombre "primitivo" se afirma en su conciencia de ser excepcional en la creación, de la cual, por lo demás, se siente solidario. Ligado al destino prefigurado por el mito, el hombre, por otra parte, se somete impotente a la fuerza que protege, así como a la que destruye; privado de libertad, el mito le hace recordar su condición de criatura caída; querer eludirla es tratar de reestablecer un estado de gracia perdido en que sus relaciones con Dios y el mundo creado significaban seguridad, confianza recíproca; en que la muerte no tenía ningún lugar en sus especulaciones, ni en el destino de nadie; en que reinaba la perennidad. Tal es el origen del mito paradisíaco, uno de los más antiguos en la historia del hombre.

Recientes testimonios, recogidos por varios estudiosos entre los pueblos primitivos africanos, asiáticos u oceánicos, han permitido establecer el carácter de los símbolos y la naturaleza de las prácticas que aún hoy se usan entre ellos [1].

Algunos mitos hablan de una extrema proximidad primordial entre la tierra y el cielo; otros se refieren a medios concretos de comunicación entre ellos, comunicaciones fáciles: bastaba con trepar a un árbol, o a una escalera, o subir a un cerro para llegar al cielo. Tiempos felices en que el hombre se unía con Dios sin ningún esfuerzo, en que era su confidente con atribuciones para gober-

[1] (Cf. el artículo de Mircea Eliades, *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*, Diógenes, Nº 3).

nar pacíficamente el reino animal. El árbol o la liana, en cuyo extremo reside la divinidad, se elevaba en el centro del mundo (prefigurando así el axis mundial de la astronomía moderna). Pero este árbol, esa liana fueron derribados, el cerro allanado y, con la vida paradisíaca llegada a su término, el hombre caído se encontró en su condición actual. Porque el primitivo se resigna tan poco a esta desgracia, que trata de restablecer periódicamente y por un tiempo necesariamente limitado el estado de beatitud original. Entre él y el dueño del cielo, el intermediario será el "shaman". Sobre los medios apropiados para realizar la unión anhelada, el citado artículo de Eliade nos informa que traducidos a nuestro idioma, se expresan en términos místicos y se dirigen a un símbolo: el árbol. "El árbol de la vida", viejo como el mundo, que se alzaba en medio de nuestro paraíso bíblico, adorado por los asirios en sus piedras, donde aparece entre divinidades aladas. En nuestros primitivos, este árbol continúa llenando en ocasiones su antigua misión de eje del mundo. Sumergido en la catalepsia, el "shaman" altaico sube 7, 9 ó 12 peldaños tallados en el tronco del abedul que encarna el árbol sagrado y que representan los 7, 9 ó 12 cielos donde el espíritu lo habrá transportado progresivamente. En cada tramo se le oye hacer el relato de su experiencia, de la que participan los creyentes reunidos al pie del árbol. Llegado a la cumbre es admitido ante Dios, que recibe el homenaje del sacrificio. El "vuelo" o la ascensión extática siempre está precedido por una especie de convocación preparatoria, cuando el mago, prorrumpiendo en gritos animales, trata de restablecer simbólicamente la unión primitiva de las criaturas en torno al hombre: síntesis del Paraíso. Para los que comulgan espiritualmente con la experiencia, el tiempo queda suspendido, pues ninguna fuerza puede interrumpir el viaje, la antigua condición de bienaventuranza del hombre llega a cumplirse —como se había cumplido para Elías, arrebatado por el cielo, según refiere la Biblia. Por otra parte, el divino Santo que sueña con la condición paradisíaca restablecida en la eternidad, revela su presencia por la imagen de otro árbol, el que Jesé vió salir milagrosamente de su boca o de su pecho y sobre el que Isaías profetiza.

Y saldrá una vara de la raíz de Jesé, y de su raíz subirá una flor.

Y reposará sobre él el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría, y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad.

El Nuevo Adán, Flor abierta, devolverá a los hombres el acceso perdido del Paraíso. Huerto celeste.

Cotejando las prácticas del shamanismo actual con las creencias de la Biblia, entendemos el comportamiento del espíritu humano ante la fatalidad inherente a su destino, que significa la rotura de un originario estado de unión considerado como bienaventuranza. ¿Es esta rotura temporaria? ¿En qué medida puede ser restablecido el Paraíso? Lo cierto es que la muerte se opone a la existencia de un estado paradisíaco en la tierra, pues la muerte significa la interrupción de la perennidad. En cuanto al más allá, aunque el "primitivo" crea en la supervivencia, ésta adquiere para él una apariencia bastante vaga de materializa-

ciones relacionadas con los símbolos de su existencia terrena, muy alejadas, desde luego, de la felicidad del trasmundo entrevisto por el cristiano y el mahometano. Sus contactos con el Espíritu son breves y espaciados; se limitan a las prácticas shamanistas de las cuales acabamos de dar un ejemplo. La Biblia amplifica singularmente la visión del Paraíso. Aceptando, como hemos visto, ese estado de unión esporádica entre el Cielo y la Tierra que pueden lograr los profetas en el momento de su éxtasis, prefigura ya, después de la Caída, la salvación, siempre ligada al hedonismo paradisíaco bajo la forma de símbolos como el Nuevo Árbol de la Vida, de que nos habla Isaías, en el cual descansará el espíritu del Prometido.

El Nuevo Testamento recrea el antiguo Edén, frecuente en los mitos orientables, pero no ya como una reminiscencia feliz, ni como beatitud momentánea. Será una promesa de felicidad eterna, reservada a los justos por la gracia del Nuevo Adán. Conquistada, *sub especiae aeternitatis,* la muerte no seguirá interponiéndose entre el hombre y su gran sueño de felicidad. Los grandes símbolos transfigurados continúan siendo la llave de sus puertas: el Hombre-Dios, Mediador de la salvación, alzado en la Cruz, el árbol original, pilar del mundo, por el que se cumple la unión. Si el "shaman" la consuma frente a unos cuantos *primitivos* el llamado de la cruz se dirige a la humanidad entera. Toma cuerpo como Iglesia de Cristo, personificada por la Virgen María. Mujer es la Tierra, ese eterno femenino que encarna. Madre espiritual de la creación divina, la Virgen intercede por ella ante Dios, y su misión es reunir a los hombres a la sombra de la cruz, camino del Paraíso. Así se realiza nuevamente la extrema proximidad de la Tierra y del Cielo que preexistía en las creencias de los pueblos *primitivos* como índice de una ideología matriarcal. María anuncia el Gran Jardín hacia el que camina una humanidad de electos, liberada del destino; los jalones que marcan este camino aparecen tallados en piedra en las paredes de las catedrales góticas. Su naturaleza de símbolos petrificados atestigua la presencia de una fe. Al declinar la Edad Media, cuando sus energías empiezan a relajarse, esta fe reencenderá un último hogar en Italia con el arte de Fra Angélico.

El clima espiritual de Toscana no se presta mucho a especulaciones teológicas, extrañas a un mundo llevado por su temperamento a expresarse en imágenes, hasta cuando se entrega a abstracciones. Ninguno de los grandes doctores de la Iglesia tuvo a Florencia por patria. Sus artistas medievales, ocupados como todos los artistas de aquella época en expresar plásticamente una idea religiosa, se limitaban a cierto número de temas, entre los cuales la Vida de la Virgen era el preferido. El mismo Giotto, realista, autor del más completo evangelio mural de la época, poco se ocupó de las felicidades del trasmundo. Solamente Fra Angélico, monje de coro dominicano, prior, predicador de la orden, teólogo letrado al mismo tiempo que artista, llegó a encarnar en formas y colores el conjunto de la doctrina cristiana. Iba a trazar de ella tres grandes imágenes simbólicas: la Cruz, la Intercesión, el Paraíso.

En Florencia, en el convento de San Marcos, decorado por el monje-pintor para edificar a la cofradía, aparece la Crucifixión pintada en una pared del refectorio. Las tres cruces se enfrentan en silencio. Tan apartadas están de las dramáticas convulsiones que en otras partes rigen el tema que diríamos que son plásticamente inseparables de los supliciados que sostienen. Al pie de la Cruz central, donde se cumple el misterio de la Redención, Santo Domingo arrodillado reza por la salvación de los hombres; santos y padres de la Iglesia lo siguen, dominados por la atracción de un fluir intemporal. En otra pared del mismo convento, Santo Domingo, también de rodillas, abraza el pie de la Cruz y dirige una mirada llena de espera apasionada hacia las llagas abiertas en el costado del Señor, de donde brota la sangre de la Eucaristía que significa Unión. Nuevo tema de la Pasión, piedra angular de la iconografía medieval, el Descendimiento del Museo de San Marcos. Ligado por acordes plásticos, ampliamente modelado, con los personajes que lo sostienen como monumentos en el centro del cuadro, el cuerpo de Cristo, distendido, como adormecido, se desliza suavemente hacia el suelo. A lo lejos, sobre una alfombra de verde esmalte, la Nueva Jerusalén con sus blancas almenas llama a los fieles, liberados por el sacrificio de la Cruz.

El sentimiento del Angélico hacia la Virgen, matizado, complejo, parece oscilar entre dos dominantes: por una parte la humilde devoción a la Soberanía de quien dió luz a Dios y mira, eternamente presente, al hombre que sufre y trabaja, sin abandonarlo jamás ni desesperar de su salvación, Reina creada desde siempre y antes de los siglos; por la otra, el enternecimiento ante la mujer amante, resignada, que presiente su trágico destino. De esta doble actitud nace una especie de ósmosis: una extrema suavidad y una monumentalidad casi estatuaria se juntan maravillosamente en Fra Angélico cuando pinta el rostro de María y forman una síntesis enteramente espiritual; la Virgen cuya misión es reunir a los hombres "a la sombra de la Cruz", fuera de la cual "sólo hay muerte", será siempre *una* para el artista, que ha concebido su imagen teológica. La expresión gravemente meditabunda, el ademán firme y tierno de abrazar al Niño, el velo de pliegues amplios, todo obedece a la tranquila euritmia de las grandes revelaciones de lo Eterno.

Existe una composición, cuya idea ha sido atribuída a Fra Angélico, donde la Virgen aparece como Soberana, rodeada de santos y doctores de la Iglesia con los que conversa sobre la doctrina. Es la Santa Conversación, de la que conocemos un modelo incomparable que en otra época se levantaba en el altar mayor del convento de San Marcos. La pintura —por desgracia, muy estropeada— es un verdadero monumento de inteligencia plástica puesta al servicio de la liturgia.

Pero ningún tema del ciclo de María conmovió al Bienaventurado tan inmediatamente como la Anunciación. El Ángel sin peso, aunque bien corpóreo, se detiene ante María y esboza una genuflexión que forma pliegues en su túnica rosada e inclina su espalda, de la cual surge un par de alas de oro, ligeramente

combadas. El oro chorrea en todas partes: está en los galones, en las mangas, salpica de estrellas la túnica, irradia a través del rostro, impregna la cabellera rizada, alumbra la cabeza como el disco de un sol. Este Ángel Gabriel, levantando el índice de la mano izquierda, se tiende hacia la Inmaculada con solicitud llena de comprensión. María lo escucha gravemente, pero tiene confianza. No la vemos hacer el púdico ademán de retroceso casi tradicional en la iconografía gótica. Parece entregarse por entero a la buena nueva. Sus manos juntas en el pecho son como dos blancas flores cruzadas sobre el oro de su vestido, bajo el óvalo del manto azul. El pequeño claustro románico, escenario del encuentro primaveral, tiene recovas blancas con reflejos de color carne, como si la gracia las hubiera también tocado. Tal es la Anunciación expuesta en la Iglesia del Gesú, en Cortona. La otra, realizada como fresco en el Convento de San Marcos, no tiene el mismo colorido de flor; está situado en una arquitectura espacial de un maravilloso equilibrio acordado en tonos grises y blancos y donde la relación plástica entre el Ángel y María, a pesar de su gracia, tiene algo del misterio impersonal de las grandes piedras arcaicas.

En la ideología cristiana, tal como la concebía el fraile, la Anunciación que inaugura la Historia de Jesús es también un primer reflejo del Paraíso. Entre el acontecimiento en que María había sido investida de una gran misión —la de ser la Madre de Dios antes de convertirse en intérprete de los hombres ante Él— y la victoria sobre la Muerte, obstáculo fundamental para la felicidad eterna, se despliega todo el Nuevo Testamento. Por lo tanto es legítimo que el pintor bienaventurado haya querido asociar a la Virgen, bajo el aspecto de su Coronación, con ese momento supremo en que la ruptura histórica cederá a la unidad reintegrada. Así el triunfo de la Virgen coincide en la iconografía de Fra Angélico con el advenimiento de los justos al Paraíso. Se disponen en hemiciclo bajo la nube violácea donde, llevados por querubines, reina Cristo y su Madre (Coronación de Florencia). El grupo impersonal, compacto (aunque el artista haya tratado de dar a cada personaje rasgos iconográficos propios y atributos tradicionales), se alza gradualmente, se une al coro de los ángeles flotantes en el éter como un coral que asciende. Se difunden rayos de oro que manan del Espíritu encarnado por Jesús y la Virgen, inundan la escena de claridad sublime: la luz celestial es la "mejor de las esencias —escribe Filón de Alejandría—. Dios es el sol espiritual, portador de luz. Millones de rayos manan de Él que conmueven, no los sentidos, sino la inteligencia. La luz sensible no es más que una pálida imagen de un tipo de inteligible: lo divino". Y Plotino: "De *un* centro se irradia un círculo luminoso y de este otro, luz salida de la luz, que es el mundo de las almas. El intelecto y los ojos no ven sólo lo que reluce exteriormente, sino que tienen en sí mismos una luz". Esta claridad no es sólo luz, es también *fuego*. El fuego siempre ha tenido un sentido sagrado para el hombre, no sólo como principio prometeico de conocimiento, sino también como fuerza de purificación. Entre los "primitivos", los magos son los dueños del fuego. El fuego rodeaba el Paraíso antiguo con un cordón incandescente

que los no purificados no podían franquear. Para Fra Angélico, la sede de las beatitudes tiene la esencia de una hoguera, y los santos con carnaciones doradas pasan victoriosos por esta prueba, así como los Ángeles eran antiguos pájaros de fuego que transportaban las almas. Según el fraile, el Gran Jardín es un orbe ardiente, sometido a los ritmos concéntricos de Plotino. Y aunque el grupo de santos que forman un hemiciclo se mantiene en pie, inmóvil, al mirarlo tenemos la impresión de que empieza a gravitar en torno al Creador en un balanceo rítmico, sin principio ni fin. Imagen cristiana del eterno retorno.

NICOLÁS LWOFF

Música

"LA FIGLIA DI IORIO" DE ILDEBRANDO PIZZETTI

Para su más reciente creación lírica, Pizzetti usó el famoso drama campesino de D'Annunzio. Realizó de ese modo un antiguo proyecto, pues el poeta personalmente le había insinuado la posibilidad de musicarlo. Pero el lenguaje sonoro de Pizzetti no llega a complementar el lenguaje poético de D'Annunzio, que es de por sí ya música en su aparente simpleza. El resultado obtenido por el compositor representa para la música italiana de nuestro tiempo una especie de tardía reivindicación de un estilo finisecular. Entretanto ha envejecido en forma considerable el drama musical a la manera del "Gesammtkunstwerk", al que aspira Pizzetti también en ésta su más reciente partitura. Siempre ha sido el más docto y culto y el más consecuente consigo mismo de los compositores italianos. Con él y en sus obras se ha prolongado hasta nuestros días una tardía herencia del tardío romanticismo. Sus creaciones han sufrido siempre el recargo de una excesiva intelectualidad no emparejada con equivalentes medios inventivos. Defecto que se nota menos en su música de cámara que en sus óperas.

Detrás de Pizzetti como creador para el teatro lírico se alzan dos tremendas sombras: son las enseñanzas wagnerianas y el preclaro estilo histórico del "Dramma per musica" a la manera de Monteverdi. Con esos recursos —sabiamente aplicados— quiso remozar, a partir de su *Fedra* (1915, también con texto de D'Annunzio), la esencia de la ópera italiana en medio de los estruendosos efectismos, las superficialidades y banalidades que el verismo había esparcido por los teatros líricos peninsulares avasallando el gusto del público. Al lado de los incongruentes y ruidosos "operones" como *Andrea Chénier, Cavalleria rusticana* o *Adriana Lecouvreur,* y de la pegajosa "dolcinatura" de *L'amico Fritz* (el más insulso de los jarabes que ofrece el repertorio lírico), las creaciones de Pizzetti constituyen realizaciones eminentes y promotores ilustres de la re-

novación a la que este compositor aspiraba. Pero no son más que manifestaciones felices de un sabio precursor, bien intencionado y cuya posición artística fué seria y alejada por completo de las fáciles tentaciones del éxito inmediato. Para siempre se habrá de recordar a Pizzetti entre los más sabios "médicos" que tuvo la música italiana en su momento más achacoso. Lo que no impide que la "enfermedad" que procuraba exterminar siga muy firme en los "cartelloni" operísticos. No cabe duda: la más tenaz epidemia es siempre la del mal gusto.

Pizzetti sigue creando, fertilísimo, con los mismos postulados que dominaran su tendencia juvenil. *La figlia di Iorio* deja traslucir, al igual que *Fedra, Debora e Iaele, Lo Straniero, L'Orseolo, Fra Gherardo,* entre otras, la mano maestra, la alta posición estética, la perfección técnica. Su lenguaje musical suena bien y se destaca por su cuidadosa elaboración. Mantiene un elevado criterio en la aplicación de los recursos expresivos y una adecuada riqueza armónica. Pero no vive más allá de eso. Es una retórica admirable, construída según las más elevadas reglas, pero que se pierde con el propio eco de sus sonidos.

Tan alta autoridad técnica, tan firme posición estética, obligan al más sincero respeto. El comentario musical sigue fielmente las peripecias de la acción. A lo largo de toda la partitura prevalece la declamación recitada, de pura filiación wagneriana. Salvo en los momentos corales del último acto y en los finales de acto, en los que el lenguaje musical adquiere mayor consistencia y explaya un melodismo más nítido —en especial el final del primer acto que es ópera pura de efecto vibrante—, falta a esta obra un verdadero sentido de cantabilidad. La constante declamación por debajo de la melodía, confiada con notable riqueza de timbres siempre a la orquesta, es decididamente contraproducente para un estilo operístico y se manifiesta como un inútil freno y un recurso antimusical. Sucede en este caso como siempre con las posiciones estéticas heredadas o de segunda mano; se notan sus defectos más en los sucesores que en los que, en buena ley, los aplicaron por primera vez. Y es lógico que así sea. La falta de "cantabilidad" en las partes vocales resulta, finalmente, tediosa y rebuscada. A eso se suma aún la completa falta de originalidad, falta que no puede esconder la más admirable realización técnica.

Se planeaba ofrecer esta obra en presencia del anciano compositor. Eso hubiera podido constituir un merecido homenaje para el maestro y para el pedagogo. Sin su presencia, el estreno no se justifica. Buenos Aires ha conocido producciones más modernas, de más candente actualidad por su estilo y por su realización, de la ópera italiana —desde "Giulio Cesare" de Malipiero hasta "Il prigioniero" de Dallapiccola— y tiene que conocer aún muchas obras realmente significativas. Nadie quiere quitarle el sitial de respeto que merece Ildebrando Pizzetti para la música de su país, pero habiendo tanta música por conocer de verdadera gravitación actual y de mayor originalidad y envergadura, esta tardía reminiscencia finisecular resulta superflua, por lo menos en los repertorios de teatros no italianos.

Carlos Félix Cillario superó ampliamente todo cuanto había logrado hasta la fecha como director de orquesta con la concertación de esta difícil partitura. La expuso con gran autoridad, supo aplicar con acertado equilibrio las sonoridades refinadas que se explayan en la orquesta y graduar la intensidad de tal modo que hubo un utilísimo empaste entre cantantes y orquesta. En la escena se destacó Sofía Bandin (Mila), heroína de cuanto estreno difícil se realiza en el Teatro Colón. Evidenció nuevamente su tan seria preocupación musical, su actuación escénica conforme con las exigencias del papel, su amplia voz de timbre tan particular y propio. Entre las cantantes locales ella merece un lugar de excepción, pues es una de las más estudiosas y capacitadas. El tenor Angelo Loforese (Aligi) se desempeñó con eficacia: su voz no es precisamente bella, pero la maneja cuidadosamente y sabe decir con emoción. Giacomo Guelfi (Lázaro) pudo aplicar en su breve escena del final del segundo acto el amplio registro agudo de su voz. Mejor actriz que cantante es Elena Nicolai (Candia) y compuso con acierto su parte. Una mención especial merece Haydée de Rosa (Ornella); cantó con notable musicalidad y voz fresca. La "régie" de Moresco fué correcta y respetuosa de las exigencias escénicas de la obra; contó con decorados en exceso realistas y un poco "demodées" de Dante Ortolani. El coro y la orquesta son acreedores de un elogio especial por su notable desempeño con el que contribuyeron eficazmente a la alta calidad de la versión ofrecida.

"PERSÉPHONE" DE STRAWINSKY

En 1936 fué estrenada *Perséphone* en Buenos Aires. Su autor, Igor Strawinsky, la dirigió entonces; Victoria Ocampo tuvo a su cargo la parte recitada y Carlos Rodríguez cantó la del corifeo. Desde esa ejecución memorable que tuvo lugar en el Teatro Colón, no se escuchó esta admirable obra en nuestro medio. No merecía un tan prolongado olvido; en general, no se trata precisamente de una de las más difundidas obras del repertorio moderno, lo que es tanto más inexplicable por cuanto *Perséphone* ha demostrado ser una realización de singular gravitación no sólo para la estética strawinskyana sino, mucho más, para todo el vasto campo de la música moderna.

Muchas veces se ha dicho de Strawinsky que modifica su estilo constantemente. No faltó quien asegurara que la inventiva del autor se habría agotado y que su referencia a estilos clásicos o antiguos respondía a la necesidad de encubrir la progresiva ausencia de ideas, la que amenazaba anular su talento vastamente consagrado. Quienes opinaban así veían en las obras primeras de Strawinsky la manifestación definitiva de su genio y no admitían en él la evolución hacia un estilo más prieto y conciso que se venía operando en el maestro ya inmediatamente después de las fastuosas sonoridades y la insuperable riqueza de recursos puestos en juego en *Le sacre de printemps*.

Pero a la distancia de varios lustros, que hoy nos separa de lo que alguna

vez se llamó "la época crítica" de la creación strawinskyana, vemos que ningún compositor moderno se ha desarrollado en forma tan diversificada como él y tampoco ninguno en una manera tan lógica dentro de una múltiple diversificación. Y, no cabe duda, *Perséphone* se enfila gallardamente en la larga serie de obras que marcaron rumbos entre las de la producción más reciente. Hoy día, que conocemos las consecuencias de lo que el compositor quiso alcanzar (y alcanzó) con la concentración de recursos y con la máxima disminución de efectos que fueron ensayados en *Appolon Musagete,* en *Oedipus Rex* y finalmente en *Perséphone,* y que tienen como lógico epílogo la concentradísima resonancia "interiorizada" de la *Misa,* sabemos que esa voluntaria limitación llevaba en sí el nacimiento de un "neoclasicismo" rebosante de vitalidad.

En su libro sobre Strawinsky, Alexandre Tansman señala con toda justicia, entre las diversas maneras en las que se vierte la inventiva del gran maestro ruso, una "época griega" a la que pertenecerían además de la *Oda* y el ballet *Orfeo* las tres obras decididamente neoclásicas. Sin menoscabar la línea quieta y aristocrática de *Appolon Musagete,* ni la grandeza arquitectónica de *Oedipus Rex,* considero que en *Perséphone* se realizan con mayor precisión las premisas de dicho neoclasicismo. En esta obra Strawinsky aplica con un rigor admirable sus nuevos conceptos de desnudez melódica y armónica, su claro y transparente estilo contrapuntístico y la novedosa técnica de la recitación silábica, sin que tal rigor tenga algo de rebuscado o artificioso. Más importante aún es la "objetividad" a la que llega, la que define más que cualquier otro recurso o cualquier otra técnica su nueva manera. No quiere transmitir más emociones que las que son inherentes a la acción o a la configuración dramática y emocional de la obra en sí, sin añadiduras "subjetivas" provenientes de su propia sensibilidad. Da a la música una finalidad que le es exclusiva: la de "poner en orden las cosas" porque "la música no es el pensamiento". El pensamiento es entonces el que se explaya en el texto —y es inmutable y básico—, y la música, que ya no contiene elementos inefables de vano esoterismo, sostiene a ese texto, ahondando con su sonoridad el significado sin añadirle elementos imponderables de difícil clasificación.

De tal modo puede asegurarse que la música de Strawinsky forma el complemento ideal para el texto de André Gide. Tal como éste aspira con sus palabras simples reconstruir un "racconto" según la versión de Homero del mito ancestral y formular una simple crónica teatralizada que se halla más cerca del misterio medieval que de la tragedia griega, de ese mismo modo, la música de Strawinsky por medio de la ordenada claridad de sus sonoridades diáfanas logra una resonancia que se adhiere íntimamente al relato.

En esa claridad "objetiva", lograda con medios tan pulcros reside la virtud ejemplar de esta obra. Los medios técnicos utilizados, los contrastes sonoros elaborados con tanta precisión, la oposición de la voz declamada —más real e inmediata— con la línea del canto solista y de los coros —ceremoniosa y altamente convencional (de ese convencionalismo de la ceremonia litúrgica a la que

Goethe consideraba como la máxima meta del teatro)— coinciden admirablemente en esta realización excepcional en cuyo vibrante neoclasicismo básase gran número de ulteriores experiencias de la música europea actual.

La Asociación Wagneriana merece un elogio muy cálido por haber posibilitado esta ansiada y justificada reposición. Ha de destacarse la buena labor musical cumplida por el director Manuel Rosenthal: expuso la partitura con acertado conocimiento de sus exigencias y dió ajuste a la orquesta y al coro a su cargo. El coro evidenció bella sonoridad vocal, buen empaste y excelente afinación; desgraciadamente no puede decirse algo semejante de su dicción francesa.

Simone Garma interpretó el papel de recitante y Sante Resolén actuó de corifeo.

JUAN PEDRO FRANZE

Cinematógrafo

DOS PELÍCULAS SOBRE DOS NOVELAS

Cierto modesto ejercicio intelectual conoce en nuestros tiempos la popularidad de un deporte. Su mecanismo tiene la rapidez de un arma de fuego y se limita a cotejar nuestra visión personal de Hamlet, o de Madame Bovary, o de Raskolnikof, o de cualquier otro personaje ficticio, con los plateados espectros de la pantalla —en ocasiones, abrasados por las llamas falaces del *technicolor*. Para atreverse a este juego se necesita valor: su inocencia misma puede ser el preludio de un desencanto. Sin embargo, el juego reúne, incesantemente, mayor número de adeptos. Acaso sea un ardid más del cinematógrafo: manteniendo su consabida inocuidad, permitir a su público el manejo de una crítica embrionaria. "*En el libro,* el personaje es más alto, o más bajo, o más flaco, o más rubio..." "*En el libro,* el final es más triste..." "*En el libro,* la casa de té es un prostíbulo..." Frases como éstas son corrientes. Su relación con la crítica es ilusoria, pero ¿cómo no explicarnos el orgullo de quien participa en los misterios de la ficción gracias al gesto mecánico de verificar discrepancias o coincidencias entre una película y el argumento en que se basa? Claro está que el director o productor que elige un libro más o menos famoso para extraer de él una película puede obrar por motivos menos sórdidos o tristes que el afán de adular a su público, o la mera indigencia de argumentos nuevos; puede moverlo el interés de recrear con imágenes una historia que lo ha conmovido. Si el interés es genuino, su propósito no será el de ilustrar o repetir las peripecias de una obra de probada eficacia sobre la sensibilidad del público. Lo cual tampoco significa que para evitar la simple reiteración tenga por fuerza que aclarar o profundizar las situaciones ya planteadas que utiliza. Ni aclarar ni profundizar: deberá *contar de nuevo,* inocentemente. Y olvidar

que sus espectadores ya conocen "lo que va a suceder" lo ayudará a reelaborar la historia con sus propios medios expresivos.

No es el momento de teorizar acerca de las diferencias entre la literatura (en esencia, una ejecución verbal) y el cinematógrafo (en esencia, imagen y movimiento). Observémolas, mejor, en dos películas cuyos temas son respectivamente el de dos novelas "best-sellers": *El revés de la trama,* de Graham Greene, y *La romana,* de Alberto Moravia. Ambas películas son compatriotas de los libros —inglesa la primera, italiana la segunda—, y este dato nos autoriza algunas premisas. Por lo común, un film inglés supone dignidad: peripecias que abominan de la sorpresa y la violencia (sin desdeñar cierta dosis de aburrimiento que ha contribuído a su severo prestigio), fotografías que ignoran el énfasis, actores que redimen su fealdad con el juego limpio, la dicción tajante, las expresiones intensas y como iluminadas. Un film italiano supone exaltación febril de los gestos, las voces, las situaciones, las fotografías, hasta los senos y los muslos de las actrices: esplendoroso caos de irrealidades que los especialistas del género han dado en llamar "neo-realismo". Dignidad y decoro convienen al estilo de Graham Greene, descarnado, apasionado, violento, calculado, frío. Y *El revés de la trama* es una película digna. La mejor virtud de Moravia es, quizá, esa facultad suya de reproducir el fluir lento y anónimo de algunas vidas. Más que exaltación, *La romana* requería la nobleza reposada y trágica que a veces consigue el cine italiano. Pero *La romana* no es una película exaltada y tampoco sosegada, aunque sí lánguida, tautológica, obscena. ¿Será que la novela de Graham Greene se ajusta más a las condiciones del cinematógrafo que la novela de Moravia? Me parece que en este sentido hay en ambas la misma dificultad. Ambas exponen lo que se llama "un caso de conciencia", o sea el conflicto de una conciencia que debe elegir: Scobie, en *El revés de la trama,* entre la condenación de su alma o el sufrimiento de dos criaturas humanas; Adriana, en *La romana,* entre un cómodo sucedáneo de la vida limpia con que sueña o la franca aceptación de su destino de prostituta. Lo psicológico, tan ligado a la morosidad de las explicaciones y a los desarrollos verbales, es materia reacia para el cinematógrafo. Pero estas dos novelas apenas podrían llamarse "psicológicas" en el sentido tradicional del término; ambas narran o enumeran los hechos escuetamente, como si tuvieran mayor importancia intrínseca que sus conclusiones o que sus motivaciones en el alma de los personajes. Lo cual supone una ventaja desde el punto de vista cinematográfico, pero también un riesgo: que el director, seducido por el ritmo *ya cinematográfico* de la narración, lo reproduzca sin dosificar cuidadosamente sus situaciones de acuerdo a la intensidad con que gravitan sobre el carácter de los personajes. Así en *El revés de la trama* (la película) el vínculo de Scobie con el aventurero Tallit pesa demasiado y hasta diluye el conflicto central, que es una pugna entre la lealtad hacia Dios y hacia dos mujeres amadas. No hablemos ya de *La romana* (la película), cuyo autor copia los momentos sucesivos de la novela con desánimo, sin más recursos para indicar la evolución espiritual de la prota-

gonista que el cambio de maquillage y los vestidos de Gina Lollobrigida.

El revés de la trama es una ilustración perfecta del libro de Graham Greene. No escondo cierto reparo implícito en ese elogio. La palabra ilustración supone falta de autonomía. Este film, en efecto, me parece hecho para quienes ya conocen la historia de Scobie. Tales espectadores encontrarán admirablemente representados los personajes del libro, admirablemente reproducida la sordidez de una colonia inglesa, admirablemente insinuados el calor, la humedad que envisca los cuerpos y hasta las relaciones mismas entre las personas. Pero si no hubiesen leído la obra de Graham Greene, ¿hasta qué punto habrían justificado la decisión de Scobie, víctima de escrúpulos casi increíbles para nuestra curtida sensibilidad y también de un Dios que lo aniquila con la astucia del clásico asesino de las novelas policiales? Cosa insólita, en verdad, que la superposición de un libro y su film no irrite al público, aunque este encomio no es del todo convincente para quienes no juzgan el cinematógrafo como un arte subsidiario. Señalo, por fin, un momento de belleza sin tacha: la disputa entre Scobie, acosado por su conciencia y por su cariño, y la amante que no puede entenderlo. ("¿Quién te ha enseñado que el amor y la felicidad son la misma cosa?" hace decir Graham Greene —autor del diálogo— a Scobie durante esa escena; pocas veces la pantalla ha reflejado con tanta intensidad este desgarramiento.)

En cuanto a *La romana,* ignoro si he negado esta película con bastante fuerza. Sólo añadiré una objeción de índole general. El hábito de "doblar" a otra lengua la voz de un actor es una estratagema ruinosa. Doblado al italiano, del actor Daniel Gelin —tan diestro en las películas francesas— no queda sino un cuerpo desvaído, una cara de rasgos mezquinos y de expresión equívoca.

ENRIQUE PEZZONI

Rectificaciones

UNA SENCILLA ACLARACIÓN

En el octavo número del "Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino", el Doctor Juan José Hernández Arregui, "consejero titular y profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad bonaerense", que "atrae la atención de los radioescuchas por sus comentarios bibliográficos los sábados a las 19,30 en LRA Radio del Estado, en los que se singulariza por su ecuanimidad, versación y profundo espíritu crítico", publica un comentario bibliográfico —leído previamente por Radio del Estado, y sobre un libro que no interesa mencionar—, en cuyo primer párrafo dice lo siguiente:

"En la Argentina se viene reiterando un enérgico retorno a la exploración

de lo vernáculo, tanto en el orden de la historia de las ideas como en el más circunscripto y revelador de la literatura. Este fenómeno de reencuentro con lo propio no es una actitud pasatista, sino el síntoma histórico de una toma de conciencia frente a lo nacional, de fe en un presente saturado de futuro y de desdén colateral frente a esas formas foráneas de cultura que alucinan a varias generaciones argentinas encandiladas por el mito europeo. La consecuencia de esta subalternización fué un complejo de frustración cultural experimentado como un vagoroso sentimiento de culpa por haber nacido en AMÉRICA. Y esta especie de *trauma sociológico del nacimiento,* por parafrasear a OTTO RANK, es hoy mismo más empedernido de lo que parece. Recientemente H. A. MURENA, satélite sin luz propia de JORGE LUIS BORGES —representante típico éste de tal actitud marginal— lo ha confesado sin remordimientos: HUBIESE PREFERIDO NO NACER EN ESTAS TIERRAS."

Ahora bien, yo he soportado, con resignación, en lo que respecta al libro del cual el Doctor Arregui ha tomado mi "confesión", los naturales ataques, censuras y distorsiones, y me ayudaba en esa resignación el convencimiento de que quienes así procedían lo hacían llevados por un no desdeñable ardor en cuanto a sus propias ideas. Otro parece ser el caso del Doctor Arregui. Pues la frase: *hubiera preferido no nacer en estas tierras* aparece en mi libro (EL PECADO ORIGINAL DE AMÉRICA, pág. 182) para caracterizar a uno de los dos arquetipos en que, según digo textualmente en la misma página, "se cristaliza la mala disposición respecto a América". El Doctor Arregui, sin embargo, me la atribuye a mí. No es que me espante en exceso la atribución. La verdad, debo confesar que nunca sentí demasiada reverencia por el nacionalismo, ese hijo bastardo del amor verdadero a la tierra en que se ha nacido, esa máscara torva que —como acontece con muchas familias— proclama hacia quienes tiene más cerca (por nacimiento) un colérico amor que en el fondo no es más que un pretexto para odiar al resto de la humanidad, y acaso a todo hombre. No, no es eso. Lo que me sobresalta es el procedimiento del Doctor Arregui, porque, para declararlo francamente, según lo que me enseñaron incluso antes de ir a la escuela, ese procedimiento se llama *mentira.* Mentira: befa de la verdad y de la razón, que llama la atención en un crítico literario, en un doctor, en un profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Este crítico no quiere verdades, no quiere la consideración de los problemas. Busca taparlos, clausurarlos con una pasión dispuesta a apelar a lo legítimo y lo ilegítimo para imponerse. Conozco, conocemos todos, el fin al que esta modalidad se ve llevada cuando la arrastra con rigor la fuerza de su propia lógica: se ve llevada a dar el grito con que se pide sangre, la cabeza del traidor, del extranjerizante. Mal síntoma en lo que a nuestra cultura respecta. Y lo peor es que ese síntoma nos lo ofrezca un doctor, un educador, un humanista, y por Radio del Estado. ¡Que no se diga!

H. A. MURENA

Libros Recibidos

Albrecht, Hellmuth F. G.: **Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días** (Universidad Nacional de Tucumán).

Alonso, Rodolfo: **Salud o nada** (Edición del autor, Buenos Aires).

Antología de cuentos israelies — Colina de la victoria (Candelabro).

Arbo, Juan Sebastián: **La hora negra** (Sudamericana).

Aristeguieta, Jean: **Vitral de fábula** (Colección Nebli, Madrid).

Arrieta, Rafael Alberto: **La ciudad y los libros** (Librería del Colegio).

Ayora, Augusto Mario: **Escamas de culebra y otros cuentos** (Ed. del autor, Ecuador).

Berdou, Ernesto Pedro: **El peso argentino** (Raigal).

Borges, Jorge Luis: **Evaristo Carriego** (Emecé).

Bozzo, Aníbal: **Huerfanita** (Alborada).

Carrillo, Morita: **Los cuadernos de Doñana** (Ministerio de Educación, Caracas).

Castro, Josué de: **Geopolítica del hambre** (Raigal).

Coelho Lisboa, Rosalina: **Las siembras de Caín** (Sudamericana).

Cuenca, Humberto: **Biografía del paisaje** (Cuadernos Literarios, Caracas).

Dávila Torres, César: **Los hijos de la tierra** (Ateneo Ecuatoriano).

Debesse, Maurice: **Las etapas de la educación** (Nova).

De La Torriente, Loló: **Estudio de las artes plásticas en Cuba** (La Habana).

Dell'Oro Maini, Atilio: **Las relaciones culturales y morales entre el viejo y el nuevo continente** (Institución Cultural Española).

Dotti, Mireya: **Aire encendido** (Cuadernos, Montevideo).

Echeverría Del Prado, Vicente: **Faros de asombro** (Edición del autor, México).

Escalona-Escalona: **Angulo (notas sobre crítica y poesía)** (Caracas).

Feldman, Jacobo: **Relato de una fuga** (Edit. América-Sapucai, Formosa).

Freeman, Lucy: **La lucha contra el miedo** (Santiago Rueda).

García Puertas, M.: **Humanidad y humanismo de Fernando de Herrera, el Divino** (Edición del autor, Montevideo).

García Puertas, M.: **Jovellanos** (Edición del autor, Montevideo).

García Terres, Jaime: **Correo nocturno** (Edición del autor, México).

Garra, Lobodón: **La tierra maldita** (Anaconda).

Garra, Lobodón: **Río abajo** (Anaconda).

Giaconi, Claudio: **La difícil juventud** (Renovación, Buenos Aires).

Greene, Graham: **El agente confidencial** (Emecé).

Hernández, Fausto: **El inventor del saludo** (Editorial Ruiz, Rosario).

Hesse, Hermann: **Tres momentos de una vida** (Santiago Rueda).

Isherwood, Christopher: **Violeta del Prater** (La Isla)

Jasca, Adolfo: **Los tallos amargos** (Emecé).

Key-Ayala, S.: **Posición fundamental de Andrés Bello** (Ministerio de Educación, Caracas).

Lastra, Fernando de la: **Retorno al aire** (Edición del autor, Santiago, Chile).

Mansfield, Katherine: **Una taza de té** (La Isla).

Marías, Julián: **Ensayos de Teoría** (Barna, Barcelona).

Mastronardi, Carlos: **Valery o la infinitud del método** (Raigal).

Mauriac, François: **El mal** (Losada).

Mauriac, François: **La piedra del escándalo** (Emecé).

Mondolfo, Rodolfo: **La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua** (Imán).

Montes, Victoriano E.: **Sus poesías** (Peuser).

Ortiz Saralegui, Juvenal: **Diálogo con Julio J. Casal** (Cuadernos, Montevideo).

Panzeri, Luciano: **Laudes** (Edición del autor, Buenos Aires).
Patón, Alan: **Tierra martir** (Emecé).
Pereira Torres, Aníbal: **Letra de cambio y cheques** (La Facultad).
Raitzin, Alejandro: **El hombre no es cuerdo** (El Ateneo).
Rial, José Antonio: **Nuramí** (Cuadernos Literarios, Caracas).
Robles, Emmanuel: **Cara a la muerte** (Losada).
Rocker, Rudolf: **La voluntad de poder** (Reconstruir).
Rodríguez, Simón: **Consejos de amigo dados al Colegio de Latacunga** (Caracas).
Rojas Paz, Pablo: **El canto de la llanura** (Nova).
Ross, Waldo: **Inward Solitude** (Orión, México).
Ross, Waldo: **Los hijos de la roca** (Orión, México).
Salazar Martínez, Francisco: **La guitarra ministra** (Ministerio de Educación, Caracas).
Santayana, George: **Mi anfitrión el mundo** (Sudamericana).
Santos Hernando, Gregorio: **Los deseos errantes** (Río de la Plata, Buenos Aires).
Thurber, James: **Malos tiempos** (La Isla).
Trifonov, Yuri: **Estudiantes** (Aurora, Buenos Aires).
Vignes Rouges, J. des: **Cómo practicar la curación por el espíritu** (Cosmos).
Viteri, Atanasio: **Contienda del hombre y la belleza** (Quito, Ecuador).
Welty, Eudora: **El corazón de Ponder** (La Isla).

ÍNDICE

Pág.

La inestabilidad de la Historia, por *Arnold J. Toynbee* 1
El país de la memoria, por *H. A. Murena* 9
Doce entresueños, por *Eduardo González Lanuza* 31
Introducción al arte de E. M. Forster, por *Morton Dauwen Zabel* 35
El enemigo, por *Virgilio Piñera* 52
Kublai Khan, Coleridge y Borges, por *Paul Benichou* 57
Algunos aspectos de la literatura alemana actual, por *Wener Bock* 62
Esa boca, por *Mario Benedetti* 72

CRÓNICAS

Papeles: Ut Pictura Poesis; Neoclasicismo y Romanticismo; Problemas y hechos; El arte de discutir; La realidad del novelista; La modestia, por *Enrique Anderson Imbert* 75

NOTAS

LIBROS

Eduardo González Lanuza: "Cuando el ayer era mañana", por *César Rosales* 83
Hermann Hesse: "Tres momentos de una vida", por *José Blanco Amor* .. 86
Manuel Mujica Láinez: "Los viajeros" 90
Mario A. Lancelotti: "El traficante", por *Juan Carlos Ghiano* 93
Fenomenología y novela, por *María Eugenia Valentié* 94
Romano Guardini: "Pascal o el drama de la conciencia cristiana", por *Elisabeth Goguel de Labrousse* 95
Jean Sarrailh: "L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle", por *Tulio Halperin Donghi* 98
Guillermo de Torre: "¿Qué es el superrealismo?", por *Carlos Mastronardi* 102
Bernardo Canal-Feijóo: "Confines de Occidente", por *Vicente Barbieri* .. 106

ARTES PLÁSTICAS

Fra Angélico y el sueño del Paraíso, por *Nicolás Lwoff* 108

MÚSICA

"La figlia di Iorio" y "Persephone", por *Juan Pedro Franze* 113

CINEMATÓGRAFO

Dos películas sobre dos novelas, por *Enrique Pezzoni* 117

RECTIFICACIONES

Una sencilla aclaración, por *H. A. Murena* 119

LIBROS RECIBIDOS 121

Este número 236 de
S U R terminóse de
imprimir el día 12
de setiembre de mil
novecientos cincuenta
y cinco, en la Im-
prenta López, Perú 666, Buenos
Aires, Argentina. Además de la
tirada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

S U R

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO DEL Nº 235

T. E. Lawrence, por Sir W. Churchill.

Lawrence, Aldington y la verdad, por B. H. Liddell Hart.

Lawrence y el libro de Aldington, por Sir Ronald Storrs.

"El Troquel" de T. E. Lawrence, por E. M. Forster.

Las acusaciones de Aldington, por Raymond Mortimer.

Felix culpa, por Victoria Ocampo.

Y sus habituales secciones *Notas de libros, Al margen de los días, Teatro, Cinematógrafo, Música, Artes plásticas, Polémica, Revistas.*

FRANZ KAFKA

CARTAS A MILENA

Las cartas de Kafka a Milena forman la mitad del puente sentimental que unió en la separación física a los protagonistas de un episodio amoroso intensamente vivido. Por desgracia, la otra mitad, las cartas de ella, se ha perdido irremediablemente. Empero, la correspondencia que aquí se publica, y que fué entregada por la destinataria a Willy Haas en propias manos, poco antes de la invasión alemana de 1939, es material auténticamente extraído del corazón y del alma de Franz Kafka; con lo que, además de constituir un documento de incomparable valor humano, arroja plena luz sobre el rostro interior del gran escritor de Praga.

La correspondencia que va a leerse se inicia en 1920, desde Merano. Su curva completa revela el paso de la amistad a la pasión más intensa, confirmada ésta en los *Diarios* de Kafka, quien alude continuamente a ella entre 1921 y 1922. Gracias a las cartas conocemos íntegramente este romance al que Haas califica de "orgía de desesperación, beatitud, masoquismo y humillación de sí mismo".

Traducción de J. R. Wilcock ..... $ 38.—

EMECÉ EDITORES, S. A

SAN MARTÍN 427 / 32-3083-4 / BUENOS A

PRE


H0008036

S1CJ.15.1.