S7CJ 14

Col. 522
Top. 201.551

# SUR

*REVISTA BIMESTRAL*

## S U M A R I O


| | |
|---|---|
| VICTORIA OCAMPO | Ricardo Baeza; Adrienne Monnier. |
| JOSÉ RODRÍGUEZ FEO | Walt Whitman y la literatura. |
| JUAN MANTOVANI | Apariencia y realidad de un régimen. |
| GOTTFRIED BENN | Los artistas y la vejez. |
| M. HARRIAGUE | Los bautismos. |
| JAIME REST | Forster y su "Paso a la India". |
| GLORIA ALCORTA | El Hotel de la Luna. |
| JORGE A. PAITA | Hasta que vuelva ayer; El ayer dormido. |
| RAÚL BALLBÉ | Llamado y descubrimiento del tú. |

CRÓNICAS Y NOTAS

Rosa Chacel: Sobre "La fatalidad de los cuerpos" ● Carlos Peralta: Inventario ● Armando Asti Vera: Comarca Científica ● LIBROS, por Héctor Oscar Ciarlo, Eduardo González Lanuza, Gustavo Ferrari, Eugenio Guasta, Carlos F. Grieben y Jean Pénard ● PINTURA: Hugo Parpagnoli: Victorica, igual a sí mismo ● MÚSICA: Juan Pedro Franze: Consideraciones en torno a un estreno desubicado ● TEATRO, por José Bianco ● EL CINE AL DÍA, por Enrique Pezzoni.


239

MARZO Y ABRIL DE 1956

BUENOS AIRES

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

# SUR

DIRIGIDA POR

*VICTORIA OCAMPO*

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

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

## COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
RICARDO BAEZA
ADOLFO BIOY CASARES
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 13
H0008039
BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

E-HENRI SIMON

# LOS CATOLICOS, LA POLITICA Y EL DINERO

El papel que los católicos desempeñan en la vida política, siempre de vital importancia, ha ido creciendo en forma progresiva en las últimas décadas. Cada vez más se sienten urgidos a comprometerse en la solución de los problemas sociales que articulan la crisis de nuestro mundo, y cada vez son mayores los problemas que esta actuación plantea para sus conciencias, más vasto el campo de los errores y equívocos en que pueden incurrir.

El autor analiza en forma valiente y sistemática cada uno de los aspectos críticos de la vida de la comunidad, haciendo hincapié en aquellos que más amenazantes se han tornado en nuestros tiempos: el sindicalismo, el nacionalismo, la enseñanza, el periodismo, etc. Señala así las flaquezas y las aberraciones en que los católicos han ido cayendo al afrontar esos problemas, y en páginas conmovedoras y lúcidas traza para el futuro un programa que lleva las enseñanzas de la Iglesia hasta sus consecuencias más severas y riesgosas. "¿Es que podríamos ser otra cosa que cristianos desgarrados? —se pregunta—. Quizá no había razón más urgente para escribir este pequeño libro que la de dar a ciertos católicos, adormecidos en sus buenos pensamientos, la conciencia de dicho desgarramiento, y la de hacérsela comprender a los incrédulos de buena fe."

Escrito en Francia para el mundo entero, este libro tendrá, tanto entre los católicos como entre los no católicos, una señalada vigencia en la hora actual de la Argentina.

$ 30.—

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

# Sábanas Grafa

*La marca está en el orillo*

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO TOTAL
CASABES Precio $12000
Fecha - 7 OCT 1998

# Física relativista

*por Enrique Loedel*

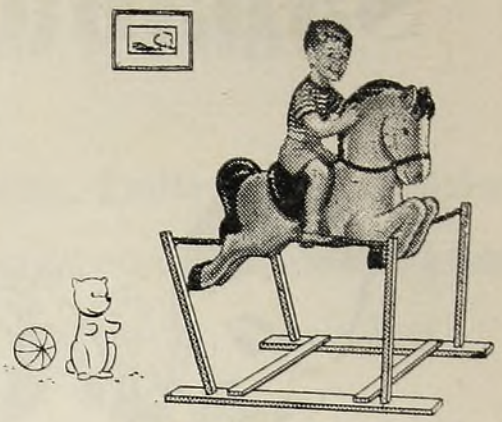
**Teoría restringida y generalizada de la relatividad de Einstein**

**Pruebas experimentales**
**Cosmología**

En texto claro y conciso, sin perder por eso el rigor científico, el profesor LOEDEL pone al alcance de profesores de enseñanza media, ingenieros y estudiantes de física, química e ingeniería, las bases y desarrollo de una teoría que permitió a la humanidad alcanzar la era atómica.

Un volumen de 484 páginas en cuerina..... **$220**

**EDITORIAL**
**KAPELUSZ**
**MORENO 372**
**BUENOS AIRES**



# Cabalgando sobre petróleo...

Este bravo jinete que alborota la casa en ancas de su caballito plástico, no conoce aún la mágica palabra de múltiple presencia en la vida moderna: petróleo.

Y sin embargo, ¡cuán estrechamente ligada a sus juegos está esa palabra, cuán cerca de su dicha y alegría!...

En la elaboración de plásticos, así como en la mayoría de las industrias fundamentales para el progreso y el bienestar humanos, el petróleo interviene activamente con sus derivados, que proveen la materia prima, sin la cual no serían posibles ese progreso y ese bienestar.

La Organización Esso, empresa de avanzada en el mundo, inició en 1919 la producción de los derivados químicos del petróleo que, cada día con mayor intensidad, contribuyen a que la humanidad eleve su nivel de vida.

**ESSO SOCIEDAD ANONIMA**
**PETROLERA ARGENTINA**

**Esso**

*Su próximo viaje...*

*en*

*Super G*

# AIR FRANCE

LA COMPAÑIA *Especialista* EN VIAJES INTERCONTINENTALES

La marca General Electric significa más de 75 años de experiencia en la industria eléctrica, basada en el constante trabajo de innumerables hombres de ciencia, técnicos y obreros especializados que dedican su esfuerzo para mejorar las condiciones de vida de la humanidad.

General Electric, S. A., se enorgullece de representar esta marca en Argentina, identificando con sus productos de fabricación local su aporte a la industria nacional.

**GENERAL ELECTRIC**

SOCIEDAD ANONIMA

*Buenos Aires – Córdoba – Mendoza – Rosario – Tucumán*

Laquida

LÍNEA COMPLETA DE COLAS INDUSTRIALES "QUIDA"

GELATINAS TÉCNICAS PARA TODAS LAS INDUSTRIAS "QUIDA"

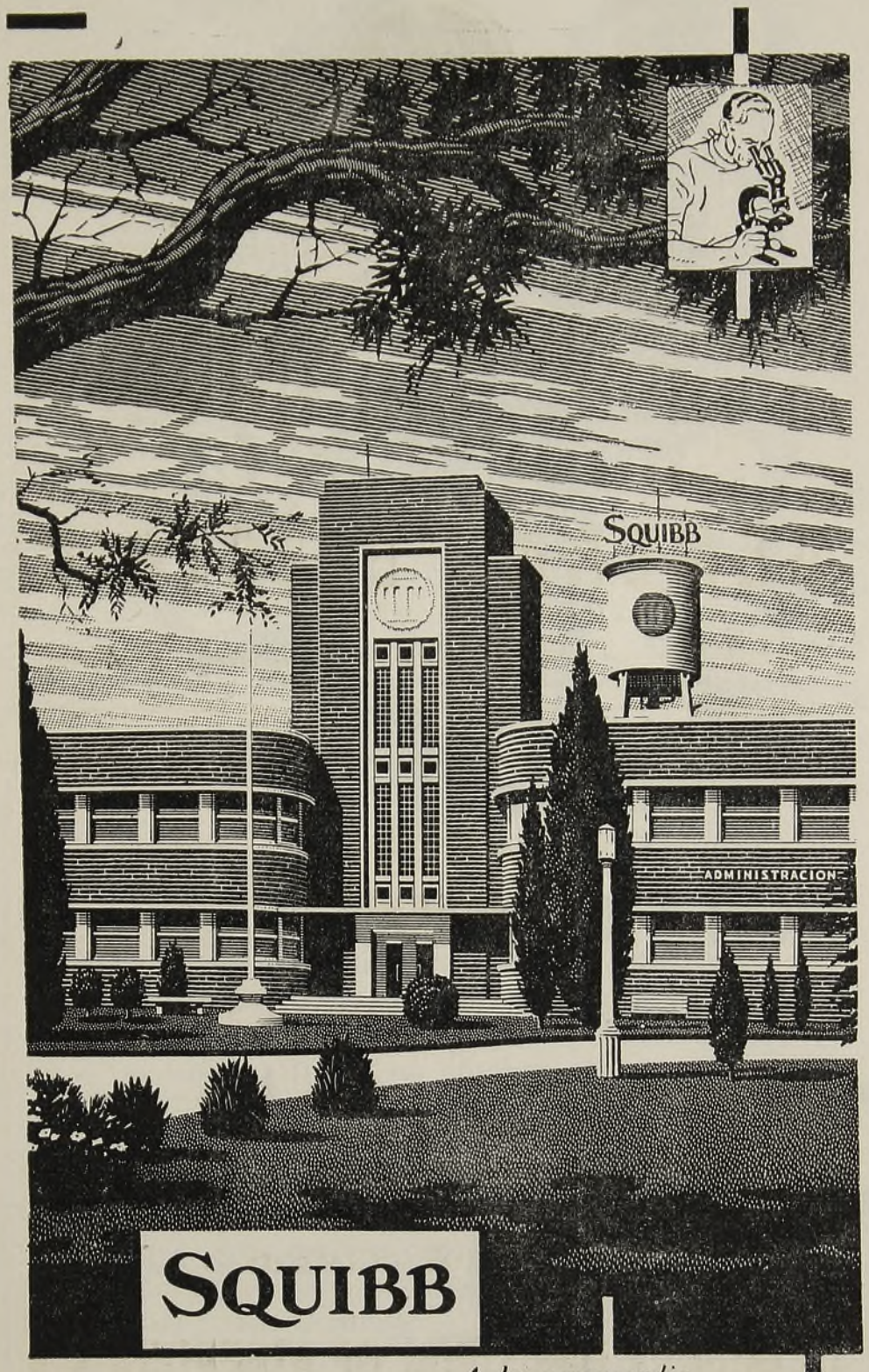
GELATINAS COMESTIBLES "CRISTAGEL"
FERTILIZANTES "COSECHAZO"

PRODUCTOS QUÍMICOS

**LA QUIMICA INDUSTRIAL DE ARGENTINA S. A.**

CORRIENTES 378 T. E. 31 - 9571 BUENOS AIRES

CABLES "LAQUIDA"




# SQUIBB

*A la vanguardia*

***en la elaboración e investigación de antibióticos.***

Este es el Bar
donde analizan su
tono de cutis,
y preparan el polvo
facial individual,
que destacará al
máximo su belleza.

# POLVO FACIAL

*"Hecho a Medida"* por

# Charles of the Ritz

Los productos de Belleza más preciados del mundo

*Exclusivamente en*

**HARRODS**

**GATH & CHAVES** y sus sucursales

PARIS — LONDRES — NUEVA YORK — BUENOS AIRES

*Silla color caoba tallada, reproducción del modelo original existente en Hampton Court, Inglaterra, conocido por "Ribbon Back" tapizada en finísimo terciopelo de seda de Génova.*

# Muebles

Basta mirar un mueble fino, realizado con la habilidad que la artesanía traduce en obra hermosa, para apreciar su gracia, su distinción, su señorío. Hay en sus proporciones una pureza que conquista, un equilibrio que seduce, una serenidad que atrae, una perfección que convence.

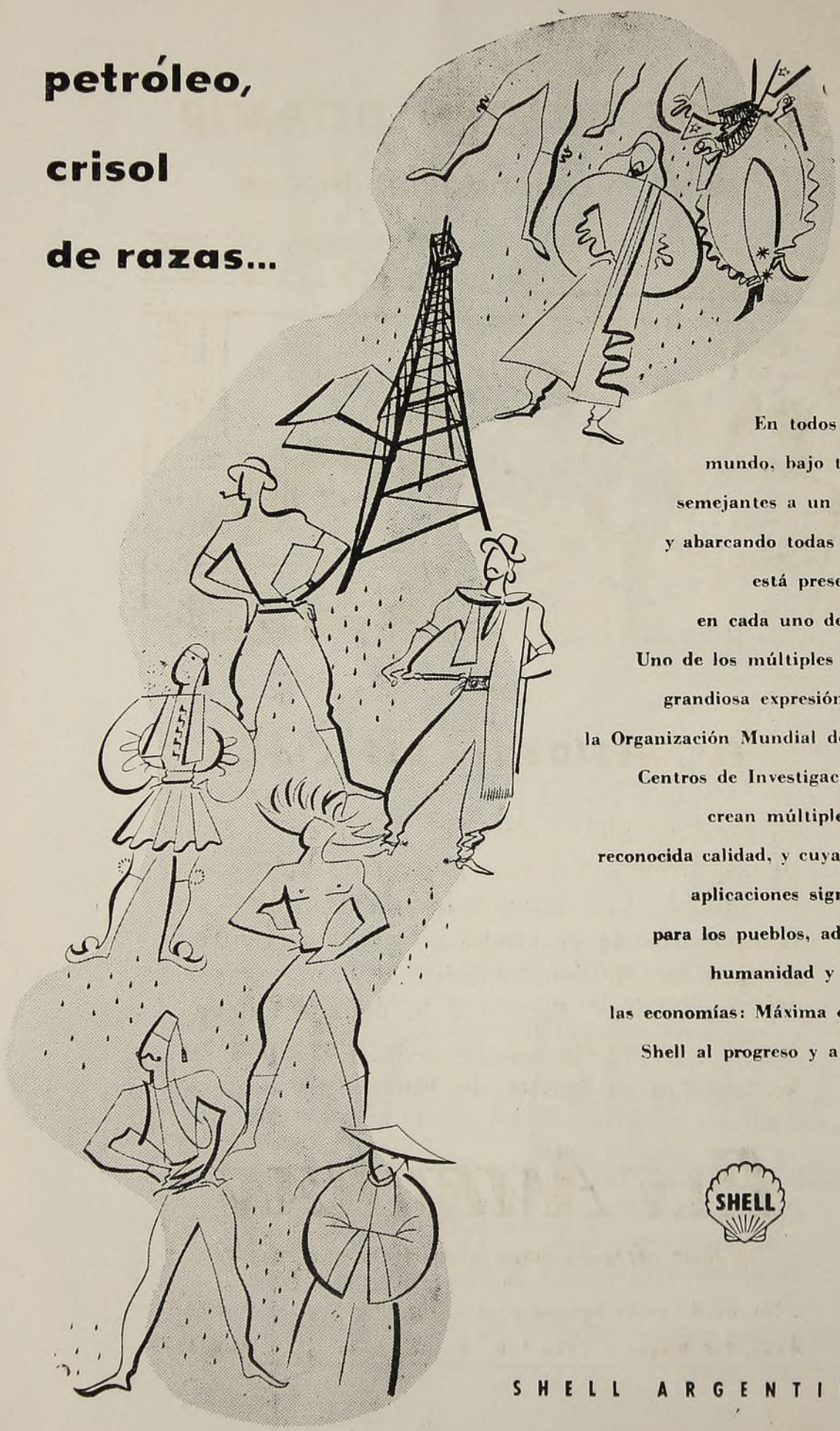
Así son todos los muebles que Maple ofrece en su extraordinaria exposición de 8 pisos, en Suipacha 658.

Son todos muebles con señorío que crean ambientes de tranquila belleza, de reposo espiritual, de confort verdadero.

MAPLE

**SUIPACHA 658**

# petróleo, crisol de razas...



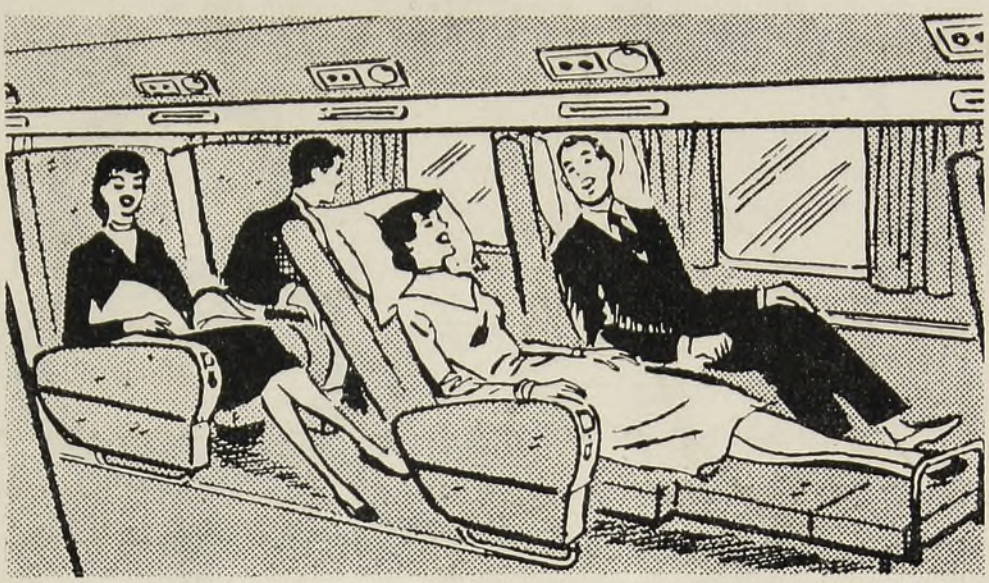
En todos los lugares del mundo, bajo todos los cielos, semejantes a un crisol de razas y abarcando todas las actividades, está presente el petróleo en cada uno de sus derivados. Uno de los múltiples factores de esa grandiosa expresión lo representa la Organización Mundial de Shell con sus Centros de Investigaciones, donde se crean múltiples productos de reconocida calidad, y cuyas innumerables aplicaciones significan: trabajo para los pueblos, adelantos para la humanidad y desarrollo para las economías: Máxima contribución de Shell al progreso y a la civilización.

SHELL

SHELL ARGENTINA LTD.

# TODOS PUEDEN DORMIR

## cuanto y cuando lo desean



## en

## EL PRESIDENTE ESPECIAL

El servicio Sleeperette del *Presidente Especial* brinda al viajero un extra de espacio y confort. Los asientos son extensibles y completamente reclinables, separados entre sí para mayor comodidad.
*El Presidente Especial* lo lleva a Nueva York, exclusivamente en Clippers Super-6.
Consulte a su agente de Viajes o a:

# PAN AMERICAN

**La línea aérea de mayor experiencia en el mundo**

**Cía. de Aviación Pan American Argentina, S. A. C. F. e I.**

**Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - T. E. 30-8541**

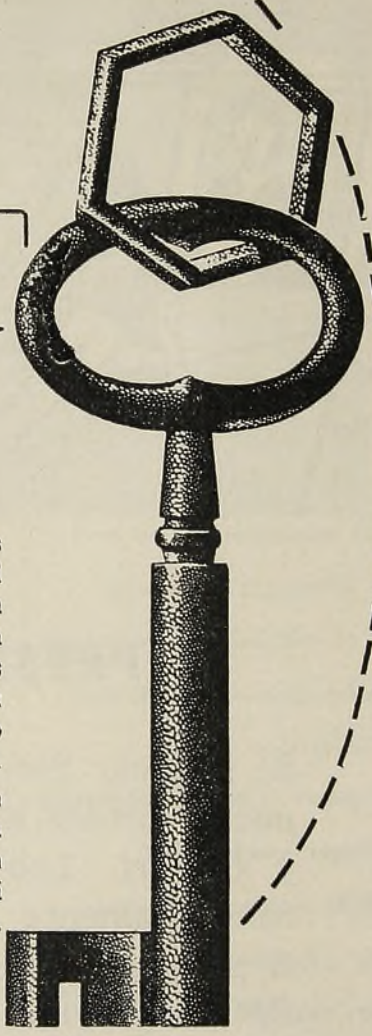
*Con esta llave*

# Gath & Chaves

*abrió por primera vez*
*sus puertas*
*en el año 1883!*

Han corrido 73 años!... Muchas cosas han pasado desde entonces. La ciudad familiar se nos ha transformado en la colosal urbe del Sur. Pero... una cosa no ha variado. Durante esos 73 años se ha conservado la tradición de servicio GATH & CHAVES.

Sirvió GATH & CHAVES bien a sus abuelos. Sirvió bien a sus padres y le sirve bien a usted... como servirá mañana a sus hijos.



Gath & Chaves

*...su casa amiga*

**Buenos Aires y 19 Ciudades del Interior de la República**

# LAS DOS SICILIAS

## *por Alexander Lernet-Holenia*

"Alexander Lernet-Holenia es famoso en Austria, donde ya ha publicado varias novelas. LAS DOS SICILIAS debería ser suficiente para asegurarle un lugar de privilegio a los ojos de un público que busca algo más que novelas de bazar.

"No es que LAS DOS SICILIAS sea de difícil acceso. Se lee, por el contrario, como un apasionante relato de aventuras. Pero detrás de la fachada del primer plano, a medida que se desarrollan las peripecias de la historia, se va viendo cómo se profundizan más y más las asombrosas perspectivas de un dominio secreto.

"...No por casualidad esta novela se desarrolla bajo el emblema del reino de 'LAS DOS SICILIAS', y bajo las ruinas del viejo imperio bicéfalo. Estas antiguas dualidades, reinos del barroco geográfico y arquitectónico, están allí como para insuflarnos un presentimiento. De manera más inmediata, la evocación de encuentros singulares, las idas y venidas de mujeres aquí realmente fatales, las extrañas demoras de las revelaciones nos preparan y nos sensibilizan para una atmósfera en la cual el tema del *doble* toma toda su fuerza. Los diálogos no desempeñan un papel menor; pero se apartan tanto de la fraseología pedante de los fabricantes de seudomisterios, como de la insignificancia habitual de los diálogos de novelas; tienen en cambio una ambigüedad, una necesidad poética raramente igualadas.

"En LAS DOS SICILIAS el autor sabe conducirnos a través de los meandros de la novela social y de la 'novela policial' hacia el dominio central del misterio que preside todo destino humano. El tema del doble que sirve, hasta cierto punto, de clave a las peripecias de la novela, no es un cómodo *deus ex machina*, sino la más evidente y dramática manifestación de un enigma mucho más vasto y más profundo." (*Michel Carrouges*). *Versión castellana de Alberto Luis Bixio.*

DISTRIBUIDORES: EMECE EDITORES S. A.

# *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.— | $ 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.

# C U A D E R N O S

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 17

AMÉRICO CASTRO: *Emigrados.*
ALFONSO REYES: *Charlas de la siesta.*
P. WORSTHORNE: *¿Democracia contra libertad?*
IGNAZIO SILONE: *La separación de los compañeros.*
OCTAVIO PAZ: *Lenguaje y poema.*
GERMÁN ARCINIEGAS: *Carnet.*
LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *El mito de la hispanidad.*
J. CARRERA ANDRADE: *Montalvo, defensor de los derechos humanos.*

Textos de:

SALVADOR DE MADARIAGA, GUADALUPE AMOR, GUILLERMO DE TORRE, CZESLAW MILOSZ, ANTENOR ORREGO, Etc.

*Solicite un ejemplar gratuito a:*

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires

1756 – AÑO MOZART – 1956

Wolfgang A. Mozart, óleo de Thaddäus Helbling, 1766-67
(Museo Mozart, Salburgo)

Socio activo $ 10.— mensuales
Socio protector „ 30.— mensuales

# MOZARTEUM ARGENTINO

ECUADOR 1250 - 5º "C" T. E. 78-3530
BUENOS AIRES

LIBROS DE ARTE
ARQUITECTURA
LITERATURA

Últimas novedades en
Castellano-Italiano-Francés

*Suscripciones a revistas de todo el mundo*
*Entrega sin recargo a domicilio*

☆

LIBRERÍA ITALIANA VISCONTEA
LIBERTAD 1021 T. E. 44 - 8362

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 37-38 (CUARTO ANIVERSARIO)

*Libros argentinos y revistas francesas — Panorama de la literatura boliviana — Las Primeras Jornadas Nacionales de Literatura Germana en Mendoza — La Feria del Libro Iberoamericano — Héctor Pedro Blomberg — Voces poéticas de aquí y de más allá — Cumple 125 años la Librería del Colegio — Romano Guardini — Mirador literario — Filosofía y literatura — El libro y la historia — El libro y las artes — El pensamiento y la sociedad — El libro y la medicina — 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*

*Tous les Livres de Langue Française*
*Parus en Frauce et a L'Etranger*
*Depuis 1934*

# BIBLIO

LE SEUL CATALOGUE DICTIONNAIRE
BIBLIOGRAPHIQUE FRANÇAIS

*Mensuel* — Chaque fascicule contient une partie littéraire consacrée à un auteur français moderne, et une partie bibliographique donnant la liste des ouvrages parus le mois précédent.

Abonnement annuel (10 nos.) 18 dollars

*Annuel* — Refonte en une seule liste alphabétique de la partie bibliographique des numéros mensuels, revue, corrigée et augmentée d'un supplément.

Volumes disponibles 1944 à 1954
Broché . . 6.450 frs le vol.
Relié . . . 7.140 frs le vol.

BIBLIO 9, rue Stanislas, *PARIS* (6e)

KARL JASPERS

# LEONARDO COMO FILOSOFO

*La personalidad más misteriosa de la cultura occidental desentrañada por un eminente filósofo de nuestros tiempos.*

$ 20.—

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

SUR

NÚMERO 239 MARZO - ABRIL DE 1956

# RICARDO BAEZA

(3 de febrero de 1956)

Ricardo Baeza llegó a Buenos Aires, por primera vez, como representante de Nansen, en 1921. Venía a recolectar fondos, o a buscar alimentos para socorrer a los niños rusos diezmados por el hambre. La misión era simple: con una suma X se salvaba la vida de un niño; todo estaba calculado. Pero resultaba complicada: ¿qué suma de palabras y de documentos fotográficos haría falta para convencer a gentes poco imaginativas de que los niños rusos, por soviéticos que fueran, tenían tanto derecho a nuestra piedad como los de cualquier otra nación, cuyo credo político pudiera sernos más simpático? Eso no era calculable.

Baeza no era persona de arredrarse fácilmente. Entre otras cartas traía una para mí de Eugenio d'Ors. Me la mandó al desembarcar. Las dificultades previstas surgieron, desde luego. No de parte de nuestro presidente de aquellos días: Alvear era fundamentalmente generoso, lleno de buena voluntad y muy capaz de llevarse los prejuicios por delante. Pero esa historia de niños agonizantes, torturados por el hambre, en Ukrania, no levantó la ola de emoción y ansias de socorrerlos esperada por Nansen. Sus dos enviados —el otro era Álvarez del Vayo— traían, sin embargo, cantidad de fotografías, tomadas durante su jira en Rusia, capaces de ablandar el corazón del más prevenido. No iba yo a encontrarme

con un espectáculo comparable hasta 1946, en Nüremberg, cuando vi las películas de los campos de Concentración nazis.

Ante las pavorosas imágenes que Ricardo Baeza sacaba de su portafolios empecé a conversar con él. Me pidió que lo ayudara en su trabajo y acepté, aunque con escasas esperanzas de serle útil como hubiese deseado. Con ese motivo tuvimos ocasión de vernos diariamente, desde su llegada, y nuestra amistad nació bajo ese signo.

Ricardo Baeza tenía tres pasiones: las grandes causas, los libros y la música. Recuerdo haberle oído predicar (porque era casi prédica) en aquellos primeros días, y luego durante todo el resto de su vida, la abolición de la pena de muerte. Se indignaba con cualquier interlocutor que la defendiera y le contestara, irónicamente: "Que messieurs les assassins commencent". Al leer hoy en los diarios que, en Inglaterra, la Cámara de los Comunes ha votado la abolición de la pena capital, aunque Eden se opone aún, pensé que me hubiera escrito para comentarme el hecho. Pues admiraba especialmente a los ingleses y le dolía que no respondieran, en ese aspecto, a la idea que tenía de ellos.

Ricardo Baeza a los 31 años (1921) era delgado, de huesos menudos. Su delgadez gandhiana no varió nunca. De mediana estatura, caminaba con paso corto y rápido (a menos que estuviera paseando y leyendo al sol, mientras vagaba por un jardín, como acostumbraba). Llevaba siempre anteojos. Detrás de los cristales, sus ojos azulverdosos miraban a las personas y a las cosas con una mirada singularmente atenta, interrogadora, insistente, apoyada, directa, casi fija. Por lo general, los ojos portadores de anteojos se distinguen mal. Se ve más el anteojo que el ojo. Esto no ocurría en el caso de Baeza —y era en él un detalle característico. Los ojos de Baeza se veían en seguida. Eran como objetos luminosos colocados detrás de una vidriera. Atraían nuestra atención. La mirada ardía hasta devorar las facciones del rostro descarnado, hasta reducirlo a la función de simple engarce. La frente más bien estrecha y plana, el pelo negro y tupido limitaban aún más el rostro pálido y subrayaban, en medio de tanta palidez, el impacto verde del mirar. Lo vasto de aquella cara estaba en su terco mirar. Si es que las palabras vasto y terco pueden unirse . . . En Baeza se realizaba esta imposible unión.

Para calificar sus pasiones necesito recurrir a un adjetivo que choca también como algo contradictorio: minuciosas. Pasiones mi-

nuciosas. Quien lo ha visto limpiando sus discos antes de tocarlos, sacándole punta a las espinas de cacto que usaba en vez de púas de metal (porque en su fonógrafo inglés, de bocina desmesurada, ganaba el sonido con esas púas y resultaban más silenciosas) comprenderá lo que quiero decir.

A pesar de haber pasado mi vida entre escritores o aficionados a las letras, rara vez he oído hablar de libros tan fervorosamente. Con Baeza, el tema no se agotaba. Gran lector, lector omnímodo y omnívoro, su memoria no le fallaba casi nunca. Por eso, "recordar" lecturas con él era una verdadera delicia. Sabía contar lo leído y lo vivido con una riqueza de vocabulario y de detalles inolvidables. Sabía admirar y deleitarse en transmitir su admiración y deleite. Hasta el final de su vida (hasta que salió de Buenos Aires, por lo menos) conservó una capacidad singular de entusiasmo, de adhesión juvenil. Y digo "juvenil" por costumbre. Esa modalidad tiene poco que ver con la edad; es cuestión de generosidad, de temperamento.

En nuestro trato diario pronto descubrimos cuáles preferencias compartíamos y cuáles no. Difícilmente nos poníamos de acuerdo para no estarlo. Tratábamos de convencernos mutuamente de nuestro error si no coincidíamos. Esa táctica sí que era un error. Entusiastas ambos y fieles a nuestros dioses, cada uno se atrincheraba en su diferencia esencial, y que se derrumbara el mundo. Entre nosotros se entablaban, entonces, vehementes polémicas verbales o epistolares. No creo, sin embargo, que hayan sido vanas, como la mayoría de las polémicas (Keyserling, que no siempre era sensato, lo era de veras cuando prohibió las discusiones en su Escuela de la Sabiduría); pues de ese modo aprendí a justipreciar lo mucho que él sabía. También aprendí que costaba tremendamente hacerlo cambiar de opinión —si es que se lograba. A veces era por terquedad; a veces por pura valentía.

Baeza defendió siempre sus ideas con gran coraje moral y físico. Esto también era característico. Podía uno no estar de acuerdo con sus opiniones y exasperarse con él. No se podía, en cambio, no reconocer que despreciaba todo acomodo y que no evitaba lo que podía perjudicarlo si sus creencias lo exigían.

He dicho que Baeza tenía tres pasiones. Olvidaba una cuarta, quizá más intensa, o por lo menos más agresiva que las otras: su amor por la lengua española. La del "tan preciado tesoro de voces", como solía decirle yo, burlonamente, para vengarme, cuando me

sacaba de quicio (cosa que ocurría con sobrada frecuencia si abordábamos ciertos temas candentes; él no resistía a la tentación de buscar camorra). Sobre las "grandes causas" no discrepábamos nunca. En materia de libros y de música la conversación podía ser angelicalmente apacible o con mucho mar de fondo. Pero entrar en el capítulo de la lengua española era como entrar sin precauciones en los laboratorios de Los Alamitos (energía atómica). Cualquier desgracia podía ocurrir... y a veces los resultados de una imprudencia se manifestaban mucho tiempo después, de manera imprevisible.

Durante años —pues vivió muchos entre nosotros— en los veranos de Mar del Plata, cuando íbamos a mirar las dalias de mi jardín, o en los inviernos de San Isidro, cuando el calicanto aparecía en los floreros, Baeza llegaba con sus valijas (*maletas*, claro está) a pasar unos días o unos meses. Compañero infatigable e irreemplazable de lecturas, traducciones, caminatas, conciertos, andaba por la casa y paseaba bajo los árboles siempre con un libro debajo del brazo. Si a la hora del almuerzo los demás huéspedes notaban que reinaba entre nosotros un silencio glacial, ya daban por sentado que la víspera algo había ocurrido en las inmediaciones del Diccionario de la Real Academia. Esa magnífica fortaleza, desde cuyas alturas inmaculadas lanzaba Baeza sus vocablos arrojadizos, había seguramente sufrido los picotazos insensatos de un hornero salido de la nada: su mísero nido de barro americano.

El reinado de Baeza era el idioma español. Antes del destierro lo era ya. Pero después, se convirtió para él —y qué conmovedor me parece ahora— en la parte transportable de su España, la que llevaba consigo a todas partes: su patria. Y *eso* era lo que tan celosamente defendía, hasta de sus más íntimos amigos.

Si hablábamos de música moderna (no le gustaba demasiado y no toleraba que se la equiparara a la gran música clásica del pasado) se limitaba a suspirar, como ya resignado a oír una sarta de disparates: "¡Qué cosas dice usted!" Pero si se trataba del idioma español, empezaba generalmente por preguntar con un aire hipócritamente interesado y suave: "¿Cómo dicen ustedes? ¡Ah, así le llaman!", para terminar exclamando entre dientes, como hablándose a sí mismo y en el registro más grave de su voz: "¡Qué bárbaros!" El tono traducía tal convencimiento que llorábamos de risa en esas ocasiones.

Pero, créase o no, una legumbre verde o una inocente prenda de vestir, *chaucha y saco*, por ejemplo, tenían el poder de desencadenar entre nosotros ofensivas y contraataques de 24 horas.

—Nadie entenderá ese libro en España. ¿Para quién escribe usted? ¿Para los argentinos solamente?

—Yo no puedo escribir *judías y americana.* Me resulta grotesco.

¿Los diminutivos? Otra fuente de disgustos.

—¿*Manito*? ¡Qué atrocidad!

—Si ustedes dijeran "mana", yo diría "manita".

—¡Vamos! Le hablo a usted en serio.

No se puede recordar a un ausente, y con más razón a esos ausentes definitivos, los muertos, sin que acudan a la memoria pequeñeces, puerilidades, nadas (oigo una voz que me interrumpe: "Ponga usted *naderías*, es tanto más bonito"), bueno, naderías. La persistencia de los recuerdos insignificantes nos invaden y sirven para medir la profundidad de un afecto, de una deuda de amistad pura.

Baeza no nos necesita ahora para discutir sobre "naderías"; pero nosotros, los que todavía tendremos por un tiempo necesidad de hablar, ¿con quién hablaremos de libros, idiomas, vocablos, traducciones, de pequeñas erratas y de grandes causas como lo hacíamos con él? Cada ser es, a su manera, insustituible y tanto más cuanto más rico. Con cada ser que se va nos arrancan, pues, el pedazo de mundo que con él, y con él sólo, compartíamos plenamente.

Con Baeza, se me muere un poco de Shakespeare, un poco de Shelley, un poco de Cervantes y de Shaw y de Wilde y de Nietzsche y de Tolstoy. Se me muere, incluso, mucho de un personaje que él creaba y que llevaba mi nombre.

Baeza me describía a menudo a aquella emperatriz tan linda y desgraciada —uno de sus amores— que asesinaron con un estilete ("Pudo caminar unos pasos... Apenas salió sangre"). Proyectaba contar su vida cuyos más ínfimos detalles parecía conocer. Pero al escucharlo, sospeché que esa vida romántica la inventaba él, en buena parte. Sobre el andamiaje de los hechos materiales edificaba con nubes de su cosecha, preciosas nubes como esas que sostienen, en las telas de sus compatriotas pintores, a las Vírgenes y a los ángeles. Así también, con nubes de su cosecha, me edificaba a mí. Y ahora se va con ellas, como antes con sus maletas, y me quedo en la pobreza del andamio desnudo. Sí, pobreza. Pues vivimos no sólo de lo que somos sino también de lo que generosamente nos prestan los demás. ¡Y usted, Baeza, me ha prestado tanto!

Leo en los diarios notas sobre usted; esa cosa desconsoladora, inflada e incolora que llaman "necrología" y que está confeccionada de antemano, de modo que podríamos ir a leer la propia. Elogian sus ensayos, su papel de consejero en ciertas editoriales, su infatigable curiosidad de letrado, su inmensa labor de traductor que difundió en nuestro idioma —*nuestro,* ¿me oye usted?— obras que de otra manera hubieran tardado en llegar al lector hispánico. Todo eso es cierto y era parte de usted, desde luego, pero no era más que parte. Porque usted era un hombre consumido por la admiración que le inspiraban otros hombres: escritores, artistas. Y necesitaba compartir ese fervor. A fuerza de traducir a los demás para los demás no llegó a traducirse totalmente, como no llegó a escribir la historia de Elizabeth, minuciosamente planeada en sus ensueños.

En todo era usted contradictorio, pues siendo esencialmente un hombre de "letras", identificado con los libros hasta el fetichismo, quien no lo haya conocido personalmente, al juzgar por la obra escrita sólo alcanzará a conocer una parte de usted. Lo no escrito, usted mismo, encerraba cosas de más valor. Incluso las correcciones inherentes a todo texto original y que constituye lo más interesante, lo principal de un manuscrito.

"¿Ha pensado usted, alguna vez —le preguntaba yo en una mañana marplatense— que cada año atravesamos el día mismo que será recordado por nuestros amigos como el aniversario de nuestra muerte? Poco importa que esa fecha esté fijada o no de antemano; se oculta en algún día del año y no podemos no pisar su umbral al pasar. He buscado en la *Correspondencia* de T. E. Lawrence las cartas fechadas en mayo, mes de su accidente mortal, para ver si registraban algo semejante a un presentimiento. Nada. Visibilidad cero". Yo recuerdo que esta conversación tuvo lugar aquí, en verano, en la misma casa en que estoy escribiendo ahora, quizá en febrero. ¿En un día de sol como el de hoy, que hace temblar de luz las hojas del plátano próximo a mi ventana? ¿O en un día gris de lluvia? Probablemente uno de los dos desvió la conversación diciendo: "Es hora de ir a la playa. ¡Qué mañana para bañarse!" O "¿Iremos a la playa? Hace demasiado frío para el baño y ya hay olor a lluvia en el aire". Visibilidad, cero.

Y era quizá un 3 de febrero, la mañana del día en que pocos

años después llegaría de Madrid a "La Prensa" un cable anunciando: "El prestigioso escritor español..." Una mañana que no supimos distinguir de las otras, una mañana disfrazada de mañana cualquiera, como ésas en que al traerme el desayuno me decía Fani o Pepa: "El señor Baeza pide que le preste el Diccionario de Ideas Afines, ese que usted dice que no sirve para nada" y en que yo contestaba, entre dos tragos de café con leche: "Dígale que el que no sirve es el de la Real Academia Española".

Me extrañaría que no hubiéramos cambiado mensajes de esa índole algún 3 de febrero. La providencia nos impide, felizmente, sobrevolar el presente con suficiente altura para distinguir el futuro.

Me olvidaba de lo principal. Ricardo Baeza tenía también un culto: el de la amistad. Sabía preservar, cuidar este sentimiento que, tanto como el amor —en suma, todo sentimiento es una de las formas del amor —, es delicado hasta cuando sólido, y expuesto a irse en sangre si se le hiere, hasta cuando sano. Hemofilia extraña. Que un amigo se nos transforme, súbitamente y sin motivo, en "a cold, uncomfortable acquaintance" es verdaderamente una melancólica experiencia. No se corría ese peligro con Baeza. Pienso, espero que por ello habrá muerto con la certidumbre confortante (ya que sólo al ser uno mismo consecuente se puede apreciar la consecuencia del prójimo) de que *algunos*, algunos por lo menos, según Milton

> *... are what they seem.*
> *That goodness is no name, and happiness no dream* [1].

[1] ... Son lo que parecen. Que la bondad no es un nombre, ni la felicidad un sueño.

# ADRIENNE MONNIER

*Moitié ferme et moitié couvent*
*J'ai fait ainsi ma librairie.*

ADRIENNE MONNIER

ADRIENNE vestida de gris oscuro, pollera larga y de mucho vuelo, como las de las monjas, bata austera, ajustada, sin adornos, con algo blanco cerca de la cara. Adrienne llegando a mi hotel (París, invierno) con una amplia capa de paño del mismo color de su vestido, siempre idéntico, seguida o precedida por Sylvia Beach. Adrienne, la del rostro claro, de los ojos claros (ojos de vidente), de la letra clara, de los pensamientos claros. Adrienne Monnier, 7 rue de l'Odéon: su librería atendida por ella misma. Adrienne la de los grandes amigos: los grandes escritores franceses, conocidos o aún desconocidos, viejos, maduros, jóvenes, adolescentes.

Ricardo Güiraldes fué el que primero me habló de ella: "Cuando vayas a París, verás". Y en 1929, vi, efectivamente. Si alguien quería enterarse de lo que pasaba en el mundo literario de aquella capital de Europa, "último modelo de Occidente", bastaba con pasar por la pequeña "boutique" de la "rive gauche". Adrienne se instaló allí desde 1915. No tendría mucho más de 20 años. *La Casa de los Amigos de los Libros,* así acabó llamándose su librería, fué también, muy pronto, la de los Amigos de los Escritores, y sobre todo la de la Amiga de los Escritores.

La rue de l'Odéon ha sido, para mí, a partir de mi primera visita, la calle de Adrienne Monnier. El lugar, el ambiente del lugar, la personalidad de la dueña de aquella tiendita (pasaba fácilmente inadvertida por el transeúnte que "no sabía") me fascinaban. Pero me parece que no he conocido realmente a esa mujer tan discreta y tan segura de sí misma, es decir tan segura de su "elegir" (su librería se convirtió en institución por la sagacidad, los aciertos repetidos, la infalibilidad del gusto de aquella muchacha muy capaz de nadar contra la corriente y de sostenerse a flote), intuitiva y generosa, espiritualmente terrestre, sino después de una comida que tuvo lugar en casa. Los otros dos invitados eran Sylvia Beach y Ri-

cardo Baeza. Yo vivía, en aquella época (1939), en un departamentito, rue Raynouard, el barrio de Balzac. El panorama del Sena y de la Tour Eiffel lo hacían inmenso. Estuvimos mirando, desde un balcón, esa otra cara de París, tan distinta de la de la rue de l'Odéon. Nos sentamos a comer. Aquí un paréntesis: comer en compañía de Adrienne, invitada por ella o teniéndola de invitada, era siempre un doble banquete. Golosa, no sólo sabía apreciar los platos que le ofrecían o que ella ofrecía, sino describirlos, comentar su sabor con un talento particular y muy francés. Conocía a fondo lo que su compatriota Montaigne llamaba "l'art de la gueule". Aunque sólo descubrió el placer de comer legumbres durante la "ocupación" ("Moi j'apprends à aimer les légumes que je dédaignais"), no creo que necesitara platos complicados, esos platos hechos, según Brillat-Savarin, "pour émouvoir des estomacs de papier mâché, pour faire aller des efflanqués chez qui l'appétit n'est qu'une velléité toujours prête à s'éteindre". Lo exquisito no suele ser lo complicado, en materia culinaria. Me precio de haber escuchado hablar a Adrienne sobre estos temas con más interés y fruición que la mayoría (exceptuando a Colette, quizá). El imperio de los sabores tiene sus ciegos y sus sordos, mucho más numerosos de lo que se cree. Hasta el agua tiene sabores marcadamente distintos para un buen paladar. Adrienne era mujer de paladar delicado, tanto para lo impreso como para lo cocinado. Bastaba oirle pronunciar: "Véngase a comer conmigo un *buen* pollo asado con papas saltadas bien doradas", para que a uno se le hiciera agua la boca. No cabía duda que el pollo sería *bueno*. Para Adrienne hablar de alimentos terrestres no era abordar un tema vulgar y material. "Je savais que c'était aussi de l'esprit", escribía. Por propia confesión, Adrienne "honorait les saveurs autant que des génies". En 1942, habla de todo esto en una carta dirigida a los amigos de ella que estaban en la zona libre. Cuando llegaron las restricciones, cuando los pasteles, el pan, los bombones se pusieron francamente incomibles (¡en París, nada menos!), la golosa Adrienne soportó, sin embargo, admirablemente toda clase de privaciones. El hecho me recuerda una preciosa anécdota que contaba María de Maeztu sobre Teresa de Ávila. Un día, la santa, que era muy aficionada a las perdices, comía con visible satisfacción uno de esos animalitos, inocentes víctimas de nuestros apetitos. Leyó en los ojos de una monjita, que la miraba saborear el manjar, sorpresa quizá, quizá reprobación. Entonces la gran Teresa, contestando el sentir no expresado, pero visible, que adivi-

naba, dijo: "Cuando penitencia, penitencia, pero cuando perdices, perdices". No sé si la anécdota es verídica. Lo cierto es que Adrienne nos probó que ella pensaba también de esa manera. Cuando llegó el turno de la penitencia, dejó a un lado las perdices y no se vendió por un plato de lentejas (como nuestro antepasado Esaú). Pero tal era la fama de golosa de Adrienne que el día del atentado contra de Gaulle se presentó en la rue de l'Odéon Hemingway, para averiguar si no necesitaba que la sacara de apuros. Ella lo cuenta. ¿Su gula no la habría inclinado, en un momento de tentación, a *colaborar?* "Evidemment, devait-il penser, cette grosse gourmande n'a pas pu endurer les restrictions; elle a dû faiblir à un moment ou à un autre". Pues no. Adrienne no tenía ese pecado sobre la conciencia. Y Hemingway, inquieto, insistía:

—"¿Está usted segura, Sylvia, de que Adrienne no ha colaborado y no necesitará que le demos una manito?

—Claro que no —contestaba Sylvia—; si colaboró lo hizo con nosotros, los norteamericanos".

¡Cuando penitencia, penitencia! Y no se reducía la penitencia a una alimentación escasa e insulsa. El frío era un tormento. "Mi departamento está helado; no puedo leer, ni escribir". Es muy probable que la enfermedad y muerte prematura de Adrienne se deban, en parte, a lo sufrido durante la ocupación. Ciertas resistencias pasivas se pagan en moneda de vida.

Pero cerremos el paréntesis y volvamos a la noche aquella en que cedimos por el pensamiento, la palabra y la acción a nuestro pecado capital (*ce vice tant puni*, diría yo). "Me gustan las grasas y no tengo miedo de engordar", decía Adrienne. "Y aunque tuviera miedo sería lo mismo. Yo tengo miedo. Ça gâte tout et ça n'empêche rien! Atrición no es contrición", le decía yo. La conversación debió de girar, durante la comida, sobre el "to eat or not to eat", que tan íntimamente comunica con el "to be or not to be" y puede precipitar el "not to be", tanto por exceso como por carencia. Luego, con el café (siempre hay alguien que no lo toma, porque si lo toma no duerme, y si no lo toma se queja amargamente de no tomarlo, y se habla del insomnio, y del insomnio se pasa a cualquier otro tema que nada tiene que ver con él), se entró, no sé por qué puerta, en el capítulo de la grafología. Me habían contado que Adrienne era una experta en la materia. Quise ponerla a prueba y le di *muestras* de varias escrituras: sobres, párrafos de cartas de personas que ella no conocía. Leyó el carácter de cada

uno como hubiera podido hacerlo quien los conociera íntimamente. Los resultados de la sesión —que un grafólogo menos dotado que Adrienne hubiera cobrado quién sabe cuánto— fueron de una precisión desconcertante. O nuestra amiga era un "sujeto", un medium particularmente sensible a la trasmisión de pensamiento, o poseía a fondo la ciencia de la grafología y la grafología podía catalogarse entre las ciencias exactas. Adrienne nos describió, con una justeza inexplicable, a gentes de quienes ni siquiera había oído hablar. Cuánta finura en el análisis y cuánta precisión en los detalles. Todo aquello exigía penetración, inteligencia y un grado poco común de intuición. Baeza y yo nos quedamos admirados.

Leyendo las *Gazettes* de Adrienne, he encontrado ciertas páginas que recuerdan sus aciertos de aquella noche, frente al Sena y a la Tour Eiffel. ¡Por qué no escribirá más, me decía yo al leerla! Quizá porque tenía que dedicarse a algo en que nadie podía reemplazarla. Vivir a Adrienne Monnier en vez de escribirla. Y lo digo como se dice: "Fulano ha vivido la guerra del 14".

Jamás olvidaré su acogida, cuando volví a París, después de 6 años de ausencia, los de la última guerra. ¡Qué no inventó, qué no organizó para darme un placer! ¿Cuánto tiempo, que hubiera debido dedicar a otras cosas, empleó en eso?

¿Puedo escribir algo sobre la imagen que guardo de ella sin referirme al *Navire d'Argent*, la revista que fundó, dirigió y pagó mientras tuvo los medios de hacerlo? Comentando el melancólico fin de esa publicación escribía: "Henos aquí al término de nuestro primer año; para llegar a asegurar la publicación regular de estos doce números, ¡cuántos esfuerzos, cuántos gastos! Sólo lo podrán imaginar quienes hacen o han hecho una revista".

El poco dinero que tenía y el que le dió Sylvia Beach se agotaron en un santiamén. Entonces, para pagar las deudas pendientes, Adrienne vende su tesoro más precioso —el único que posee—, su biblioteca, los libros regalados y dedicados por los más célebres escritores de Francia y del mundo. Esta venta forzada la atormenta, le parece un sacrilegio. Pocas semanas después de realizada recibe un libro de Rilke, dedicado, y un poema manuscrito. Anota ese día: "Dedicado a mí, indigna, que acababa de vender los preciosos libros que los poetas me habían dedicado. Caí de rodillas, llorando".

Así quería Adrienne a los poetas, los libros y las revistas. El sólo nombre de James Joyce basta para comprobar lo que ella y su amiga Sylvia Beach (la norteamericana que tanto recuerdo y quiero;

la que tenía, frente a la de Adrienne, otra pequeña librería, *Shakespeare and Company*) podían hacer por amor a un gran escritor "difícil", que seguramente no estaba en la lista de los posibles best-sellers.

En su *Carta a un Joven Poeta* (1926) Adrienne explica: "... sin duda por ser mujer, es decir de esencia pasiva, acostumbrada desde hace varios siglos a hacer poco caso de sus "chétives productions" ... me ha sido dado más desinterés, quizá, que a la mayoría de mis hermanos ..."

Nunca salí de la librería de Adrienne sin sentirme reconfortada, enriquecida. Y sin duda no era cosa que me pasara a mí sola. Hay personas que absorben nuestra reserva de optimismo, de vitalidad, de fe, como esponjas voraces, y nos dejan sumidos en no sé qué descontento y desasosiego, en no sé qué pobreza interior, agobiante. Nos quitan lo que tenemos y lo que les damos no parece servirles para nada. Nunca tuve esa experiencia en la rue de l'Odéon. No he conocido librería como aquella de los *Amigos de los Libros*. Ni he conocido a otra Adrienne capaz de vender lo que más quería para pagar las deudas de su revista; capaz luego de sentirse culpable por tal sacrilegio e indigna de recibir sin lágrimas un manuscrito de Rilke.

"Escribir —decía—, ¡cuando hay tanto que hacer en honor de los que se arriesgan a hacerlo!"

Llegaba a mi casa, en invierno, con su gran capa de paño gris, amplia como las de las Vírgenes de Piero de la Francesca, y yo comprendía perfectamente por qué Léo Ferrero veía en ella una mujer *que hubiera querido llamar simbólica*. Así convenía llamarla. Adrienne habrá hecho en honor de los que se arriesgan a escribir lo que otras hicieron por los desheredados. No olvidemos que el escritor puede muy bien ser un desheredado. Los poetas, grandes aventureros del espíritu, se exponen a peligros que no percibe el público, admirador de toreros, alpinistas, expertos del volante, del puntapié, de la política o del paracaídismo. Adrienne hubiera podido decirles a los primeros:

*Yo no soy como aquel santo*
*Que dió media capa a un pobre.*
*Ten de mi amor todo el manto*
*Y si te sobra que sobre.*

Se lo hubiera podido decir simbólicamente a la literatura francesa que amaba por encima de todo y hasta el sacrificio.

El número de enero que le dedica el "Mercure de France" prueba que no vivía entre ingratos. Ese homenaje a Adrienne Monnier, 7 rue de l'Odéon, pone de manifiesto lo que significaba esa mujer para la intelectualidad europea. Los argentinos, que la conocieron y frecuentaron, la echarán de menos cuando vuelvan a "la rive gauche". Y para esta argentina que escribe, la muerte de Adrienne será la cuarta calle de París donde no podrá pasar sin una aguda melancolía.

*VICTORIA OCAMPO*

Mar del Plata, febrero de 1956.

# WALT WHITMAN Y LA LITERATURA

"UN gusto inmoderado de la belleza y del arte arrastra a los hombres a cometer excesos monstruosos", escribía un poeta del siglo pasado; hacia 1857 él mismo publicaba un tomo de poemas que titulaba *Les Fleurs du Mal*. No mucho más tarde otro poeta, Walt Whitman, citaría estas palabras curiosas con cierto regocijo. Única alusión a Baudelaire en toda su obra. Las *Hojas de Yerba* aparecieron dos años antes que las *Flores*. En nuestros días, T. S. Eliot se ha preguntado si alguna época ha producido "unas hojas y una flores más heterogéneas". Básteme recordar que acaba de celebrarse el primer centenario de la publicación de este libro "enormemente extraño", como lo llamara nuestro José Martí. Con reiteración inmerecida se ha subrayado las resonancias de su poética en los más disímiles poetas desde Ezra Pound, Sandburg y Jeffers hasta los europeos Claudel, Saint-John Perse y León Felipe.

Prefiero, por el momento, apuntar algunas consideraciones sobre un tema que no ha recibido tanta atención de parte del crítico y del lector contemporáneo, y que se resume en el concepto que de la literatura tenía el gran poeta norteamericano. Precisamente, por ser su oficio la creación literaria presumiríamos que todo escri-

tor siente la necesidad de definir y elucidar lo que él entiende por literatura y la medida en que esta función de *literaturizar* afecta la vida cultural de cada pueblo. Pero pocos han sentido tal necesidad. En parte, esta negligencia se debe a que la literatura no tuvo siempre la trascendencia que va adquiriendo a partir del Renacimiento y que responde a dos hechos fundamentales. Primero, es sólo a partir de los siglos XIV y XV que aparecen las llamadas literaturas nacionales. Por otra parte, sólo el perfeccionamiento de la imprenta y el establecimiento de grandes editoriales hace posible la aparición de un gran público lector y por ende el gran auge de la novela en el siglo XIX. Es entonces que el europeo empieza a cobrar conciencia de las posibilidades del arte literario; con la Revolución Industrial y la aparición de una burguesía rica y dominante el escritor comprueba la significación y el alcance insospechado del instrumento que maneja. Ya los *philosophes* del siglo XVIII vislumbraron las posibilidades propagandísticas de la literatura desde el punto de vista social y político. Los Enciclopedistas fueron así los primeros en emplear la nueva arma en un afán de reforma política y educacional. Es precisamente a través del libro y del folleto que los nuevos discípulos de la Ciencia y del Progreso la emprendieron contra las viejas doctrinas religiosas y políticas. Así obró Voltaire y así Rousseau; de igual forma, los novelistas ideólogos del siglo XIX. Los poetas fueron los últimos en percatarse del nuevo fenómeno literario. Una nueva fe (una fe casi religiosa en los poderes ultraterrenos de la poesía) desató violentos, interminables debates en todos los países del viejo continente. Más tarde, Wordsworth deploraría los ideales de la revolución francesa con la misma pasión con que Coleridge auspiciaría en su *Biographia Literaria* la filosofía idealista alemana. A través del arte y la literatura, Matthew Arnold iba a proponer un nuevo humanismo de la cultura que se haría sentir en nuestros días en el tradicionalismo de T. S. Eliot o en el neo-romanticismo de Hulme. En Francia, el culto a la literatura asumió proporciones casi místicas en Mallarmé, y para Rimbaud el poeta llegaría a confundirse con el Vidente, una especie de Mago de la nueva realidad. Hoy, Sartre dedica todo un libro a la pregunta *¿qué es la literatura?* y los exégetas del fenómeno literario nos abruman, por todas partes, con nuevas teorías. La poesía —en general la literatura— ha asumido una función trascendental, casi mística, para muchos de los que la ejercen.

Por muy importante que haya sido el papel desempeñado por la

literatura en la sociedad europea del XIX y del XX, pocos escritores llegaron a asignar al arte literario poderes tan amplios e inmerecidos como Walt Whitman. Esto responde al natural optimismo del poeta norteamericano, así como a su filosofía social que enunciaba ilimitadas posibilidades de perfeccionamiento para todo individuo que tuviera la dicha de moverse dentro de la órbita de la sociedad norteamericana de su época.

Hay que tener presente esta ideología democrática de Whitman para comprender su concepto de la literatura, así como su fe inquebrantable en el destino glorioso de todo americano. Para enjuiciar esta actitud de Whitman hacia la literatura (y está de más añadir que la literatura era para él esencialmente la poesía) basta recordar la época que le tocó vivir. A mediados del siglo XIX completábase en Norteamérica la conquista de los grandes territorios vírgenes del Oeste; las riquezas naturales de los mismos parecían inagotables; las nuevas industrias que surgían por todas partes iban formando una clase media, rica y poderosa, confiada en los destinos magníficos enunciados por los Padres de la Patria. Los grandes escritores del Renacimiento literario norteamericano —así llama F. O. Matthiessen la época de Hawthorne, Melville, Thoreau y Whitman— confirmaban la nueva fe, la exaltada esperanza en el hombre común. El dogma luterano de los Puritanos predicaba un concepto pesimista del hombre —perverso por naturaleza, debido al pecado original— que estaba reñido con el expansionismo material y humano vivido por cada pionero en su propia experiencia. Al concepto del hombre indefenso y pervertido, que depende únicamente de la Gracia Divina, como predicaba Jonathan Edwards en el siglo XVII, los Trascendentalistas como Emerson y Thoreau oponían su fe en las ilimitadas posibilidades redentoras del nuevo hombre, en su capacidad de trascender el mal y salvarse por su propio esfuerzo personal. Esta fe en el individuo y en su capacidad de perfeccionamiento, asume proporciones casi místicas en Whitman.

Whitman tuvo la dicha (o la desdicha) de vivir una época de máximo optimismo: ni los mismos horrores de la Guerra Civil llegaron a empañar su beatífica visión de la naturaleza humana. Y si las circunstancias nacionales parecían justificar su fe en el progreso material del hombre común, la filosofía idealista alemana le proporcionó una cosmogonía que se ajustaba a su ideario democrático. Hegel, Schelling y Fichte le dieron armas con que defenderse tras su idealismo democrático.

Lógico corolario de esta filosofía idealista de Whitman fué su exaltación de la literatura. Para él la misión de la literatura implicaba la aparición de una nueva clase de escritores que cultivaría una no solamente original, reflejo de la grandeza de la nación, sino totalmente ajena a las viejas y decadentes modalidades de la literatura europea. Sólo así sería posible la realización de la gran tarea que él exigía al escritor americano. En su magnífico y revelador libro *Perspectivas Democráticas* se encierran todas las ideas y proyectos que la nueva literatura llevaría a cabo. Así escribía en 1870: "Hoy en los Estados Unidos, nuestra necesidad fundamental, con ajustada y amplia referencia a las condiciones presentes y futuras, es la de una clase de escritores nativos, que creando una literatura distinta y más elevada que ninguna otra hasta ahora conocida, sacerdotal, moderna, y apta para vitalizar nuestro paisaje y nuestra circunstancia, permitirá que la mentalidad del americano medio, sus gustos y sus creencias respiren un nuevo aire vitalizador". Está claro: el poeta ve en la literatura algo más que un instrumento para deleite de nuestras necesidades estéticas; la considera como un medio más elevado y sacerdotal de reforma y revitalización de la conciencia ciudadana, apta para imponer a la nueva mentalidad costumbres más democráticas. La literatura no es sólo medio de propaganda y reforma, es también una fórmula casi religiosa de vida. "Hoy, contemplado desde un elevado punto de vista, el problema de toda humanidad civilizada es social y religioso y es susceptible de ser tratado por la literatura. El sacerdote parte, y adviene el literato. Nunca como hoy algo más necesario en estos Estados Unidos que el poeta moderno, que el gran literato de lo moderno. Es posible que en el tiempo resulte que la médula de una nación, y, por consiguiente, lo que en ella influye de verdad, sea su literatura nacional, sus poemas arquetípicos, políticos, intelectuales, verdaderos creadores de la nacionalidad". Para Whitman la literatura viene a ser el instrumento de una integración de la nacionalidad, a la vez que la justificación y la realización de una nueva conciencia moral. Aunque siempre desconfió de la vieja cultura europea, se apoya continuamente en los ejemplos de Grecia y Roma —tan caros a los Padres de la Nación— para defender su tesis, y nos recuerda que la grandeza de sus civilizaciones se refleja en sus poetas, filósofos y dramaturgos. Toda la sociología, personalidad, política y religión de aquellos estados maravillosos —nos dice— residieron en su literatura y en su estética. Ambas crearon una estruc-

tura intelectual y moral que sustentó y nutrió durante miles de años esa cultura feudal, eclesiástica y dinástica que ahora le toca a los Estados Unidos superar y eclipsar. Hoy en día puede parecer increíble que un norteamericano del siglo XIX haya asignado a la literatura papel tan sublime y ambicioso, pero no debemos de olvidar que también ésta tiene su lado pragmático y realista. Para Whitman la literatura tenía una finalidad nada idealista. Un pensamiento, un estilo o una creación de la imaginación se justifica sólo si en última instancia "se adapta a la época, modela al gran literato y al proyectarlo en medio de los hombres, puede a su tiempo causar cambios, mejoras, eliminaciones, más grandes que la guerra más larga o comercial". Esta definición de la literatura era para Whitman de vital importancia porque lo que él sentía en los Estados Unidos era la ausencia de un espíritu moral y religioso acordes con el extraordinario desarrollo material y técnico.

En relación con el auge materialista de su país, es necesario señalar que, en general, la crítica ha presentado a Whitman como un optimista ciego a las imperfecciones del sistema democrático. Nada más falso, pues una de las genialidades de este cantor del hombre común fué su visión aguda y previsora de las realidades políticas y sociales de su país. Whitman percibió, con un discernimiento poco común en su época, las imperfecciones de una sociedad en formación; las denuncia con ejemplar valor. Que este aspecto de su crítica haya permanecido oculto quizás se deba a que es la parte menos agradable, por no decir la censura más amarga y desalentadora que se ha hecho de la vida norteamericana del pasado siglo por uno de sus contemporáneos. El cándido admirador del Whitman cantor de la fe y de la esperanza leerá con asombro estas líneas de *Perspectivas Democráticas:* "Por mi parte, quisiera despertar y prevenir al lector político y al hombre de negocios, de la manera más amplia, contra el extendido error de que la instauración de libres instituciones políticas, con un buen orden general, plenitud física, industrial, etc. (deseables y preciadas ventajas) logran por sí mismas, determinan y confieren a nuestro experimento de la Democracia el fruto del éxito . . . A pesar del inaudito progreso material, la sociedad, en estos Estados, está gangrenada, es tosca, supersticiosa y corrompida. Existe la sociedad política, creada por la ley, y existe también una sociedad privada y voluntaria. El elemento de la conciencia moral (el más importante, la vértebra del Estado y del hombre) me parece en todo caso imper-

fecto o seriamente debilitado o no desarrollado por ninguna actividad". Y sigue un examen de la situación nacional, de los fraudes y corrupciones políticas, de la vulgaridad de las costumbres y de la hipocresía que reina en la sociedad, que dejaría estupefacto al más avisado lector extranjero. Nadie ha diagnosticado mejor los peligros que acechan a una democracia embriagada por su prosperidad física y material. Desde Alexis de Tocqueville ningún espíritu crítico buceó tan a fondo en las causas de la ausencia de una verdadera integración cultural y espiritual en los Estados Unidos. ¿Qué americano ha osado decir cosas como éstas?: "La verdadera fe parece habernos abandonado. A pesar de todo este frenético ardor y sus melodramáticos alaridos, nadie cree honradamente en los principios sobre los cuales se sustentan los Estados Unidos. ¿Existe algún ojo penetrante que, sabiendo ver, no descubra lo que hay, por todas partes, a través de la máscara? Es un espectáculo terrible. Vivimos en una atmósfera de hipocresía. Los hombres desconfían de las mujeres y las mujeres de los hombres. Una procacidad abominable domina la literatura . . . Una legión de iglesias, sectas, etc. —los más siniestros fantasmas que conozco— usurpan el nombre de la religión . . . La deshonestidad de las gentes de negocios de nuestro país no es menos grande de lo que ha podido suponerse; por el contrario, es infinitamente mayor. Los servicios públicos de Norteamérica —tanto los nacionales como los de los Estados particulares o de las ciudades— están saturados de corrupción, soborno, fraude y mala administración; y hasta la justicia misma se encuentra deshonrada".

¿Que Whitman exagera? ¿Que está pintando con tintas demasiado sombrías el panorama nacional? Hay que recordar —como lo han hecho hoy día los historiadores— el desenfreno y el afán de enriquecimiento que padeció Estados Unidos desde mediados del siglo XIX, las guerras desatadas por los Carnegie, Frick y Morgan en el mundo de las finanzas y la industria para acaparar las nuevas riquezas. Hay que recordar que Whitman no fué un poeta torremarfilesco; vivió con el pueblo, viajó, y observó con "ojo penetrante" las realidades nacionales. Si en su optimismo innato pudo decir que su teoría incluía a los ricos y sus ganancias porque sobre esos cimientos de grandeza y progreso material e industrial fundaría el edificio de sus Perspectivas Democráticas, no por ello dejó de declarar abiertamente que esta Democracia del Nuevo Mundo "por muy grande que haya sido su éxito al haber arrancado a las masas sus máscaras y a despecho de una cierta y superficial ilus-

tración popular muy engañosa, ha significado hasta el presente un completo fracaso en su aspecto social o en los resultados religiosos, morales, literarios y estéticos". Viendo de cerca el inmenso desarrollo territorial —que haría de los Estados Unidos un imperio más vasto que el de Alejandro— Whitman se preguntaba melancólico cómo era posible que estando dotados de un cuerpo inmenso que se perfecciona cada vez más, permanezcamos con un poco de alma o sin ella. Y es que, para Whitman, su Utopía estaba en el futuro.

En toda la crítica implacable de la civilización norteamericana de su época, Whitman señala reiteradamente la ausencia del espíritu artístico que hubo de inmortalizar a las antiguas culturas. Se preguntaba si eran dignas las artes de la libertad de un pueblo rico como los Estados Unidos, o si existía realmente ya en Norteamérica una gran civilización moral y religiosa, única justificación a sus ojos de una gran civilización material. La respuesta fué siempre negativa. Whitman pedía a sus lectores de 1870 que confesaran con él que "por todas partes . . . la tienda, la calle, la iglesia, el teatro, el bar, el despacho oficial están invadidos por la impertinencia y la vulgaridad, por las bajas astucias y la infidelidad; por todas partes, la juventud mezquina, desvergonzada, vanidosa, prematuramente madura; por todas, una sensualidad anormal, formas raquíticas, varón y mujer, pintados, llenos de postizos, teñidos, con mozos sucios, sangre viciada; muerta, o en decadencia, la capacidad maternal y un superficial conocimiento de la belleza, con ciertos modales, o más bien, con una carencia de modales que probablemente no tenga rival en el mundo".

Cien años después. En perspectiva, nos preguntamos hasta qué punto se han confirmado las esperanzas de Walt Whitman; hasta qué punto han desaparecido los males y abusos que él denunció tan virilmente. Pues su ideal democrático estaba en el futuro, no pertenecía este ideal al momento que a Whitman le tocó vivir. Creyó ciegamente, como tantos hijos del siglo XIX, en el Progreso y mejoramiento del hombre a través de la educación y la ciencia. Quimeras que nuestro siglo ha dejado rotas en el polvo ensangrentado de dos guerras mundiales. Confesó ingenuamente que percibía con claridad —¡qué ironía!— que el casi maniático apetito de riqueza que prevalecía en su tiempo era indispensable para preparar el camino de su utopía democrática. Creyó apasionadamente en que todos los males desaparecerían, que el Pueblo y el Individuo (con-

ceptos oscuros, confusos en su mente y que exaltó hasta el endiosamiento) justificarían la fe que él depositó en ellos.

Todo esto tiene una profunda relación con su concepto de la literatura, y si nos hemos detenido en la crítica negativa que Whitman hizo de su país es para destacar más firmemente su fe en las propiedades terapéuticas de la literatura. Pues, precisamente, por reconocer que su América no había originado, moral y artísticamente, cosa alguna, fué que Whitman puso tanto énfasis en su defensa del papel que la literatura —y sobre todo la poesía— iba a desempeñar en la Democracia del futuro. Su Democracia fué, en fin de cuentas, una idealización literaria, una creación propiamente entendida de los literatos, filósofos y metafísicos que él imaginó surgirían un día del suelo americano. ¿Qué poeta europeo, con una cultura más madura y una experiencia más sabia de la vida, pecaría de tal ingenuidad? Para este delicioso Whitman la literatura, los cantos, las estéticas —todo así en plural— era de primordial importancia para su país, "porque ellos aportan los materiales y las sugerencias de la personalidad para hombres y mujeres... y los impulsan a un millar de caminos efectivos". Por ser la literatura un vehículo para moldear e inspirar la conciencia moral y espiritual del Individuo y del Pueblo, era inaplazable el rechazo de las literaturas extranjeras llenas de pérfidas enseñanzas: "Los grandes poemas (incluídos los de Shakespeare) son perjudiciales a la idea del orgullo y dignidad del pueblo común, a la vívida sangre de la Democracia. Los modelos de nuestra literatura, que obtenemos de otros países —ultramarinos— han tenido su nacimiento en las cortes, han crecido y visto la luz del sol en los castillos; todos huelen a gracias de príncipes".

Es cierto que Whitman admiraba a Shakespeare, a Goethe, a Byron y a Rousseau, pero no por ello deja de señalar el peligro que veía en las doctrinas enunciadas por tales grandes escritores para la conciencia de los Estados Unidos en su momento formativo. Así llegaría él a la candorosa fórmula que desmerita otros aspectos de su talento crítico. No supo ver —o no quiso admitir— que la grandeza de esos escritores residía en otros valores —estéticos y literarios— y no en los políticos y sociales que estaban en conflicto con su ideal democrático. Su error, como el de tantos otros escritores nacionalistas, estuvo en negar esa tradición cultural y literaria europea, sin la que no era posible el nacimiento de una gran literatura norteamericana.

Pero Whitman no pudo prever hasta dónde su programa literario era falso ya que su fe alcanzaba sólo a lo político y moral. No podemos menos que asombrarnos al verle reclamar para la literatura una misión tan noble y humana. Quería hacer de la literatura un instrumento para crear una nueva raza americana; soñó con una poesía capaz de salvar las virtudes de un pueblo. Es natural que el desencanto ante la circunstancia de su tiempo llevara a Whitman a un concepto mesiánico del mundo americano: "Presumimos escribir acerca de cosas que no existen y viajar por mapas aún no hechos y en blanco". Whitman negará al arte literario todos sus atributos tradicionales, llegando a considerarlo desde un punto de vista que se asemeja curiosamente al concepto marxista . . . "Es necesario, en medio de tan lamentables condiciones, el aliento recuperador de una vida sana y heroica; quiero decir, de una nueva literatura que no se limite a solazar, a pasar el tiempo, a loar lo bello, lo refinado, a cantar el pasado o hacer gala de destreza técnica, rítmica y gramatical. Es necesaria una vida literaria fundamental, religiosa, compatible con la ciencia, que enlace los elementos y las fuerzas con el poder competente, que enseñe y guíe a los hombres, y, tal vez, como el más precioso de sus resultados, logre la total redención de la mujer sacándola de las increíbles ataduras y artificios de la necedad, de los afeites y de toda clase de dispépticas vaciedades, garantizando así a los Estados una fuerte y dulce raza de mujeres, una raza de Madres perfectas". Como los socialistas, Whitman pedía un programa cultural que abarcase todas las funciones cívicas del Estado. La literatura sería el medio de lograr una reforma total de su condición moral y espiritual.

Lo que Whitman parece no haber comprendido es que este tipo de literatura es quimérico. Cuando él escribe: "Hablando en general, la tendencia de la literatura, tal como ha sido practicada hasta el presente, ha sido volver a los hombres, sobre todo, a los refinados y quejumbrosos. Parece que existe (al menos hasta el presente) una repugnancia natural entre las profesiones naturales y la literatura, por una parte, y por la otra, el rudo y vigoroso espíritu de las democracias", comprendemos hasta qué punto su concepto de lo que debía *ser* y *hacer* la literatura está reñido con la misión tradicional del arte literario. Es típica esta confusión de valores en la mente de Whitman, este oscilar entre su amor por el pueblo y su devoción al arte. Así llega a escribir cosas tan paradójicas como ésta: "El espíritu artístico, raro, cósmico, iluminado por el

Infinito, sólo es capaz de confrontar las cualidades innumerables y oceánicas del pueblo. Pero el gusto, la inteligencia y la cultura (así llamada) se han opuesto siempre a las masas".

Whitman no quiso admitir en última instancia algo que sentía como cierto y verdadero: que todo arte genuino no podía sino propiciar ese clima de refinamiento y cultura que él temía para su pueblo. Sus propias lecturas literarias y filosóficas hicieron de él un viejo mucho más culto y quejumbroso de lo que quiso admitir. Lo raro es que insistiese en un programa que prohibía a sus compatriotas todos los placeres intelectuales que él derivó de la Vieja Cultura. Al morir, en su pequeña casa de Mickle Street, dejaba sus queridos libros: una Biblia, Shakespeare, Homero, Dante, Ossián, las poesías de Scott, un Epicteto, Omar Khayam, las *Confesiones* y otros libros que reiteradamente calificara de pérfidos y perjudiciales para el lector democrático.

Quizás sí esta fobia contra lo plasmado por la cultura europea fuese un modo de reafirmar la necesidad de una nueva literatura americana. Para sustentar su tesis, Whitman presenta una teoría que ofrece curiosa semejanza con alguna de las más modernas concepciones sobre lo que constituye el carácter esencial de una cultura. Así como para Américo Castro existe una forma de vivir y sentir la historia esencialmente española —que se diferencia radicalmente de la francesa o de la inglesa—, también para Whitman lo primordial es descubrir esta forma de vida íntima del norteamericano y cómo su literatura ha de reflejar una visión personal del mundo y de las cosas. La sola diferencia entre estos dos puntos de vista parecidos, radica en que, para Américo Castro, la tesis se sustenta en una historia realizada, mientras que para Whitman es un programa teórico para una nación del futuro. Oigámoslo: "El espíritu y la forma son una sola cosa... sutilmente entrelazados con la materialidad y la personalidad de un país, de una raza —los alemanes, los turcos, los californianos o los que gustéis—. Hay siempre algo —difícilmente puedo decir lo que es, pero la historia describe sus resultados— que es lo mismo que la inexpresable mirada de algunos rostros humanos. Este 'algo', que está fundamentado en las mismas raíces de una raza y de una nacionalidad, es lo que ha de sustentar y moldear la nueva literatura —no los antiguos conceptos de la vida que aparecen en las literaturas extranjeras. Y por no haber reflejado la literatura norteamericana este 'algo' distinto del

alemán o del turco, es que América no ha originado, moral ni artísticamente, cosa alguna".

Todo lo que se escribía en su época parecía a Whitman el resultado de una cosmovisión muy ajena al intelecto americano y a la formación de los mejores ideales democráticos. La nueva literatura americana ha de ser un canto a la América del futuro, a sus hombres y a sus recién pobladas regiones; encarnará la espiritualidad de la nueva patria. Es tan ambicioso el programa, que Whitman llega a concebirlo en una forma imperialista al declarar que "dentro de poco, habrá unos cuarenta o cincuenta Estados —entre ellos Canadá y Cuba. El Pacífico será nuestro y el Atlántico también . . . ¿Puede existir alguna duda acerca de quién debe ser el guía?"

Este concepto nacionalista de la literatura lleva a Whitman a las más absurdas consideraciones, como es la de negar a otros pueblos los privilegios y libertades que él añoraba para su propio país. En este descabellado proyecto cultural, Whitman identifica el Alma con la Literatura, poniendo en evidencia la confusión mental a la que lo han arrastrado sus lecturas filosóficas hegelianas. Los Estados Unidos serán los representantes de dicha Alma y guiarán los gloriosos destinos del nuevo hombre americano.

Pero esta literatura del futuro no sólo contempla la reforma de un pueblo y de una nación. Tiene, además, otra misión trascendental: "La culminación y fruto de la expresión artística y literaria y su último objetivo de aportar placer al alma humana están en la Metafísica, que incluye los misterios del mundo espiritual, del alma misma y la cuestión de la continuación inmortal de nuestra identidad".

Algunos lectores sonreirán maliciosamente, pero no creo que otro poeta haya soñado un sueño más bello ni esperado cosas más puras del arte literario. Whitman creyó quijotescamente que la justificación de la literatura radicaba en su esencia moral y metafísica, en la posibilidad de ofrecer una respuesta afirmativa a la pregunta que se hacía repetidamente: "¿He ayudado a alguna alma humana?" Y su respuesta final y conmovedora está en estas palabras bellas y alentadoras para el escritor contemporáneo que vive en una época de intensa crisis espiritual como jamás sospechara el poeta de *Hojas de Yerba*:

"Seguramente, este tedio universal, este cobarde miedo, este estremecimiento de horror ante la muerte, estos bajos y degradantes panoramas no existirán siempre para guiar el espíritu de la sociedad

futura, como en el pasado y el presente. Lo que el romano Lucrecio intentó para su época y para la posteridad, ha de serlo positivamente algún literato del porvenir, particularmente un poeta que, manteniéndose poeta en toda su plenitud, absorba con espiritualidad cuanto indique la ciencia, y, con todo ello, llevado del propio genio, componga el gran poema de la muerte. Entonces confrontará el hombre a la Naturaleza, y confrontará también el Tiempo y el Espacio, y, a la vez, la ciencia de la fortuna y del infortunio. En ese momento alcanzaremos con abundancia lo que por tanto tiempo se necesitó, y la nave tendrá un áncora nueva que antes nunca tuvo en sus viajes".

*JOSÉ RODRÍGUEZ FEO*

# APARIENCIA Y REALIDAD DE UN RÉGIMEN

En la revista "Preuves" de París [1] aparece la carta de un compatriota que habla de la naturaleza del régimen peronista. Aunque reconoce el valor del gesto argentino que ha sabido resistir y desembarazarse de la dictadura, se plantea algunas preguntas acerca de la democracia o la demagogia que entrañaba el sistema. Aparentemente desea mantenerse dentro de la mayor objetividad, pero sus apreciaciones constituyen una defensa disimulada del peronismo. Al preguntarse si ha sido en verdad una dictadura se contesta que "constitucionalmente, no". Para reforzar su posición echa mano de esta paradoja: considera que no ha sido nunca una dictadura, aunque él no tenga, según protesta, la intención de sostener que el gobierno de Perón fuera respetuoso de todas las libertades, ni de que no haya abusado de lo que la Constitución le hubiera acordado, al punto de mostrarse tiránico bajo numerosos aspectos. Si nos atenemos a los hechos es difícil intentar eximir al régimen de la calificación de dictadura, como él lo pretende. Las apariencias legales, emanadas de mayorías constituyentes o parlamentarias que se caracterizaron por su obsecuencia y venalidad, depositaban en manos del gran jerarca la suma del poder público.

[1] Nº 58, diciembre 1955.

El corresponsal, para asegurar que el régimen de Perón no fué dictatorial, se funda en que surgió de elecciones libres y la mayoría de los escrutinios subsiguientes le otorgaron la victoria en un 55 a un 70 por ciento, alegrándose de paso de que no hubiese llegado a las formas descaradas de los totalitarismos, que alcanzan a veces al 99 %. Aunque no deja de mencionar que el partido gobernante gozaba de los medios de propaganda más importantes, no dedica a este aspecto los comentarios atinentes. Seguramente habría tenido que afirmar que las elecciones no fueron libres, por la gran presión preelectoral y la desigualdad de los partidos para reunir sus simpatizantes y exponer su programa. Casi siempre había *razones de orden público* que impedían la realización de los actos de los adversarios. Evidentemente, esto no era una democracia.

El hecho de que un gobierno legalmente constituído haya usado de métodos despóticos lo explica el corresponsal por la enorme concentración de poder que la Constitución de una República "presidencial" acuerda al jefe del Estado. En la realidad el régimen peronista era un poder que se ensanchaba a cada instante por interpretaciones arbitrarias de la ley, legitimadas por un Parlamento cuya ciega mayoría careció del sentido de los límites. Desbordó en las concesiones al gobernante al extremo de convertirlo en un dictador con leyes que le permitían serlo. Desde el punto de vista social el corresponsal admira que la Argentina haya sido un país sin huelgas —salvo las que él no recuerda, sofocadas con cárcel y sangre— y olvidándose también de que el régimen creó un sindicalismo férreamente controlado por el Estado.

Hace hincapié en el hecho de que la enseñanza en todos sus grados y ramas fué declarada gratuita; gratuita de aranceles, pero cada día más cara a juzgar por los gastos que demandaban los estudios y las exigencias innúmeras de la vida escolar. Éstas y otras circunstancias, interpretadas en su apariencia y lejos de lo que fueron en la realidad, permiten al corresponsal formular una valoración del gobierno de Perón que la misma revista "Preuves" le refuta al pie. Lo cierto es que sembró el odio en la familia argentina e incitó a la violencia. Basta recordar la cantidad de frases que dirigió al pueblo sin detenerse ante las obligaciones que su investidura le imponía. La violencia tuvo su máxima expresión en el discurso del 31 de agosto de 1955, cuando incitó a las masas al crimen organizado, indicando hasta los modos de proceder. Dijo: "A la violencia hemos de contestar con la violencia mayor." Lanzó luego esta consigna,

que retrotrae a los tiempos de la selva: "Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos". Amenaza que define a un régimen y califica a un gobernante. La ciudadanía quedaba librada a las furias del dictador.

Entre los hechos probatorios de que sus palabras no eran sino órdenes que se cumplían, allí está el ataque a la Religión Católica, el incendio de las iglesias y la quema de la bandera. El agravio a la Marina de Guerra, la desnaturalización del servicio militar obligatorio, convirtiendo ciertas unidades en lugares de castigo para los opositores, constituyen otros signos de la dictadura desembozada. El menosprecio del pasado histórico, el ataque incitado o consentido a determinados próceres, como Rivadavia, Echeverría, Urquiza y Sarmiento, que representan la tradición argentina nacida en Mayo y convertida en realidad a partir de Caseros, es otro claro testimonio del régimen dictatorial. La supresión de libertades y derechos fundamentales, como el de reunión y libre expresión; las concentraciones públicas organizadas en su homenaje, la fastuosidad en el vivir y la ausencia, por contrario sentido, de toda austeridad republicana, como así también su exagerado apego a recibir donaciones y obsequios, califican a un déspota. Pueblos, calles, barrios, plazas, barcos, museos, escuelas, aulas, premios, provincias y hasta un asteroide fueron bautizados con los nombres de la pareja gobernante, en actos en los que se erigían bustos y se derrochaban flores con inolvidable e inexcusable obsecuencia. ¿Qué son todos estos, sino los rasgos que componen la fisonomía —no original, por cierto— de la mayoría de los dictadores?

Señala el corresponsal que el número de escuelas edificadas por el régimen en la provincia de Buenos Aires pasa de 1.500. Pero en la Capital de la República, el centro de mayor población escolar en la Argentina, no se levantó ni un solo edificio para instituciones educativas. En algunas, los alumnos asisten a clase en caserones vetustos y ruinosos. Mientras no se ha colocado un ladrillo para ese fin, en la U. E. S., pseudo institución de educación juvenil, para recreo del mandatario, se gastaron en dos años 225 millones de pesos. Pero la mención que hace el corresponsal de la obra del régimen en el campo educativo, no es la que más lo favorece. Hubo una verdadera dictadura escolar que produjo el desquiciamiento de la educación pública mediante la implacable deformación de sus fines y medios. Alterada durante los casi diez años del gobierno depuesto con la introducción en su seno de un espíritu perturbador y una orga-

nización arbitraria, la enseñanza se convirtió en un medio de grosero proselitismo, para lo cual se prepararon planes, programas y textos adecuados. Parte del personal técnico o directivo, obedeciendo generalmente a la imposición oficial, pronunciaba palabras imprudentes de franco sentido partidista. La escuela dejó de ser democrática, porque en su seno no reinaba la atmósfera propicia para la más pura convivencia humana, sino que se hacían presentes los elementos más nefastos de la división o separación de grupos. Para que la escuela sea democrática no es suficiente que sea gratuita y común: lo más importante es que inspire sus enseñanzas en un concepto de la vida que reconozca al hombre valor individual y social, y que el Estado no se coloque, autoritario y omnímodo, sobre los individuos y la comunidad. La escuela al servicio de un proselitismo desvirtúa su finalidad educativa y no concurre al esfuerzo de vigorizar la cohesión nacional. Se vuelve partidaria, acepta la imposición, queda obligada y sometida, vive la contingencia de parcialidades, se decide por subjetividades y no por el sentido objetivo de la verdad. En sus aulas suele entrar, con más frecuencia de la necesaria, la "verdad oficial", la que conviene; no la que es. Tal cosa aconteció durante el gobierno peronista: perdida la fe en los grandes principios y en las grandes palabras, sólo se redujo a transmitir "slogans". Para ello se apeló a la centralización educativa —que es la dictadura en el orden escolar—, cada vez más amenazante y exigente, provocando el acatamiento por el temor. Eso era la realidad del régimen depuesto en el campo de la enseñanza. La formación del hombre libre, que es la finalidad suprema de la educación democrática, careció de ambiente para su realización. Mal pueden conducir hacia la libertad aquellos a quienes se les priva de la propia decisión. Se acudió, mucho más que a recursos educativos, a medios "disciplinadores". La escuela no era sino una antesala del partido en la que los ideales de independencia se asfixiaban y el principio de objetividad permanecía apagado y maldito. Todo ello no tuvo mayor efecto, porque a las técnicas les falló la regimentación de la inteligencia, que se proponían y sin duda intentaron por medio del soborno y del temor.

Hubo una especie de competencia en demostrar adhesión a las autoridades. La cátedra de "cultura ciudadana", hoy desaparecida, no tuvo por objeto enseñar los derechos humanos, cívicos y morales, sino las excelencias del régimen y la supuesta erección de la "Nueva Argentina" sin raíz en el pasado, o sea la creación espontánea y excluyente del sistema animado por una doctrina y una

técnica propia, paralela a una cultura nueva de contenido y sentido inconfundibles: poesía y literatura popular justicialista, "un arte, una ciencia y una literatura de la Nueva Argentina". La dictadura tuvo en sus manos el monopolio de la radiodifusión y el periodismo. La atmósfera en que se vivía era espiritualmente asfixiante y de ella se salvaron los que resistieron con silencioso estoicismo. En este sentido hay que recordar a la gran mayoría de los escritores y de los educadores de los tres grados de la enseñanza. Tan digna altivez no fué nunca doblegada, aunque surgieran de pronto misteriosos organismos que eran células encargadas de llevar, en un riguroso fichero, la calificación política de los empleados, maestros, profesores, artistas e intelectuales de todos los rincones del país.

De la gestión económica proporciona una idea el solo hecho de que, siendo el nuestro un país rico, haya quedado hoy casi totalmente empobrecido. Hay escasez de todo lo que siempre se produjo con facilidad y abundancia, sobre todo de los elementos de primera necesidad. Del ruinoso estado financiero en que la dictadura dejó al país constituyen testimonios los enormes esfuerzos que el Gobierno de la Revolución Libertadora realiza, frente a grandes dificultades que se presentan, para conducirnos hacia la normalidad, reposada y segura, que sirva de base al progreso material y moral.

Para arribar al aniquilamiento en que se sumió a los individuos y a la Nación, el régimen depuesto llegó a la anulación de los poderes, sometiendo el país a una sola voz, ausentes la letra y el espíritu de la Constitución liberal de 1853 y las grandes leyes dictadas en épocas diferentes, como también la más noble de las tradiciones argentinas: la tolerancia. Durante las últimas etapas de ese gobierno la arbitrariedad se convirtió en norma y la convivencia democrática se tornó imposible. En la patria de los argentinos se había llegado a la extrema situación de que ya no había espacio ni clima favorable para que pudiesen desenvolver su vida quienes fuesen conocidos como desafectos del régimen imperante. La apariencia pudo engañar, acaso, a los que sólo se atienen a ella, comprometidos o ausentes. Pero la realidad en nuestro país era el exilio del espíritu, del juicio libre, del hombre en su plenitud.

*JUAN MANTOVANI*

# LOS ARTISTAS Y LA VEJEZ[1]

El invierno pasado, asistí en Berlín a una conferencia sobre la obra póstuma de Kant que un erudito dictó en la Asociación Kantiana. Esta obra, el *Opus posthumum* cuyo original se perdió en la Alemania septentrional durante la última guerra, existe en forma de transcripciones que hace unos veinte años fueron puestas al alcance del restringido público que se interesa por la filosofía, acompañadas de notas y comentario. Al parecer, Kant nunca llegó a elaborarla y completarla totalmente. El *Opus posthumum* fué escrito entre 1797 y 1803, alrededor de veinte años después de aparecer las grandes obras tempranas de Kant. Al presente, resulta manifiesto que algunas de sus tesis fundamentales adquieren un aspecto muy diferente a la luz de la obra posterior, que contiene pasajes en contradicción con *La crítica de la razón pura.* El conferenciante planeó el problema de cuáles afirmaciones han de ser consideradas válidas, las tempranas o las póstumas, pues difícilmente son conciliables las unas con las otras. No trató de resolver el asunto, pero sugirió que algunas de las tesis tempranas fueron anuladas por algunas de las tesis tardías. Detrás de esta cuestión acerca de la validez comparativa de la obra temprana o tardía de Kant, asoma el problema de las obras tempranas o tardías en general, el problema de la personalidad creadora, de las transformaciones que sufre y las interrupciones que acontecen. Ésta es la particular situación de un filósofo, pero el problema también surge en el caso de los artistas.

Fué por aquel entonces que leí en un periódico un comentario sobre la exhibición de la obra de Lorenzo Lotto que se había realizado en Venecia el verano anterior. El comentario incluía esta observación: "Las obras de las últimas décadas dejan una impresión de inseguridad, de la misma señalada manera que se observa en los artistas alemanes Baldung y Cranach". De modo que los grandes maestros se vuelven inseguros de sí mismos en su último período de productividad creadora. Mientras reflexionaba sobre

[1] Gottfried Benn, nacido en 1886, se ha convertido en el "acontecimiento" alemán de los últimos tiempos. Como poeta se lo compara a Rilke, a Valéry, a Eliot, a Pound (por desgracia, la traducción de sus versos ofrece tales dificultades que éstos son virtualmente ignorados fuera de los países de habla germánica). Benn es médico, y se hizo conocer en 1933 por un volumen de ensayos titulados *El nuevo Estado y los intelectuales* y por sus *Poemas.* Campeón del expresionismo y del "intelectualismo", seduce por la violencia y la transparencia de un estilo de sabio y de poeta que ejerce irresistiblemente lo que un crítico ha llamado la "magia cerebral" de Gottfried Benn. (*N. de la R.*)

esto, me encontré con la siguiente afirmación que hace Edward Burne-Jones en una obra sobre historia del arte: "Nuestros primeros cincuenta años son desperdiciados en razón de los grandes errores que en ellos cometemos; luego, nos volvemos tímidos y ya difícilmente nos atrevemos a apoyar nuestro pie derecho antes que el izquierdo, a tal punto nos damos cuenta de nuestra propia debilidad. Luego vienen veinte años de afanes, y sólo entonces comenzamos a comprender de qué somos capaces y qué debemos dejar sin hacer. Entonces, brilla un rayo de esperanza y suena el llamado de una trompeta, y debemos abandonar la tierra". Por lo tanto, aquí tenemos el caso opuesto al de Lotto; la incierta es la juventud, y la certeza viene con la vejez, cuando es demasiado tarde. Esto recuerda la escena de "La muerte del Ticiano" que Hofmannsthal compuso a los veinte años. El Ticiano yace en su lecho de muerte, pero aún sigue pintando —creo que el cuadro era *Dánae*—; de pronto se incorpora y solicita que traigan ante él sus anteriores cuadros.

*Declara que debe verlos,*
*a esos viejos, míseros, apagados;*
*debe compararlos con los nuevos que está pintando;*
*porque ahora, dice, las cosas de muy difícil comprensión le resultan claras;*
*entiende, como jamás hubiera soñado que podría,*
*que hasta el presente había sido un débil atolondrado.*

De modo que aquí también lo hallamos, visto a través de los propios ojos del artista: sólo a los noventa y nueve años deja de ser un débil atolondrado.

Para mi sorpresa, encontré en Oriente direcciones del pensamiento similares. Hokusai (1760-1849) dice: "Desde los seis años he sentido ansiosos deseos de pintar. A los cincuenta había dado al público un vasto número de dibujos, pero nada de lo que hice antes de los setenta y tres merece mencionarse. Cerca de los setenta y tres comencé a aprender algo sobre la verdadera naturaleza de animales, plantas, peces e insectos. Resulta que a los ochenta habré hecho mayores progresos, a los noventa penetraré en el misterio de las cosas, y si vivo hasta los ciento diez años cuanto haga tendrá vida, así sea un trazo o un punto". Aquí nos enfrentamos con la pregunta que ocasionalmente se ha ventilado en la literatura: ¿Qué hubiera pensado el mundo de ciertos hombres, de haber muerto antes de cuando murieron? En este caso particular es la cuestión de qué hubiera quedado de Hokusai si hubiera muerto antes de los setenta y tres años.

*Todas las tierras del Este y de Occidente*
*Reposan entre sus manos quietamente.*

De manera que apelé al consejo de nuestro olímpico tatarabuelo Goethe, y examiné sus *Máximas y reflexiones*, libro en que todo aquel que tenga sus preocupaciones debiera sumergirse por unas cuantas horas a la semana. Allí encontré los siguientes aforismos:

"1. Envejecer significa comenzar una nueva empresa; todas las circunstancias cambian, y uno debe o bien dejar de actuar o asumir el nuevo papel de manera intencional y deliberada".

"2. Cuando uno es viejo debe hacer más que cuanto hizo siendo joven."

"3. Con el objeto de anotar los muy singulares pensamientos que se le habían ocurrido en su último viaje, Madame Roland solicitó elementos para escribir, al pie de la guillotina. Es una lástima que le fueran negados, pues al final de la vida el alma resignada y valerosa es abordada por pensamientos que hasta entonces fueron impensables y que son como espíritus bienaventurados, asentados radiantemente en las cumbres del pasado".

Espíritus bienaventurados . . . ¡camino de la guillotina! ¡Muy olímpico, muy gigantesco! Y por cierto que este tatarabuelo nuestro, con su talento y sus dotes de toda índole, era el hombre para comenzar una nueva empresa en cualquier instante. De todos modos, difícilmente esto resultó de una naturaleza ilustrativa general. Sin embargo, en el mismo volumen se halla el fragmento de *Pandora*, y heme aquí reflexionando acerca de la extraña figura de Epimeteo:

*Porque Epimeteo fuí llamado por mis progenitores,*
*aquel que medita sobre las cosas pasadas y remonta,*
*en el juego laborioso de los pensamientos, el veloz suceso*
*hasta la penumbra de las posibilidades que combinan las formas.*

Meditar, remontarse —en el laborioso juego de los pensamientos— hasta la penumbra de las posibilidades que combinan las formas. Quizá Epimeteo era el patrono de la vejez, una figura crepuscular, sombría que vuelve la mirada hacia atrás y sostiene en su mano una antorcha ya disminuída.

A esta altura, os diréis que estáis oyendo a alguien que hace un extensivo uso de citas, que está atento a cuanto pueda asir, a la espera de lo que pueda servirle de advertencia e información, como una jovencita que viaja sola; y podéis preguntaros: ¿Detrás de qué anda? ¿Qué se propone? ¿Bajo todo esto, hay escondido algo personal? Por cierto que sí; éste es el caso, precisamente; debajo de todo esto *hay* algo personal, pero ello no ocupará

un espacio indebido en lo que ha de seguir. De todos modos, si sólo por un momento me lo permitís, imaginad en una época inquieta un escritor con un pasado inquieto, quien se inició en su vocación juntamente con todo un círculo de individuos de su misma edad procedentes de todas las partes del mundo, y quien también sufrió ese mismo desarrollo estilístico llamado con diferentes nombres —futurismo, expresionismo, surrealismo— que aún en la actualidad es motivo de discusión, ya que es un desarrollo estilístico —digámoslo de una vez, abiertamente— de franco carácter revolucionario; no más revolucionario —según la opinión de nuestro autor— que anteriores desarrollos estilísticos, como el impresionismo, el barroco o el manierismo, pero que, no obstante, fué ciertamente revolucionario para este siglo. Durante su vida, este autor se hizo a la vela bajo distintos pabellones, como poeta y como ensayista, como ciudadano y como soldado, como ermitaño en su país y como hombre de mundo en esta o aquella gran metrópolis; y durante la mayor parte del tiempo, se vió sometido a críticas y ataques. Pues bien, ese escritor ahora está envejeciendo y todavía sigue publicando algunas cosas. Y si no se ha extinguido por entero el elemento volcánico en su interior, si no ha perdido totalmente el ímpetu y vigor de la juventud, cuanto sucede es que los críticos exclamen: "¡Santo Cielo! ¿Por qué este hombre no se quedará quieto? ¿No es hora de que se avenga a escribir algo clásico con cierto matiz cristiano? ¡Seguro que ya es hora de que madure y se sazone como conviene a sus años!" Pero si alguna vez escribe algo un tanto más sazonado, brillante y clásico, en la medida de sus posibilidades, el grito es: "¡Oh!, este sujeto está completamente envejecido. Cuando era joven, en su período de *Sturm und Drang*, suscitaba un moderado interés, pero en la actualidad es un mero subalterno que trata desesperadamente de mantener su propio ritmo. No tiene nada que decir, por lo tanto ¿por qué no tiene la decencia de callarse?"

Con esto es suficiente. Cuando un determinado libro es comentado, sea que lo hundan o lo alaben, el autor, de acuerdo con su humor, puede sentirse orgulloso o fastidiado. Pero la situación cambia cuando un escritor ha llegado tan lejos en edad como para que comiencen a aparecer libros acerca de su obra, cuando en el país o en el extranjero la generación más joven empieza a escribir tesis sobre él para doctorarse, analizándolo, clasificándolo, catalogándolo; tesis en las que una coma que puso hace treinta años o un diptongo que introdujo en una tarde de domingo antes de la primera guerra mundial son tratados como problemas estilísticos fundamentales. Por sí mismos, los estudios son interesantes, el análisis de la lengua y el estilo es soberbio; pero para el escritor discutido es como si estuviera viendo su propia vivisección. Otros advierten cuál es su aspecto, y de tal manera él

advierte ahora cuál es su aspecto. Por primera vez en su vida se reconoce a sí mismo; hasta el presente había sido un extraño para sí mismo, y había tenido que envejecer para llegar a conocerse.

Y suponiendo que este escritor hubiera expresado en algún momento de su vida opiniones que posteriormente fueron juzgadas imposibles, entonces se toman buen cuidado de que arrastre tras de sí tales opiniones como la grada tras un caballo de granja, y todos se deleitan viéndolas golpearle constantemente los talones. Bueno —se dice a sí mismo el escritor—, esto es parte del juego; nada puede hacerse. Si uno no fuera a escribir más que aquello que ha de resultar oportuno al cabo de quince años, presumiblemente no escribiría nunca cosa alguna. Una pequeña muestra de lo que quiero decir, y luego dejaré por un rato a este escritor nuestro. En una conversación, una conversación muy seria entre tres ancianos, este autor alguna vez escribió la siguiente afirmación: "Estar equivocado y no obstante sentirse impulsado a seguir creyendo lo que el ser más íntimo de uno le dice. Este es el hombre y aquí comienza su gloria, más allá del triunfo o la derrota". Desde el punto de vista de nuestro escritor, esta declaración era una especie de elegía antropológica, una melancolía cifrada; pero sus críticos opinaron de otra manera. Los escandalizó hasta la médula. Esto, decían, es un cheque en blanco para cualquier crimen político concebible. Al principio, el autor no sabía de qué estaban hablando; pero luego se dijo a sí mismo: Y bueno, en el siglo XIX las ciencias naturales arremetieron contra la poesía; Nietzsche fué combatido por los teólogos; en la actualidad es la política la que se entrevera en todas partes. Muy bien, dejémoslo así. Penumbra de las posibilidades que combinan las formas. Pero todo esto acumulado, lo teórico y lo práctico, hizo que nuestro autor reflexionara sobre la cuestión de cómo les ha ido a otros ancianos y de qué significa para el artista la vejez y el proceso de envejecimiento.

Ante todo, mi indagación no se refiere a la fisiología del envejecimiento. Cuanto la medicina tiene que decir sobre el asunto no es mucho. Su fórmula corriente sostiene que el envejecimiento no es un proceso de uso y desgaste sino de adaptación; y debo confesar que esto no me explica gran cosa. Agrega, según he descubierto en sus publicaciones periódicas, que es deplorable la falta de un examen psíquico objetivo y sistemático de los ancianos que no se hallan en clínicas psiquiátricas. Ignoro cuántos de vosotros lo deploráis también. Y nada he de decir acerca de las curas rejuvenecedoras ni tampoco sobre el célebre suero Bogomoletz. Lo que me interesa saber es a cuál edad realmente empieza el envejecimiento.

Los cuarenta y seis años a los que murió Schiller, los cuarenta y seis años a los que calló Nietzsche para siempre, los cuarenta y seis años a los que Shakespeare había completado su obra y se retiraba a la vida privada por los cinco años de vida que le restaban, o los treinta y seis años a los que enloqueció Hölderlin: he aquí una edad que por cierto no es avanzada. Pero, en verdad, la simple aritmética no nos llevará a ningún lado. Muy pocas dudas puede haber de que la premonición de una muerte temprana compensa, en términos de vida interior, por décadas de existencia física y por el proceso de envejecimiento que las acompaña. Este parece haber sido el caso de los que sufrieron tuberculosis, como Schiller, Novalis, Jens Peter Jacobsen, Mozart y otros. La temprana muerte de tantos hombres geniales —algo que la ideología romántico-burguesa se complace en relacionar con la noción del carácter agotador y devorador del arte— deberá ser examinada con mayor detenimiento en cada caso particular. Algunos de estos hombres jóvenes murieron de afecciones agudas. Schubert y Büchner de tifus. Accidentes o guerra determinaron la muerte de Schelley, Byron, Franz Marc, Macke, Apollinaire, Heym, Lautréamont, Pushkin. Kleist, Schumann y van Gogh se suicidaron. En resumen, que las filas quedan ralas por lo que respecta a una directa relación causal entre el arte y la muerte. Y observando las edades a que murieron los hombres geniales, uno llega a una conclusión muy extraña, de una índole totalmente diferente, la que os transfiero no como resultado de profundas reflexiones o como algo de naturaleza metafísica, sino simplemente porque es interesante. Esta es la conclusión: resulta sorprendente —en verdad, casi asombroso— cuántos ancianos y aun *muy* ancianos hay entre los hombres famosos. Tomemos como fundamento nuestro las cifras que Kretschmer y Lange-Eichbaum dan acerca de los que han sido considerados en Occidente hombres geniales o de extraordinarias dotes durante los últimos cuatro siglos. Hay entre ciento-cincuenta y doscientos de ellos. Ahora bien, sucede que de estos hombres y mujeres geniales casi la mitad han vivido hasta edad muy avanzada. La duración media de nuestra vida es setenta años, de modo que no desperdiciemos nuestro tiempo en eso. Comencemos directamente con quienes viven más de setenta y cinco años. Me parece que os sorprenderéis tanto como yo. Aquí pues, hay una lista sólo con nombres y edades, comenzando por pintores y escultores:

Ticiano noventa y nueve; Miguel Ángel ochenta y nueve; Franz Hals ochenta y seis; Goya ochenta y dos; H. Thoma ochenta y cinco; Liebermann ochenta y ocho; Munch ochenta y uno; Degas ochenta y tres; Bonnard ochenta; Maillol ochenta y tres; James Ensor ochenta y nueve; Donatello ochenta; Tintoreto setenta y seis; Rodin setenta y siete; Käthe Kollwitz

setenta y ocho; Renoir setenta y ocho; Menzel noventa; Matisse ochenta y cuatro.

Entre los poetas y escritores: Goethe ochenta y tres; Shaw noventa y cuatro; Hamsun noventa y tres; Maeterlinck ochenta y siete; Tolstoy ochenta y dos; Voltaire ochenta y cuatro; H. Mann ochenta; Ebner-Eschenbach ochenta y seis; Victor Hugo ochenta y tres; Tennyson ochenta y tres; Swift, Ibsen, Björnson y Rolland setenta y ocho; Ricarda Huch ochenta y tres; Hauptmann ochenta y cuatro; Lagerlöf ochenta y dos; Gide ochenta y dos; d'Annunzio setenta y cinco; Spitteler, Fontane y Freytag setenta y nueve; Frenssen ochenta y dos; Isolde Kurz noventa y uno; Claudel ochenta y cinco; y entre los que viven: Thomas Mann, Hesse, Rudolf Alexander Schröder, Alfred Döblin y Hans Carossa han pasado los setenta y cinco.

Debe admitirse que hay un número menor de compositores. Mencionemos a Verdi con ochenta y ocho años; Richard Strauss ochenta y cinco; Pfitzner ochenta; Heinrich Schütz ochenta y siete; Monteverdi setenta y seis; Gluck y Handel setenta y cuatro; Bruckner setenta y dos; Palestrina setenta y uno; Buxtehude y Wagner setenta; Georg Schumann ochenta y uno; Cherubini ochenta y dos; Reznicek ochenta y cinco; Auber ochenta y cuatro; y entre los que viven: Sibelius ochenta y ocho.

Mi lista no es completa en modo alguno. No me propuse compilarla en forma sistemática, sino que sólo he recogido cuanto pasaba casualmente por mi mente mientras examinaba este asunto en general. Estoy convencido que podría extenderse aún más. Si uno desea explicar este fenómeno, hay dos cuestiones que pueden destacarse. Por sobre todo, la cuestión sociológica de que quienes viven hasta edad avanzada son primordialmente los que llegan a ser grandes y famosos, pues cuentan con mayor tiempo para producir sus obras. En segundo lugar, parece que hay una explicación biológica bastante razonable: considerado desde cierto punto de vista, el arte es, al fin y al cabo, un fenómeno de liberación y relajamiento, un fenómeno purificador, y tales fenómenos se hallan estrechamente asociados con el propio organismo físico. Esta suposición conviene con la teoría de Speranski, que ahora se abre camino en la patología, de que tanto la enfermedad como la amenaza de enfermedad son reguladas y prevenidas por impulsos centrales en mayor grado de lo que hasta el presente se supuso. Difícilmente pueda haber alguna duda acerca de que el arte es un impulso central y primario. Sin pretender hacer afirmaciones atrevidas, me parece que una edad semejante es singularmente destacable debido a la circunstancia de que tantas de estas personas vivieron en

tiempos en que la duración de la vida era muy inferior a la actual. Como sabéis, por lo que respecta a la duración de la vida, las posibilidades de los niños recién nacidos casi se han duplicado desde 1870.

Ahora bien, la cuestión de lo que el envejecimiento significa para el artista es un asunto complejo en el que se combinan elementos subjetivos y objetivos. Por una parte, tenemos los estados de ánimo y las crisis; por otra, la historia y la descripción. No llegar nunca más a ser capaz de alcanzar la altura que cierta vez se logró, a pesar de esforzarse por décadas, es un destino. Fué el destino, por ejemplo, de Swinburne, quien a los veinticinco años causó sensación, y de entonces en adelante siguió escribiendo sin cesar; hasta cuando murió a los setenta y dos años era un hombre fértil y estimulante, componiendo poesía. Algo similar puede decirse de Hofmannsthal: el camino que recorrió desde los poemas escritos por Loris a los veinte años hasta las confusiones políticas de *Der Turm* (*La torre*) va de la multiplicación de los panes a la recolección de las sobras. Lo mismo sucede, nuevamente, con George y Dehmel. Todos ellos son poetas líricos en los que el trabajo diligente y la decisión ocuparon el sitio de los atisbos que habían conocido en la juventud. Ahora pasaré de estas alusiones introspectivas a una cuestión por entero concreta acerca del aspecto objetivo de nuestro problema; a saber: ¿qué entienden por obra "tardía" la historia del arte, la historia literaria y la crítica artística en general? ¿Cómo definen la transición formal de un artista desde la obra juvenil hasta el estilo de su período "tardío"?

Resulta difícil obtener una respuesta directa de la cuestión. Algunos críticos recurren a términos tales como gentileza, serenidad, tolerancia, una noble madurez, desprendimiento de las vanidades amatorias y pasionales. Otros hablan de levedad, un flotar más allá de las cosas de la vida terrena; y aquí sacan a relucir la palabra "clásico". A su vez, otros consideran que el rasgo característico del artista en su ancianidad consiste en un rigor, una honestidad radical; lo que nos hace pensar en la afirmación hecha por Shaw de que los ancianos son peligrosos en razón de que no se preocupan por el futuro. Comentando un cuadro de Franz Hals, Pinder introduce un concepto nuevo al afirmar que el estilo es manifiestamente el de un pintor de ochenta y cuatro años, pues sólo tal hombre pudo producir esta petrificada superabundancia de experiencia e historia, esta consciente percepción de la "levedad" y del "flotar". Algún otro escribe de Durero que murió prematuramente, pues uno siente la manifiesta necesidad de una mayor soltura del poder formal lograda a través de la acción de una espiritualidad amplia y gentil. A esta altura, el análisis de las obras de arte se ha vuelto un pensar ansioso, el deseo

de ver confirmada la idea de que una espiritualidad amplia y gentil es lo que constituye un estilo tardío.

Y ahora tomemos un ejemplo de la literatura, donde la palabra "tardío" está muy de moda y constantemente se leen artículos sobre el tardío Rilke, el tardío Hofmannsthal, el tardío Eliot o el tardío Gide. Pienso en este preciso instante en un libro de cierto historiador literario bien conocido que se especializa en el tardío Rilke. Su libro contiene observaciones excelentes, aun profundas, pero su tendencia claramente es la que sigue: fase 1, fase de experimentación, esfuerzos y comienzos; fase 2, "consumación" y "la forma verdadera". Sólo es en la fase 2 que Rilke llegó realmente a ser "lo que al principio creía ser pero en verdad no era". ¿Qué es, entonces, "lo verdadero?" Tras esta palabra hay un exceso de escatología, un exceso de ideología, de anticuada teoría evolucionista, para que llegue a gustarme. Nuestro amigo, el historiador literario, insiste en ver a Rilke en búsqueda de una condición ideal; es decir: del ideal propio del historiador literario. Pero esto me parece singularmente impropio en el caso de Rilke, de cuya etapa temprana tenemos poemas de belleza tan perfecta que nada "verdadero" puede eclipsarlos. A veces pienso que la tendencia observable entre la gente docta de ver y representar al artista en "fases" debe ser de índole específicamente germano-idealista.

Uno de los libros importantes sobre nuestro asunto es *Spätwerke grosser Meister* (*Obras tardías de los grandes maestros*) de Brinckmann. Brinckmann trata de definir los cambios estructurales de las mentalidades creadoras con la ayuda de su antítesis entre relación y fusión. Estos dos conceptos son los puntos de apoyo que emplea al tratar el problema. La relación —que constituye la primera fase— significa ver y representar las relaciones entre personas, acciones, objetos en el espacio, colores. La fusión —la fase posterior— es aquella en que los colores se funden en un tono básico y los elementos que previamente fueron tratados en forma individual y por contraste se subordinan a la totalidad estructural, volviéndose a menudo evasivos e intangibles. Y al llegar a este punto, Brinckmann habla del "abandono de un estado de tensión en favor de una mayor libertad". Dondequiera que surge la palabra "libertad" todo se oscurece, y al llegar aquí me resulta difícil seguir a Brinckmann. No obstante, él ha hecho un análisis en extremo fascinante de varios pintores que pintaron un mismo tema en la juventud y luego en la vejez. Sitúa los períodos de cambio en la estructura de la productividad en los treinta y cinco y los setenta años, y al hacer esto afirma seguir a Freud. Brinckmann es, además, el único autor que, no obstante seguir a Freud, hace

referencia a la relación entre el sexo y la productividad artística. Aunque tal problema en este momento y lugar resulta más bien una digresión, querría mencionarlo. Dicha relación sin duda existe, aunque es extremadamente oscura. Todos saben que hay un gran número de artistas de primera categoría que son homosexuales y en cuya obra esta discrepancia con la normalidad no resulta manifiesta. Tomad cuatro de las mayores mentalidades de la cultura occidental; digamos Platón, Miguel Ángel, Shakespeare y Goethe. Dos fueron notoriamente homosexuales; uno puede haberlo sido; y sólo Goethe parece haber estado libre de anormalidad. Y luego, en el otro extremo, está el tipo de genio asexual. Es posible que recordéis el célebre testamento de Adolf Menzel, del que resulta que en sus noventa años de vida jamás tuvo contacto con una mujer. Nada sabemos todavía acerca del eslabón existente entre el decrecimiento sexual y la declinación de la capacidad creadora. Todos estamos enterados de que a los setenta y cinco años Goethe se enamoró de Ulrika y quiso casarse con ella. O está la situación casi grotesca que Gide refiere en sus diarios. En Túnez, a los setenta y dos años, se enamoró de un muchacho árabe de quince; y Gide describe las noches apasionadas que le recordaban los más bellos años de su juventud. Hay algo positivamente desconcertante en su apasionada confesión de que cuando vió por primera vez al muchacho, sirviente de su hotel, se sintió de tal manera embargado por su exquisitez y pudor que no se atrevió a hablarle. ¡Gide a los setenta y dos años en la situación de Margarita! El problema es interesante, pero hasta el presente no hay manera de decidir si la declinación del impulso sexual paraliza la mente o si, como otros sostienen, le da alas.

Un caso especial que continuamente se me cruza en estas investigaciones es el de la *Pietà* Rondanini que Miguel Angel compuso a los ochenta y nueve años pero dejó inconclusa. Eminentes historiadores del arte sostienen opiniones tan contradictorias acerca de esta *Pietà* que uno se ve obligado a sospechar que aquí tenemos el caso de un cambio estructural decisivo en el artista. Un historiador del arte escribe sobre la sublime interioridad y espiritualidad de la obra. Otro dice que irradia una profunda emoción que no puede contradecirse, algo espiritualizado y etéreo, una especie de vuelo extático en el que el último suspiro se mezcla con los primeros tenues vislumbres de la redención. La otra escuela de pensamiento afirma que en esta obra de su ancianidad Miguel Angel le dió la espalda a cuanto constituyó el renombre de su juventud. Simmel llega incluso a decir que "en esta obra Miguel Angel repudia el principio vital de su arte; es una traición, una tragedia, la prueba final de su incapacidad para alcanzar la salvación por el camino de la creación artística,

que se halla centrada en la visión de los sentidos. Es la extrema frustración trágica". Parece que aquí tenemos el ejemplo de un gran hombre que sintiéndose incapaz de hacer ningún empleo ulterior de sus pretéritos métodos y procedimientos para controlar su modo de experiencia, acaso porque habían llegado a parecer anticuados y convencionales, los abandonó, y, no obstante, no halló ningún modo nuevo de expresión para su nuevo modo de experiencia, por lo que desistió, dejando caer sus manos. Tal vez esto sea un ejemplo de lo que quiere decir Malraux en un pasaje profundamente significativo de su *Psicología del Arte*: "Primero inventan su lenguaje, luego aprenden a hablarlo, a menudo inventando también otro. Cuando son alcanzados por el estilo de la muerte, recuerdan cómo en su juventud rompieron con sus maestros, y ahora rompen con su propia obra". Y Malraux agrega: "La más completa encarnación del artista se basa por igual en el rechazo de sus maestros y en la destrucción de cuanto él mismo fué anteriormente". Éstas son palabras importantes, y me gustaría aplicarlas a un hombre que soportó sobre sus hombros todo un siglo y cuya fama es un meridiano en nuestro esquema de valores.

Concluyendo esta parte, querría hablar de un libro que me enfrentó con otra cuestión que surge del asunto. Es el libro de Riezler sobre Beethoven, cuyo capítulo final se titula "El estilo último". La descripción de este estilo último es fascinante, convincente y se halla imbuída de un conocimiento tremendo. Pero —me dije a mí mismo— primeramente el autor del libro debe traducir sus impresiones y análisis musicales en términos de lenguaje, expresando en palabras algo que la música misma, por su propia naturaleza, no contiene. Estas palabras con las que se trata de dar cuerpo a la esencia del estilo final de Beethoven resultan ser, notablemente, "autoridad", "fuerza", "monumentalidad", "gigantesco", "solidez tectónica" y, por otra parte, "levedad", "flotante", "etéreo", "extrema espiritualidad"; es decir: todas las palabras pertenecientes al lenguaje emotivo que hallamos en las descripciones de las obras tardías de los pintores y con las que presumiblemente también nos cruzaríamos de vez en cuando en las descripciones de grandes obras de hombres más jóvenes. Riezler comienza su último capítulo con la afirmación de que es posible hallar términos generales que sirvan para describir un estilo tardío característico en todas las artes a través de todos los períodos, ya que "los modos de expresión empleados en las diversas artes se hallan subordinados conjuntamente al hecho supremo del «principio artístico universal»". Y ¿en qué consiste este principio artístico universal, esta cifra final? ¿No sería igualmente fácil decir que al margen por completo de la música, la pintura y la poesía existe un medio lingüístico

que sirve los propósitos de la crítica, proveyendo a los doctos de la terminología que necesitan para establecer sus sistemas?

Pero ahora formulemos otra cuestión: Envejecer, ser viejo ¿qué le parece al artista?; ¿cómo lo experimenta? Tomad a Flaubert, allí en su casa de la zona alta, en Ruán, sin abandonar su cuarto por días enteros, en tanto que noche tras noche la luz de sus ventanas iluminadas sobre el río guían a los boteros del Sena. No es viejo; tiene sólo cincuenta y nueve años, pero está gastado; hay pliegues bajo sus ojos y sus párpados se arrugan con amargo menosprecio, menosprecio por la *gent épicière*, esos tenderos, la clase media. Por cierto, la corte no declaró inmoral a *Madame Bovary;* pero le había recomendado que ejercitara sus dotes de observación en gente más agradable, gente de corazón más bondadoso. Y eso ¿le hizo escribir sobre corazones bondadosos? Al aparecer su *Éducation sentimentale* se dijo que era un cretino, un alcahuete, uno que ensucia el agua del arroyo en que se lava.

En su juventud escribió que quienquiera que desee crear debe cuidarse de no escarnecer la fama. Pero ¿qué sucedió después? ¿Hubo algo que no escarneciera? Y por sobre todo, hizo encarnio de sí mismo; no podía mirarse al espejo mientras se afeitaba sin estallar en una carcajada. Y en la actualidad estaba redactando una lista de estupideces cometidas por aquellos muertos cuyos nombres constituyen lo que llamamos humanidad. ¿Todavía agregaría otra relación? ¿Aún sentarse nuevamente en el *bistro* centro urbano, visual y acústicamente tenso de concentración, a fin de penetrar en el objeto, de introducirse tras esos rostros? ¿Una vez más haría ese sobrehumano esfuerzo de observación; un esfuerzo tan trágico a cada momento, cogiendo expresiones, recolectando frases, cosas sobre las que uno pudiese apoyarse? Porque allí se sentaban todos en la taberna, todos en pos del dinero, todos tras el amor, mientras él andaba tras la *expresión*, una secuencia de oraciones; y ambos mundos debían abrazarse. ¿Agregar otra relación? ¿Realismo, esteticismo, psicologismo . . .? Dicen que soy frío; bien, la frialdad no es cosa tan mala; prefiero ser frío a andar cantando y representando . . . ¿para quién? ¿Para qué? De modo que ¿cree usted en algo, Flaubert? Vamos, diga sí o no. Sí, creo, pues al fin y al cabo creer sólo significa hallarse conformado de una manera particular para que uno pueda admitir esto y aquello. No; no creo; *je suis mystique et je ne crois à rien.*

Tal era Flaubert en su vejez.

Y allí está Leonardo en su pequeño castillo de Ducloux sobre el Loira, cuando Italia ya no era sitio para él, hallándose todos sus protectores muertos o encarcelados. ¿En qué pensaba durante aquellas tardes? El rey ha

salido de cacería y todo está tranquilo. No se oye nada, excepto el repique del reloj en la torre llamada Harloge y el grito de los cisnes salvajes en el agua. Junto al río hay álamos similares a los de Lombardía, lejanos en el tiempo. El rey le ha ofrecido cuatro mil escudos por la *Gioconda*, pero Leonardo no puede decidirse a separarse de ella. El rey sigue insistiendo, y el anciano se arroja a los pies del soberano llorando, convirtiéndose en el hazmerreír de los huéspedes. Le ofrece su último cuadro, un *San Juan Bautista*, pero no la *Gioconda*, no ése; ese cuadro es su vida. Cinco largos años se ha encorvado sobre él, silencioso, envejeciendo, sin permitir que nadie viera su composición. En el cuarto donde pintaba había fragmentos de estatuas griegas, perros egipcios de dos cabezas en granito negro, joyas gnósticas con inscripciones mágicas, pergaminos bizantinos duros como el marfil, escrituras mágicas persas con encuadernación de hierro, papiros de Menfis transparentes y delicados como pétalos de flores... Había tenido que transformarse en todo eso, que perderse en todo eso, acaso hasta sucumbir ante ello. Y de ese modo vivió por cinco años, entregado a su visión interior, su visión única. El rey y la corte lo consideraban un pobre tonto, pero él se había ingeniado para conservar todavía el cuadro en su habitación. La escalera de caracol que llevaba a su dormitorio era estrecha y empinada, y mientras ascendía sufrió ahogos y desvanecimientos. Luego se paralizó su lado derecho, y aunque aún podía dibujar con su mano izquierda, ya no le era posible pintar. Luego pasó las tardes con un monje, jugando con bloquecitos de madera o barajas. Más tarde también se paralizó su lado izquierdo, y apenas consiguió decir "Levántate y arrójate al mar", cuando murió y quedó allí, en paz, como un peso caído. Luego de su muerte, un ruso pintor de íconos que vivía cerca vino, se detuvo ante su caballete y exclamó: "¡Qué desvergüenza inaudita! Este libertino que está desnudo como una mujerzuela y desbarbado ¿puede ser el precursor de Cristo? ¡Apártate imagen diabólica, no manches mis ojos!"

Tal era Leonardo da Vinci en su vejez.

Atardeceres de la vida. ¡Oh, estos atardeceres de la vida! En su mayoría pasados en la pobreza, tosiendo, encorvados... sometidos a las drogas, borrachos, algunos no más que criminales, casi todos solteros, casi todos sin hijos. Toda la asamblea olímpica vitalmente negativa, un conjunto europeo, cisatlántico, de olímpicos que han soportado por cuatrocientos años la gloria y la amargura del hombre postclásico. Los nacidos bajo una estrella afortunada se las arreglaban para sostener una casa, como Goethe y Rubens; y aquellos cuya suerte era mezquina siguieron, hasta el fin de sus días, sin un cuarto en el bolsillo, pintando sus ondulados olivos; y aquellos que viven en la era de la conquista del espacio contemplan por la ventana

de un cuarto trasero una conejera y dos hortensias. Haciendo un examen de todos ellos, sólo puede decirse una cosa: todos se hallaban dominados por un impulso arrebatador del que no podían escapar. "Si no tiemblo como la víbora en manos del domesticador de serpientes, tengo frío. Cuanto jamás hice de algún valor, lo hice en tales condiciones", dice Delacroix. Y Beckmann escribió: "Con placer viviría en albañales y me arrastraría por todas las zanjas del mundo si tal fuera la única forma de que pudiera seguir pintando". Víboras, albañales y zanjas; ésa es la obertura del atardecer de la vida.

No me estoy revolcando en lo macabro por mera diversión, ni me entretengo con un anticuado cuadro de las cosas que se remonta a los días de los *poètes maudits*. Estos estudios psicopatológicos y sociológicos de la vida de los hombres geniales y de sus últimos años no son invención mía; son obra ajena. La dirección del pensamiento puede parecer un tanto desconcertante en la actualidad, cuando el artista ha adquirido algunos de los adornos externos de los ciudadanos sólidos y respetables y adopta los aires de un funcionario. Y en verdad *se siente* un funcionario, en una posición definida que lo obliga a buscar encargos gubernamentales y seguridad exterior. Crítica rutinaria, comentario de exposiciones y libros encomendados y pagados por los periódicos y los editores han arrastrado al artista a la vida pública, a la olla podrida general en la que el individualismo en nuestra época está llegando a su extinción. Pero no nos equivoquemos acerca de ello: quien se halla bajo ese impulso arrebatador, interiormente permanece intacto. En un helicóptero de color verde arsénico prosigue ascendiendo de regreso a su esotérico estudio. Hace sólo un breve lapso que Degas dijo a los ochenta y tres años: "Un cuadro requiere algo de la agudeza y perversión del crimen; es una falsificación con un manchón de naturaleza agregado".

La imagen del helicóptero verde arsénico es un tanto falaz. De todos modos, introduzcámonos en el helicóptero por un momento para poder echar una mirada sobre aquello del género humano y la tierra que no podemos llevarnos con nosotros.

No es un ascenso realizado con mucho amor por la humanidad. Pensad, por ejemplo, en este autorretrato del Tintoreto, una obra tardía (no recuerdo dónde se exhibe; sólo la conozco por reproducciones). Hay allí algo que uno no puede olvidar, y sólo existe una palabra para describirlo: rancio. O pensad en los últimos autorretratos de Rembrandt, reservados, cautelosos y como si dijeran: "Tomadme en cuenta". Ninguno de los grandes *ancianos* era idealista. Se abrían camino sin realismo. Cuanto pudieron

y quisieron hacer eran las cosas posibles. Sólo los diletantes sueñan con lo imposible.

El arte —dicen estos hombres—, el arte está *obligado* a poner en el cuadro la relación entre el mundo y lo absoluto. El arte debe restaurar el equilibrio, pero sin perder en profundidad. El arte debe representar al hombre como ser hecho a imagen de Dios... ¿y hay algo que no esté hecho a imagen de Dios? Porque si lo hay, no me he enterado de ello. Y ni al tigre excluyo. Y lo que finalmente resulta es que donde el arte se halla implicado no hay "obligación" alguna. En este helicóptero nuestro hay una radio, y en este preciso instante trasmite un éxito de la película *Moulin Rouge*. Hace que me estremezca de excitación. Porque un aire de danza de primera categoría a menudo contiene más del siglo que un motete, y una palabra puede pesar más que una victoria.

¡Ah, estos ancianos! Lo que veo es no tanto algo elevado sino simplemente el siglo y la compulsión. Un siglo color de rosa. Perfectamente; pintemos idilios pastoriles y por sobre todo mantengámonos en el centro. Pero, supongamos que es un siglo sombrío ¿qué pintamos entonces? ¿Acaso algo técnico, en armonía con nuestro hábito de convocar conferencias? Al fin y al cabo, es para hablar de cuestiones técnicas que la gente se reúne. Las contraseñas son "tecnología" e "integración". Cada cosa debe estar en armonía con todo lo demás: la poesía con el contador Geiger, los sueros inyectables con los Padres de la Iglesia, y así sucesivamente; y no dejéis nada fuera o peligrará la coligación global. También el lenguaje debe ser asimilado a lo técnico; aunque debo decir que ésta es una idea que nunca se me hubiera ocurrido a mí. La única especie de lenguaje que fructifica, crece y funciona es el lenguaje que vive de sus propios recursos, procreando espontáneamente, asimilando las pocas expresiones que toma de la física y de la industria automotriz, pero integrándolas de acuerdo con su propia ley inmanente. Asimila a su cuerpo estas pocas astillas míseras, y el sitio se cicatriza por completo; la trascendencia del lenguaje no se perturba nunca.

Más y más ascendemos en nuestro helicóptero. La tierra se empequeñece a lo lejos, pero aún podemos divisar esos complejos colosales, esos conjuntos, esas cosas que se llaman institutos e instituciones. "Me abrí camino también a través de ellas —podría decir al presente uno de los ancianos—. Sufrí depresiones; entré en una institución y fuí a ver a un psicoanalista. Me dijo: "Sufre de deficiencia narcisístico-oral; carece de una adecuada introyección de los objetos exteriores. Usted es un introvertido. ¡Supongo que sabe qué quiere decir eso!" Respondí que introvertido y extravertido me parecen términos algo toscos. Hay quienes soportan una

carga hereditaria y quienes no soportan ninguna. Hay quienes están encadenados y quienes están libres. Y los más interesantes son los primeros. "Insuficiencia de contactos", dijo el terapeuta, poniendo en mi mano un folleto titulado *Usted y la libido*, y de inmediato cayó en un trance.

"Oí entonces —diría al presente uno de esos viejos maestros— que el pensamiento os hace libres, que el pensamiento os hace felices. De modo que ingresé en otra institución y me dirigí hacia los pensadores. Pero la sociología, la fenomenología, la teoría tipológica... todo eso suena igual que Puccini. Ontología. ¿Dónde, pregunto yo, hay existencia alguna, fuera de mis cuadros? Y, de todos modos, ¿qué significa todo este embrollo acerca de mis cosas? Las cosas llegan a existir porque uno admite su existencia; es decir: uno las enuncia, las pinta. Si no se les confiere su existencia, se desvanecen en el reino de la irrealidad y de la insubstancialidad. Estos pensadores con sus fundamentos de la existencia que ninguno puede ver, lo que es totalmente informe. Todas esas colaboraciones y colaboradores. Abren el grifo y lo que generalmente sale es un chorro de Platón. Entonces toman una rápida ducha, y de inmediato el siguiente se introduce en la bañadera. Ninguno de ellos completa jamás nada. ¡*Yo* he de completar *mis* cosas! Todos son idealistas y piensan que todo el asunto comienza con ellos. Todos son optimistas y a los setenta y cinco años van y se hacen un saco nuevo de medida. Schopenhauer, según creo, era hombre acomodado, independiente; no obstante, desarrolló algún pensamiento auténtico; su juicio era interesante, sublime, de largo alcance. Pero ninguno de estos aristócratas en la actualidad realmente *piensa;* a menos que uno exceptúe a Wittgenstein, que dijo: "Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo" y "Lo que el retrato representa, eso significa". ¡Allí hay pensamiento sano, pensamiento concreto! ¡Allí no hay cabos sueltos! Hay una autolimitación sistemática al pensamiento proposicional. Eso es pensamiento pictórico, eso es el Leteo, y allí el mito concluye".

De modo que, ¿cuál es la situación? ¿Desesperada? Enviadme alguna provisión fresca de libido y una civilización prespengleriana garantizada. La exploración del espacio exterior todavía no ha alcanzado la etapa en que nuevamente podamos comenzar a sentir algo ante el espectáculo de las estrellas. ¿Oh, por qué no me hice pintor paisajista, profesionalmente activo, corriendo de la selva de Teutoburg a Astracán con el auxilio del *Volkswagen* que tenemos al presente? ¡Entonces podría tener alguna elástica tierra boscosa bajo los pies!

"Qué extrañas son las naciones —prosigue pensando nuestro anciano—. Desean mentalidades interesantes, pero también desean ser quienes decidan

acerca de qué ha de interesar a las mentalidades interesantes. Desean hombres internacionalmente famosos, pero quienquiera que escriba una palabra contra sus ideas favoritas es tachado de la lista al instante. Desean dar a luz obras de significación universal, pero han de ser ellos quienes organicen las parteras y las provean de manuales sobre el alumbramiento. La *Pentesilea* de Kleist jamás hubiera sido escrita si antes se hubiera dispuesto una votación acerca de ella. Strindberg, Nietzsche y el Greco nunca hubieran aparecido en escena. ¡Pero el conformismo hubiera estado a salvo! Siempre ha estado allí; sólo que *jamás* hubiera creado los cuatro siglos de civilización occidental". Seguramente no hay escritor que no haya envidiado a menudo a los pintores: pueden pintar naranjas y narcisos, ánforas, hasta langostas marinas y otros crustáceos, y nadie les reprocha el no haber introducido cosa alguna sobre el problema de la vivienda. Pero obviamente las uniones gremiales tienen sus derechos en el caso de cuanto se escribe. Antisocial es la palabra. "El arte está *obligado* . . .". Probablemente sea perder el tiempo señalar que Flaubert nos describió la embarazosa situación del artista, su incapacidad de expresar todo lo que siente y anhela y cómo es que sólo puede decir lo que le es dado expresar dentro de los límites de la palabra y la forma.

Sólo un kilómetro más y habremos alcanzado el techo. El viajero echa una mirada hacia abajo. Cuando el vendedor de diamantes Salomon Rossbast se arrojó desde el Empire State Building dejó un misterioso mensaje: "Nunca más arriba, nunca más abajo, así que me tiro". Buen mensaje, dice el viajero: nunca más arriba, nunca más abajo, el centro está dañado, la aguja del compás y las moradas celestes ya no son válidas, pero la especie es exuberante y se mantiene en marcha por medio de píldoras. El cuerpo se ha vuelto más mórbido, con la medicina moderna ofreciéndole positivamente millares de enfermedades, y ellas irrumpen de él con vigor científico. ¡Oh!, no es culpa de los médicos, conjunto de hombres muy dignos; sólo quiero decir que antes si un mosquito os picaba os refregabais el sitio, en tanto que ahora pueden prescribiros una docena de ungüentos y ninguno sirve. Sin embargo, así es la vida, así las cosas siguen su marcha. Nuestros cuerpos son más mórbidos de lo que solían ser, pero viven más.

El cerebro vive más, pero donde alguna vez hubo capacidad de resistencia ahora se despliegan espacios vacíos. ¿O es que allí abajo, sobre la tierra, podéis mirar por vuestra ventana y aún imaginar un Dios en todo eso, un Dios que creó algo tan grato como plantas y árboles? Ratas, plagas, ruido, desesperación, sí; pero, ¿las flores? Hay un cuadro del siglo XIV titulado *La creación de las plantas*, con una figura de Dios pequeña, encorvada, de negra barba; su mano derecha, demasiado grande para el

resto de su cuerpo, levantada como si estuviera extrayendo de la tierra los dos árboles que allí están, a su lado. Aparte de ellos todo el lugar está todavía bastante vacío. ¿Podéis imaginar este bondadoso creador actualmente? Vicio, gusanos, lombrices, perezosos y zorrinos; eso sí, muchedumbre de ellos, constantemente nuevas entregas, partidas frescas a diario, cien por cien genuinas emisiones renovadas. Pero ¿un pequeño Dios afectuoso que extrae dos árboles de la tierra? Ni árboles ni flores, sino cerebros electrónicos, inseminación artificial de vacas y mujeres, granjas avícolas con música dispuesta para acrecentar la productividad, duplicación artificial de los cromosomas para engendrar híbridos gigantes, congelamiento extremo, calentamiento. ¿Habéis sembrado una semilla? Bueno, ¡saltad, rápido! ¡Si no el retoño os alcanzará en las piernas!

Bien, hemos llegado. El anciano entra en su estudio; una habitación desnuda, una mesa amplia cubierta de trozos de papel y hojas con anotaciones. Asciende hacia ella, diciéndose: "¿Qué haré con esto ahora? ¿Un ensayo, un poema, un diálogo? La noción de que la forma nace juntamente con el contenido no es más que otra ilusión introducida por las teorías del arte. Puedo emplear esto aquí o allí, coloreándolo, urdiéndolo, fijándolo, según me venga en gana; pasé por mi comienzo y estoy cruzando mi final, *moira,* la suerte que me corresponde. Sólo una cosa es cierta: cuando algo se termina, debe estar completo, perfecto. Aunque, por supuesto, queda la pregunta. ¿Y entonces qué?"

Echad otra mirada a las más famosas obras "tardías". ¿Cuál es su aspecto? Por ejemplo, allí está la *Novelle* de Goethe; una casa de fieras se incendia; ¡la barraca, reducida a cenizas, los tigres huyen, los leones sueltos! Y todo funciona armoniosamente. No, esta tierra está chamuscada y desnuda, desollada por la centella, y actualmente los tigres muerden. O ¿qué decir de la segunda parte del *Fausto*? Sin duda éste es el don más misterioso que Alemania hizo al mundo. Pero todos esos coros, grifos, lamias, polichinelas, hormigas, grullas, espectros —en conjunto zumbando y susurrando, cantando para sí, alejándose hacia donde están los anillos de hadas, las coronas de estrellas y los niños angélicos—, todo eso ¿de dónde proviene, de todos modos? Enfrentémoslo: el conjunto revolotea en el reino de la imaginación, todo consiste de mesas que caminan, telepatía, prestidigitación. Hay alguien parado en un balcón, irreal, inmóvil, soplando burbujas —unas brillantes, otras oscuras—, conjurando más y más pipas de arcilla y canutos para soplar sus iridiscentes burbujas con... ¡oh!, un magnífico Dios en el Balcón, inyectado con el espíritu de lo Clásico y

de lo Barroco, con milagros y misterios colgando de sus faldones. Pero en nuestros días los ojos apenas se humedecen cuando se mira en esa dirección, y eso es todo lo que hay para ello. Eso es lo que sucede con tales obras actualmente.

En torno de los más grandes, los traductores e intérpretes se mantienen girando por unos cuantos siglos, pero pronto no queda nadie que entienda su lenguaje. Entonces ¿qué? Los primitivos, los arcaicos, los manieristas, los abstractos; en una palabra, el período cuaternario. Pero entonces ¿qué? Se nos han abierto espacios que son grandes en demasía, y demasiadas esferas, y sentimientos demasiado ponderosos. ¿Acaso la configuración del arte es, al fin y al cabo, una reacción más bien superficial? ¿No es *más profundo,* acaso, soportar simplemente la substancia humana en silencio? ¿Qué fué lo que el Señor Jehová puso en nuestra naturaleza esencial, cuál el destino que nos confirió? ¿La salvación creadora hubo de ser nuestra suerte, o se propuso que fuéramos hacia un punto de quietud, que nos sentáramos bajo el Árbol de la Sabiduría, inmóviles, esperando encontrarnos con Kama-Mara, el dios del amor y de la muerte? Cuántas horas he pasado reflexionando sobre algunos dichos del Dios en el Balcón, volviéndolos para un lado y para otro. El dicho de que "sobre su más alta cumbre la poesía parece ser completamente exterior. Cuanto más se retira hacia dentro, tanto más naufraga". ¿Qué significa esto? ¿Se supone que he de desobedecer mi ser interior, de defraudarlo, ridiculizarlo? ¿*Esa* es la condición previa de la poesía? ¿Y qué otra cosa? Y desde Oriente los oigo discantar sobre la misma tonada. El maestro Kung-Dsi dice, hablando de pintores: "Aquel en cuya obra el significado pesa más que la línea es tosco". En otras palabras, también para él lo más elevado es lo manipulado, lo manufacturado, el estilo. Por otra parte, allí está Guardini diciendo que "algo se abre, por así decirlo, detrás de cada obra de arte . . .". Bien, y ¿qué es lo que por decir así se abre? Después de todo, se supone que lo cubrimos de pintura y lo escondemos. Y ¿qué decir de la afirmación de un gran filósofo de que "el arte es la automanifestación y la operación de la verdad"? De todos modos, ¿cuál verdad? ¿Una verdad hecha de bocetos y diseños, una verdad manufacturada? ¿O la verdad sólo es mencionada con el objeto de permitir a la filosofía que haga una exhibición? Porque, naturalmente, el arte no se preocupa por la verdad en modo alguno, sólo por la expresión. Y entonces llegamos, finalmente, a la pregunta, ¿qué es la expresión que se abre camino delante de la profundidad? ¿Expresión es lo mismo que culpa? Podría serlo.

Me atrevo a decir, empero, que soy demasiado viejo para desenredar estos problemas. Nieblas de fatiga y melancolía nublan mi cerebro. Puedo

recordar haber oído a Pablo Sarasate tocando su violín y a Caruso cantando en el Metropolitan Opera House, con los Astor sentados en la herradura diamantina. He visto a Bergmann operando, y desfilé ante el último emperador. Comencé a estudiar a la luz de una lámpara de petróleo, con los *Enigmas del Universo* de Haeckel como mi lectura prohibida. He conducido autos y he volado, pero también he visto los grandes veleros en los mares sobre los que aún no había volado ningún hombre. Pero todo eso ya pasó y se fué. Al presente, se acabó por completo. Y actualmente digo que todo estaba más saturado de lo que uno pensó entonces; cada cosa se hallaba mucho más predestinada de lo que parecía. Y lo más extraño de todo es que uno estaba más *en el aire* de lo que imaginaba, creyendo —como uno creía— en la propia autonomía. Para tomar un mero ejemplo, hubo pintores que pasaron su vida pintando en tonalidades de plata y amarillo, y otro que siempre se adhirió al color pardo; y hubo una generación que escribió poesía principalmente con sustantivos. No era un capricho literario; estaba en el aire, en el aire de dimensiones enteramente heterogéneas. Hace poco leí la siguiente anécdota sobre Clemenceau. Había tomado un secretario privado nuevo, y el primer día le indicaba en qué consistía su trabajo. "Algunas cartas —dijo Clemenceau— tendrá que redactarlas usted mismo. Pero oígame: una oración consiste de un sustantivo y un verbo. Si quiere usar un adjetivo, antes venga y consúlteme". ¡Antes venga y consúlteme! Es exactamente la misma advertencia que Carl Sternheim me hizo cuando ambos éramos jóvenes. "Cuando haya escrito algo —me dijo—, repáselo y tache los adjetivos. Entonces su significado será mucho más claro". Resultó cierto. En verdad, dejar fuera los adjetivos explicativos y de relleno se volvió una especie de neurosis compulsiva de mi generación.

¡Mi generación! ¡Pero claro, a esta altura la siguiente ya está aquí, la gente joven, la juventud de nuestro tiempo! Dios les conserve el impulso imitativo, y entonces no pasará mucho tiempo antes de que todo el asunto se detenga espontáneamente. Pero suponiendo que fueran a producir un nuevo estilo, *evoe!* Un estilo nuevo es nuevo tipo de hombre. Ahora bien, aunque la genética no ha producido mucho que resulte claro, algo hay que parece ser cierto: una generación nueva significa una nueva especie de cerebro, y una nueva especie de cerebro significa una nueva especie de realidad y neurosis nuevas, y al conjunto se le llama evolución, y de esa manera la civilización se va propagando. Si, hablándole desde el púlpito de mi vejez, yo fuera a dar a ésta, nuestra joven generación, algún consejo, le diría esto: "Cuando hayáis publicado cuatro de esas cosas con o sin rima que se llaman poemas, o cuando hayáis dibujado una cabra más o

menos con fidelidad a la naturaleza, no esperéis que desde entonces cada vez que celebréis un cumpleaños el alcalde de la localidad os llame para desearos muchas felicidades. Al fin y al cabo, sólo estáis llevando a cabo una tarea. Haríais bien en recordar de vez en cuando cómo fué que alguien aconsejó a Schubert cuando tenía veintinueve años que comprara papel sin rayar y él mismo lo rayara, porque eso resultaba más barato. En la actualidad, cuando se enteran de ello, todos dicen: ¡Qué desvergüenza! Pero sigue ocurriendo lo mismo, y no todos a los treinta y un años han ido a dar en un sitio donde ya no necesitan gastar dinero".

Caballeros de la generación que surge, permitidme ser provocativo. Lo hago con la esperanza de haceros tenaces. La tenacidad es la mayor bendición que puede recibir el artista: la capacidad de ser severo consigo mismo y con su obra. O como Thomas Mann ha dicho: "Mejor arruinar una obra de arte y hacerla inadecuada para darla al mundo que no acabar con cada detalle". O como traté de señalarlo hace un momento: una cosa es cierta; cuando algo se termina, debe estar completo, perfecto. Y en esta relación no olvidéis ni por un momento la naturaleza dudosa y errante de vuestra empresa, los peligros y enconos que rodean a vuestras actividades. No perdáis de vista al elemento frío y egoísta de vuestra misión. Vuestro arte ha abandonado los templos y los vasos sacrificatorios, ha dejado de relacionarse con la pintura de pedestales, y tampoco la pintura de capillas significa algo para vosotros. Estáis usando vuestro propio pellejo como empapelado, y nada puede salvaros. No dejéis que os tiente la "seguridad": 312 páginas, encuadernación en tela, al precio de 13 marcos 80. No es posible retrasar el reloj. Las cosas de la mente son irreversibles, van derecho al fin, a lo largo de su camino, derecho al fin de la noche. De espaldas a la pared, ansiosos y fatigados, a la luz grisácea del vacío, leed a Job y Jeremías y seguid andando. Enunciad vuestros principios sin preocuparos de ninguna otra cosa, porque nada quedará de vosotros sino las palabras cuando esta época llegue a fin, dando fin a todo el cantar y el entonar de la poesía. Cuanto no digáis no estará allí entonces. Os haréis enemigos, estaréis solos, frágil barca en medio del vasto océano, una frágil barca en la que se desarrollan confusas conversaciones y resonancias y un temblor que procede de vuestra propia turbación ante vuestra empresa. Pero no lancéis un S. O. S. Antes que nada, nadie hay que os oiga; y además, al cabo de tantos viajes vuestro fin será cierto.

Damas y caballeros, el retrato de la vejez está terminado. Hemos abandonado el estudio. El helicóptero está por aterrizar. De la cabina sale un *homme du monde*, de corbata gris y negro sombrero homburgués, que desaparece en la agitación del aeródromo. El aeródromo se halla en medio

de la campiña, y este caballero camina hasta su linde, donde ve álamos como aquéllos en las riberas del Loira y aquéllos de Lombardía, lejanos en el tiempo, y ve el río como una cinta que serpentea hasta perderse en la distancia como el Sena, donde alguna vez los boteros buscaban esa ventana iluminada en la oscuridad. Mientras la identidad persiste, las mismas cosas retornan; y cuando algún día ya nada sea en modo alguno igual a otra cosa y cambien las grandes reglas . . . aún entonces persistirá algún tipo de orden.

"Estar equivocado y no obstante sentirse impulsado a seguir creyendo lo que el ser más íntimo de uno le dice. Este es el hombre y aquí comienza su gloria, más allá del triunfo o la derrota . . ." Sí; él escribiría esa misma afirmación una vez más si tuviera que comenzar otra vez desde el principio, aun si fuera errónea, aun si fuera un engaño. Después de todo ¿qué afirmación está libre de culpa? Cara a cara con el mundo occidental, realicé mi obra; viví como si hubiera llegado mi hora, mi propia hora. Fuí el hombre que seré. Y así, al cabo, hago pie sobre todos los Padres de la Iglesia, todos esos hombres de antaño con siglos tras ellos: *non confundar in aeternum.* Tampoco yo seré condenado por la eternidad.

*(Traducción de Jaime Rest)*

*GOTTFRIED BENN*

# LOS BAUTISMOS

Te miro en el nombre,
cerrado en la espesura de los bautismos,
en un racimo de señales
y de páginas evidentes.
Inicias cada paso desde un lugar y un día,
describes una casa visible,
una bandera violenta.
Te colocas en un tiempo, una tierra, un aire.
Tu piel extiende sus llamados,
suelta sus jirones de espasmos,
su luminosa lepra.

Estás en el nombre,
descubierto y reconocido,
pleno de bautismos.
Aunque repitas episodios,
y te igualen centurias de parecidos destinos,
y te vuelques en las multitudes.
Eres uno.
Ferozmente escrito,
numerado e imperdible,
clavado a fechas y lugares.
Alguien te observa y cuenta,
anota los cabellos,
las cruces de tu odio,
los tajos encendidos de tu amor.

Árbol,
piedra,
casa, sustanciosa de memorias.
Éstos y no otros rodean tu destino,
pertenecen a tu reino,
te llaman y te reconocen,
preparan tu muerte con tu mismo rostro.
Todos te circundan, semejantes y repetidos
y sin embargo, únicos.
Sus nombres te acosan.
Estás en el cerco de los bautismos.

¡Oh tiempo, trepador desnudo!
No hay piadosa disolución.
¡La identidad
persigue las criaturas y los sitios!

*MAGDALENA HARRIAGUE*

# FORSTER Y SU "PASO A LA INDIA"

*Passage to more than India!*
*Are thy wings plumed indeed for such far flights?*
*O soul, voyagest thou indeed on voyages like those?*
*Soundest below the Sanscrit and the Vedas?*
*Then have thy bent unleash'd.*

WALT WHITMAN, *Passage to India.* 9.

Si se convocara una junta de críticos para opinar sobre E. M. Forster probablemente habría un punto acerca del cual todos estarían de acuerdo: la índole singularísima de su personalidad y de su obra. Pero esta unanimidad encierra el germen de graves divergencias, porque buscar un sitio definido donde ubicar a Forster en el desarrollo de la literatura inglesa de nuestro siglo es tarea ímproba. En un esfuerzo para ponerle rótulo, se ha pretendido compararlo con autores que con mayor o menor fortuna ya han sido introducidos en uno u otro casillero de la historia literaria reciente. Su sentido de la comedia social indujo a que lo compararan con los novelistas eduardinos (Galsworthy, Bennett, Wells) —a cuya época cronológicamente pertenece—, pero es evidente que está más alerta y posee una mayor sensibilidad estética que ellos. Se lo ha confrontado con Virginia Woolf, con la que sin duda posee cierta afinidad artística y del pensamiento; pero es mucho menos experimental en los procedimientos que ella. Se lo ha cotejado con D. H. Lawrence; pero Forster, por cierto, es menos obsesivo e intelectualmente más reservado. Queda una posibilidad que no ha sido explorada: parangonarlo con el autor de *The Way of All Flesh,* Samuel Butler. En una charla propalada por la BBC [1], Forster dijo que los escritores de mayor influencia sobre sus concepciones fueron Jane Austen, Marcel Proust y Samuel Butler. Y por cierto, tiene en común con este último una cualidad que la crítica que todo lo define no está dispuesta a admitir de buena gana: el temperamento de Forster —como el de Butler— es muy peculiar, arduamente clasificable. Forster es considerado primordialmente un novelista, y

[1] E. M. FORSTER, "The Legacy of Samuel Butler", en *The Listener,* vol. XLVII, Nº 1215, 12/6/1952; pp. 955-6.

a decir verdad uno de los más notables de las letras actuales. Sin embargo, nacido en 1879, hasta el presente sólo ha publicado cinco novelas; cuatro entre 1905 y 1910: *Where Angels Fear to Tread, The Longest Journey, A Room with a View* y *Howards End;* la restante, *A Passage to India* —ahora traducida al español por J. R. Wilcock con el título de *El paso a la India* [2]—, apareció en 1924, al cabo de una década de gestación. Por lo tanto, hace más de treinta años que Forster dió a luz su última novela. Su producción se completa con una docena de cuentos [3] y numerosos ensayos, comentarios, conferencias y charlas que se destacan por el distintivo encanto de su enfoque y por una notable comprensión de las personas o asuntos que examinan. De manera directa o simbólica, cuanto Forster ha dicho o escrito refleja un profundo interés por los problemas humanos, interés que se desenvuelve en torno de ciertas nociones primordiales, las cuales permiten deslindar una actitud consistente que Walter Allen [4] ha definido como liberal, agnóstica, antimperialista, antiautoritaria y preocupada por un equilibrio social justo. Sin embargo, por sí sola, tal enumeración es insuficiente. Hay en Forster un natural rechazo de cuanto cierre su mente dentro de fronteras rígidas o permita el anquilosamiento de sus ideas; cuando decimos que es un liberal queremos significar que la suya es una inteligencia libre, flexible, imaginativa, siempre dispuesta a respetar y comprender los puntos de vista ajenos y a desentrañar los prejuicios donde los hallare. Su manera de contemplar la vida es abierta, *undogmatic*, según él mismo lo declaró al reconocer su deuda hacia Butler que lo inició en ella. Por lo que atañe a la preocupación social, ésta se expresa en sus novelas en forma indirecta y nada simple; como ha señalado Virginia Woolf en un lúcido ensayo [5], Forster no demuestra mayor interés por las instituciones en sí; carece de la curiosidad social propia de los eduardinos: no se ocupa de la ley de divorcio, la ley de pobres, las cuestiones obreras, el movimiento feminista o las poblaciones industriales en general. Pero todos estos problemas hallan eco en sus novelas como factores que inciden sobre la formación del individuo y sobre las relaciones humanas; para que lo social no sea una pura abstracción, comparable a las ecuaciones algebraicas, es necesario que encarne en el hombre concreto, "el hombre de carne y hueso" de que hablaba Unamuno. De aquí, por ejemplo, la inquietud de Forster por los asuntos que con-

[2] Ed. Sur, Buenos Aires, 1954; todas las citas o referencias de pasajes en el presente ensayo remiten a esta edición.

[3] Uno de ellos, "El ómnibus celestial", apareció en traducción castellana en *Sur*, Nº 153-6, pp. 224-246.

[4] Allen, Walter, *The English Novel*, London, 1954; p. 319.

[5] Woolf, Virginia, *The Death of the Moth and Other Essays*, pp. 104-112.

ciernen a la educación inglesa y en particular su disgusto por las *public schools*, esta clásica institución —celebrada a mediados del siglo XIX por Thomas Hughes en su *Tom Brown's Schooldays*— donde al decir de Forster se educa el cuerpo y se instruye la mente pero se deja sin desarrollar el corazón. "Y es este corazón sin desarrollar el que en buena medida es responsable de las dificultades de los ingleses en todas partes. Un corazón sin desarrollar; no un corazón frígido". La necesidad de educar el corazón para que el hielo que lo aísla se quiebre y pueda establecerse una cálida comunicación humana es un tema que apasiona a Forster. "La vida privada es lo que sostiene el espejo del infinito; la comunicación personal es lo único que nos permite atisbar más allá de la visión cotidiana". Pero las relaciones personales —Forster no lo ignora— están expuestas a múltiples factores que actúan sobre ellas favorable o desfavorablemente; en la maraña de nuestra civilización actual —con sus artificios, planificaciones, intereses— innumerables espejismos obstruyen la comunicación, la comprensión, la singularidad creadora del hombre como individuo [6]. Es preciso hallar un lazo de unión entre los hombres. El epígrafe de *Howards End* dice lacónicamente: *Only connect*, "Sólo relacionad". Y la preocupación de Forster ha sido erigir un puente que vincule "la prosa con la pasión", descubriendo impulsos y signos que de manera misteriosa e imponderable enlacen a los hombres, sus experiencias, lo visible con lo invisible, lo material con lo espiritual, el cuerpo con el alma, la naturaleza con lo humano, el pensamiento con la sensibilidad. Este ardiente deseo de integración impone a la novelística de Forster una constante bipolaridad entre lo real y lo simbólico. Por una parte, asistimos al devenir de los sucesos y relaciones que constituyen la inmediata realidad habitual; por otra, advertimos que este acontecer temporal constantemente cristaliza en símbolos. A través de los sucesos irradia la presencia de lo eterno, haciendo que la comedia social se vuelva transparente al resplandor de significados y augurios profundos. A veces, estos símbolos son de índole casi sacramental, destacando la dignidad y el valor de la existencia humana: "esplendor, heroísmo, juventud, magnificencia de la vida y de la muerte"; a veces, anuncian la comunión del hombre con la naturaleza [7]. Pero, en otros momentos lo simbólico asume la aterradora intensidad de un presagio demoníaco: más allá de su propia integridad y equi-

[6] Para un examen de los problemas que entraña la sociedad moderna para Forster, véase: JOHNSTONE, J. K., *The Bloomsbury Group. A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf and their Circle*, London, 1954; pp. 106 y ss.

[7] Véase el pasaje final del capítulo XXV de *Howards End*, cuando Margaret siente la necesidad de gritar su identificación con la campiña de Shropshire. Este fragmento se halla citado íntegramente y comentado en JOHNSTONE, J. K., *op. cit.*, pp. 229-230.

librio, el hombre no halla otra cosa que vacío y terror. En *El paso a la India,* al visitar las cuevas de Marabar, la señora Moore se da cuenta de pronto que todo es vacuidad, que todas las virtudes que valoramos están desprovistas de significado: por bellas que sean las palabras pronunciadas, el eco de las cuevas responderá siempre un mismo sonido indiferenciado. Sin embargo, este vacío que rodea al hombre no es ausencia sino más bien la angustia provocada por una presencia inexplicable; aún más inexplicable —y hasta hostil— para quienes, incapaces de admitirla y comprenderla tal como es, se esfuerzan por darle una interpretación lógica y natural; las cuevas, en la novela de Forster, son el símbolo de un ignoto dinamismo telúrico que es un obstáculo tanto más insalvable para el entendimiento entre europeos y asiáticos porque unos y otros tratan de explicarlo en términos de conducta e intereses humanos. Tales reflexiones imponen una reconsideración del agnosticismo de Forster. Éste, en efecto, alude a las religiones establecidas con cierta ironía, viendo que se pierden en laberintos dialécticos y rituales, que se muestran perplejas e insuficientes tan pronto deben asimilar un síntoma sobrenatural o inusitado y, por sobre todo, que separan a los hombres en grupos en lugar de reunirlos en una comunidad. En cambio, Forster parece admitir la existencia de fuerzas extrañas que se manifiestan en la realidad cotidiana por medio de símbolos no exentos de cierta propiedad mágica. La ansiedad que el eco "opaco" y "monótono" de la estrecha cueva suscita en la señora Moore acaso tenga alguna afinidad con el terror que "el silencio eterno de los espacios infinitos" despertaba en Pascal; la sensación de vacío y terror —Rudolf Otto la llamaría "temor numinoso"— más que anuncio de una vacuidad absoluta parece ser premonición de esa "nada" peculiar que es presagio del ignoto misterio que rodea a lo sagrado. La presencia —casi intromisión— de lo simbólico en el mundo cotidiano crea en las novelas de Forster —y acaso aún más en sus cuentos— una atmósfera lindera con lo sobrenatural. Esta atmósfera, empero, no es "fantástica" sino *uncanny,* inexplicable. Cuando la literatura fantástica trata de ubicar lo prodigioso en un ambiente realista, se esfuerza por introducir el suceso extraño en forma artísticamente convincente y, en lo posible, de una manera que sea lógica y explicable para nuestro raciocinio. Forster, en cambio, en el verismo de la comedia social introduce lo simbólico como un contrasentido de la realidad, sin explicarlo. La literatura fantástica se funda generalmente sobre el supuesto de que la manifestación de lo sobrenatural en el mundo real es improbable; por lo tanto, se esfuerza por crear un clima de convicción *imaginaria.* Forster no trata de crear tal convicción porque parece aceptar el hecho de que efectiva y ciertamente algo desconocido a veces penetra en la realidad

—si bien de manera oscura, indescifrable—, manifestándose por medio de símbolos. Consecuentemente, en las novelas de Forster hay una mezcla de poesía y verismo pero no una concertación de ambos: lo simbólico se introduce en la comedia social de modo inexplicable, aun —si se quiere— poco claro. Con frecuencia se afirma que el punto débil del arte forsteriano consiste en que la relación de lo real con lo simbólico no resulta convincente. Es de suponer que Forster lo ha querido así para que surja con claridad la naturaleza inexplicable de los augurios "pánicos"; ello es muy evidente en sus cuentos, donde lo simbólico adquiere un franco matiz sobrenatural.

Además, puede advertirse en las novelas de Forster una orientación "didáctica"; se tiene la impresión de que sus obras siempre son "sobre algo", de que la imaginación ha sido empleada para ilustrar algunos aspectos problemáticos de las relaciones y la conducta humanas, con el propósito de desentrañar cierta "moral". En sus comienzos, esta problemática se expresa de una manera relativamente precisa y directa; pero en forma gradual se hace más elaborada y comprensiva, adquiriendo plena madurez en *Howards End* y *El paso a la India*. Coincidentemente, la técnica expositiva se perfecciona y completa hasta lograr que el planteamiento moral sea por completo asimilado en un desarrollo amplio e intrincado, al punto de que *El paso a la India*, sin renunciar al objetivo moral, resulta la menos "didáctica" entre las novelas de Forster, aquella cuya tesis parece más tenue, menos constrictiva, debido a que la interacción de lo real con lo simbólico se halla trazada con sutileza, complejidad y una singular captación de los más leves matices psicológicos; lo cual permite a Forster exponer convenientemente el aspecto fundamental de su credo: saber admitir la paradoja.

En el sentido que dicha palabra tiene corrientemente al aplicarse a obras de imaginación, tal vez pueda afirmarse que *El paso a la India* carece de un argumento taxativo. No sería posible resumir su desarrollo con brevedad y concisión sin excluir aspectos fundamentales, pues centrando su interés en protagonistas y episodios Forster traza un cuadro de considerable latitud, enriquecido con incontables detalles y referencias circunstanciales. Su trama se desenvuelve en torno de los problemas suscitados por el contacto de los distintos grupos establecidos en la India inglesa, en el primer cuarto de nuestro siglo. Este asunto, empero, por una parte trasciende hacia una más amplia consideración de las relaciones humanas en general, y por otra no pretende hallar soluciones definitivas para tales problemas, quedando en un planteo y en la ingrávida y alusiva posibilidad de una solución cautelosamente insinuada. Por razones particulares, a la

vez que con el deseo de "ver la India *verdadera*", dos inglesas —la señora Moore y Adela Quested— llegan a Chandrapur, a orillas del Ganges, donde Ronny Heaslop —hijo de la señora Moore y eventual prometido de Adela— ejerce funciones de magistrado. La vida local está dominada por las tensiones de la vinculación anglo-india, la *snobbery* inglesa y las avenencias y desavenencias de musulmanes e hindúes. La principal secuencia de la novela expone las relaciones de Aziz, médico civil musulmán, y Cyril Fielding, director inglés del colegio de Chandrapur, quienes encarnan las posibilidades y trabas de la comunicación personal entre europeos e indios. De pronto se cierne el nefasto episodio de la excursión a las cuevas de Marabar, en el que Adela cree haber sido asaltada por Aziz, lo que evidentemente no sucedió. El mundo de Chandrapur se agita consternado y ofendido; los ingleses por la injuria inferida a la compatriota, los indios por considerar falsa y arbitraria la acusación. Reunidos en el club para discutir la situación (capítulo 20), los ingleses se sienten "una avanzada del imperio" amenazada por "los negros"; hay escenas de exquisita tragicomedia, y Fielding, que duda de la culpabilidad del médico civil, es expulsado del club. Aziz es sometido a juicio. Con las ruidosas y burlonas explosiones de los nativos —quienes así confiesan que en el fondo envidian y se sienten inferiores a los europeos— y con la arrogancia inoportuna y ridícula de los ingleses, la escena del tribunal (capítulo 24) adquiere un efecto de conjunto grotesco sin caer en exageraciones de detalle. En el momento culminante, Adela retira la acusación. Sin embargo, en lugar de despejarse, la atmósfera se hace más tensa; el ánimo de los personajes y las relaciones establecidas entre ellos han sido completamente trastornados. Luego de su visita a las cuevas, el carácter afable y comprensivo de la señora Moore se deteriora como si la asfixiara la estrechez del mundo circundante; el fastidio por los ingleses mezclado con el deseo de emularlos que manifiesta Aziz se convierte en estrepitoso nacionalismo y franca aversión hacia los extranjeros gobernantes; el compromiso de Adela y Heaslop se rompe; hasta Fielding, a pesar de su serena racionalidad, es arrastrado por el torbellino. El grupo se disgrega. La señora Moore parte para Inglaterra y muere en el viaje; Aziz se traslada a un estado nativo; Fielding visita Inglaterra y durante su estadía se casa con Stella, hija de la señora Moore. Dos años después, habiendo regresado a la India, Fielding se encuentra con Aziz en una festividad hinduística. El clima parece más propicio para la comprensión. No obstante, en última instancia las diferencias de grupo no se resuelven y ambos hombres saben que se separarán para siempre. El efecto de la separación final de Aziz y Fielding es complejo; todo impone sobre ellos la exigencia de un distanciamiento; sin em-

bargo, en cierto modo, esto implica admitir una trágica ironía que parece dar en tierra con el principio dominante que ha guiado a Forster: la convicción de que el sentimiento que une a los hombres debe ser más sólido que cualquier otro, un impulso irreprimible que ha de fluir sin ser contenido, desbordando por encima de toda barrera social, sexual, nacional o racial. En consecuencia, podría pensarse que en el final de *El paso a la India* hay desasosiego, casi frustración. Más que a un término llegamos a un compás de espera.

Por lo tanto, la primera impresión que produce este final es en cierto modo desconcertante. Ello se debe a que el conflicto planteado es aún más amplio y sutil, más complejo y evasivo de lo que permite suponer el mero esquema de la fábula en sus rasgos más importantes. La narración es sólo un aspecto, y acaso el más superficial. Por debajo de ella, nutriendo raíces más hondas, circula una corriente de intrincada significación, latente, pero siempre pronta a surgir. No debemos olvidar que Forster es uno de los ejemplos más completos —tanto intelectual como artísticamente— del "novelista como pensador" [8], pues hasta en exceso —aunque siempre esforzándose por conservar la justa medida del equilibrio— es de manera fundamental un autor cuyo interés no queda en la invención narrativa sino que trasciende hacia las implicaciones humanas de la trama novelesca. En tal sentido, el criterio más acertado para encarar una apreciación comprensiva de *El paso a la India* acaso sea atenerse a la muy acertada observación del profesor Zabel, quien ha señalado que, al igual que Gide, Forster concibe la novela como una "encrucijada", el punto hacia el cual convergen los problemas [9]. En consecuencia, al introducirnos en sus novelas no sólo debemos seguir el curso de la narración sino también examinar los problemas conjugados por ella. En *El paso a la India* la cuestión más evidente e inmediata es la del trato anglo-indio. Estas relaciones se desenvuelven en un ambiente de tirantez que pone en situación incómoda a todos los grupos por igual, sin beneficiar a nadie. Los ingleses en su condición de administradores del país sienten una honda inseguridad moral y tienen urgente necesidad de justificar su dominio. El imperialismo ha dejado de ser un credo dinámico —como lo fué en el siglo XIX—, y no pasa de una mera

[8] En *Focus Four*, editado por B. Rajan (London, 1947), el giro "the novelist as thinker" es empleado para discutir los aspectos de la novela en su relación con ideas, mensajes y problemas humanos; los autores examinados son Aldous Huxley, Evelyn Waugh, Christopher Isherwood, L. H. Myers, Jean-Paul Sartre y François Mauriac. Es una lástima que no hayan sido incluídos E. M. Forster y Graham Greene.

[9] ZABEL, MORTON DAUWEN, "Introducción al arte de E. M. Forster", en *Sur*, Nº 236, p. 47.

rutina; cierta conversación de Heaslop con su madre (pp. 48-51) demuestra que el funcionario carece de convicción; sólo cuenta con unas pocas frases hechas y lugares comunes de desprecio por los nativos y de justificación para el control británico. Además, como advierte la señora Moore (p. 48), el trato de los ingleses entre sí es absurdamente convencional; el grupo británico constituye una minoría petulante, coligada e insular dentro de la confusión social de la India, pero su cohesión no se funda sobre convicciones comunes sólidas y profundas sino sobre un *esprit de corps* un tanto vacío que tiende a exagerar lo puramente formal. A su vez, los nativos se hallan poseídos por una mezcla de sentimientos de inferioridad y desconfianza ante los ingleses que unas veces expresan en actitudes serviles, otras en inefectivos estallidos; a diferencia de los "nacionalistas" de derecha y de los "progresistas" de izquierda, a Forster su posición antimperialista no le impide ver los síntomas de debilidad y medianía exhibidos por los pueblos sojuzgados al reaccionar contra el señorío extranjero. Pero, en esencia, la actitud de indios e ingleses es afín; unos y otros se juzgan recíprocamente de acuerdo con imágenes estereotipadas que se han introducido en sus mentes; el prejuicio ha reemplazado a la comprensión, estableciendo generalizaciones que distorsionan los valores e ignoran la singularidad individual. No obstante, hallamos unos pocos personajes que no caen en tales prejuicios y encaran sus relaciones con el sector opuesto en términos de franqueza y cordialidad; entre ellos se cuentan la señora Moore, Adela y Fielding. La buena disposición de las dos mujeres en su trato con los indios en parte puede explicarse por su condición de recién llegadas que aún no han asimilado los prejuicios locales. Pero hay mucho más que esto; es evidente que la señora Moore tiene un don natural de comprensión; Adela, en cambio, fué educada en una tradición liberal y generosa que la predispone al entendimiento. Por su parte, Fielding, penetrante y crítico, encarna las mejores virtudes de una formación racional y humanista.

Estos tres ingleses se relacionan con Aziz. Juntamente con Fielding y la señora Moore, el médico civil musulmán es una de las figuras de mayor relieve en la novela; sin embargo, debido a la riqueza y variedad de sus matices psicológicos, se halla trazado con mayor sutileza que aquéllos y acaso sea el personaje más completo y humano que ha creado Forster en toda su obra. La señora Moore, a quien está reservado en *El paso a la India* un papel simbólico, surge de una manera más evasiva y misteriosa, sus rasgos parecen escapar a la definición precisa del mundo cotidiano. Fielding, por su parte, es a tal punto un reflejo inmediato del pensamiento de Forster —su intelectualismo, sus preocupaciones, sus dudas— que parece creado "desde dentro", subjetivamente, en íntima y constante relación con su creador;

sin llegar al extremo de ser un vehículo de ideas —como a veces sucede con algunos personajes de Aldous Huxley—, Fielding es, no obstante, la encarnación del criterio intelectual de quien le ha dado vida, sus ideales, alcances y limitaciones, tal como los ve el mismo novelista. Aziz, en cambio, en razón de su temperamento contradictorio y complejo, posee una manifiesta autonomía, una humanidad honda y auténtica. Al propio tiempo, exhibe condiciones y cualidades antitéticas que paradojalmente dan a su figura mayor consistencia, una singular vitalidad. Mezcla el culto de su difunta esposa con una notoria propensión hacia la promiscuidad sexual; su posición con respecto a los problemas sociales, culturales, políticos y nacionales de la India musulmana es confusa y no exenta de verbosidad y aun de charlatanería; sus reclamaciones de libertad para la mujer musulmana —"el purda tiene que desaparecer, de otro modo nunca seremos libres"— tienen momentos de convicción, pero generalmente parecen demasiado retóricas y estridentes, muy poco practicadas por su divulgador, para que no resulten inauténticas y sospechosas; su islamismo tiene más de resentimiento hacia los no musulmanes y de adhesión sentimental a una tradición que de efectivo convencimiento religioso; sus ideas políticas se confunden con fantasías un tanto febriles acerca del remoto emperador Babur; el nacionalismo de su poesía no pasa de una desbordante proliferación de "bulbules" y rosas (pp. 248 y 274), resonancias de giros fáciles e imágenes anquilosadas que en la literatura persa se han convertido en sustitutos de la auténtica inspiración poética [10]. Sin embargo, los "poemas ilógicos" que escribe el médico musulmán no carecen de "una nota verdadera" al afirmar que "no puede haber patria sin nuevos hogares"; y el propio Aziz, a pesar de sus inconsistencias, sus flaquezas y su temperamento algo histérico —o precisamente por todo ello—, resulta una figura no exenta de simpatía e integrada convincentemente, al tiempo que es, sin lugar a dudas, el más europeizado y contemporizador de los nativos.

De la relación de las dos inglesas y Fielding con Aziz surge uno de los problemas capitales que plantea la novela: ¿es posible la amistad entre individuos de los grupos antagónicos que habitan la India? En principio pare-

[10] Babur, descendiente de Tamerlán, conquistó el sultanato musulmán de Delhi en 1527, instaurando la dinastía de emperadores mogoles, entre los que se contó Akbar (1556-1605), recordado en Occidente principalmente por el florecimiento artístico de su reinado; véase: GROUSSET, RENÉ, *L'Inde*, Paris, 1949, pp. 130-4 y WELLESZ, EMMY, *Akbar's Religious Thought Reflected in Mogul Painting*. El "bulbul" (*Pycnonotus hæmorrhous*) es un ave canora de la familia del tordo, a veces llamada "ruiseñor del Oriente"; el Dr. Jerdon se refirió al bulbul en su libro sobre los pájaros de la India que cita Darwin en *The Descent of Man*.

cería que sí; la lucidez de la razón vence a la ofuscación del prejuicio; hay un amago de entendimiento. Pero el propósito queda frustrado totalmente durante la excursión a las cuevas. Ignoramos lo que en ellas sucedió, porque cae más allá de lo concebible o explicable; una fuerza demoníaca ha trastornado las relaciones entre ingleses e indios; Adela cree sinceramente que Aziz intentó ultrajarla; son examinadas las diversas pruebas; el guía que acompañaba a Aziz y a la señorita Quested —probable testigo o actor del episodio— desaparece; en definitiva, la verdad de lo acontecido no puede ser establecida. Al lector le queda la posibilidad de aducir una tortuosa interpretación psicológica que no es válida y acaso tampoco cierta, porque pretende explicar lo inexplicable, pero que, no obstante, es útil, pues tal vez deja entrever la magnitud y naturaleza del asunto en su aspecto pura y restringidamente humano. Adela, una *spinster* sin belleza, dominada por las inhibiciones que introdujo en su carácter la circunspección y el racionalismo de su formación intelectual postvictoriana, al enfrentar la cálida sensualidad oriental ha sentido diluirse su frigidez, y la aspiración largamente reprimida de satisfacción sensorial y aun sexual, rompiendo los diques de la reserva, buscó una consumación alucinatoria [11]. Por falsa y desacertada que pueda ser esta interpretación de lo vivido por Adela en las cuevas, desde ya nos advierte que los impedimentos de la relación anglo-india pueden tener fundamentos más hondos que los del mero prejuicio. El prejuicio fué superado por la razón —facultad en la que fueron educados Adela y Fielding—; pero la razón es insuficiente cuando uno se introduce en la mentalidad y el espíritu de Oriente. Reflexivo y cauteloso, Fielding vislumbra la insuficiencia de su racionalismo (p. 179); Adela, menos alerta, se deja dominar por la situación. La formación del europeo de las clases educadas tiende a suplir la emotividad, la simpatía humana espontánea, con una disposición intelectual, una actitud liberal. Esto puede parecer suficiente —y no siempre— en Europa; pero tan pronto uno penetra en Oriente y debe relacionarse con un mundo donde prevalece la disposición emocional, la educación racionalista del europeo resulta incompleta, pues ha puesto bajo control restrictivo los impulsos afectivos. Tal vez en razón de esa "ley de atracción de los contrarios" de que habla Cyril Connolly [12], de este reco-

11 Acerca de la circunspección y el racionalismo de la tardía educación victoriana, véase el primer capítulo de *Olivia* (London, The Hogarth Press, 1949), breve narración autobiográfica que por su encanto y belleza merece ser ubicada junto a *La porte étroite* y *Der Tod in Venedig.*

12 CONNOLLY, CYRIL, *The Unquiet Grave,* New York, p. 18: "Por la ley de atracción de los contrarios, nosotros traducimos el *Tao-Te-King* y el *Bhagavadgita,* y ellos el *Manifiesto comunista*".

nocimiento de las limitaciones de la educación propia, no pocos admiradores occidentales del pensamiento oriental han inferido en forma un tanto falaz la conclusión de que debido a su formación distinta el intelecto oriental es más penetrante y amplio en la comprensión humana. Con singular agudeza, Forster evita la fácil pendiente de este lugar común; en una forma que parece casual, completando el planteamiento de la situación, en el brevísimo capítulo final de la segunda parte de *El paso a la India,* (pp. 261-2), a las limitaciones del europeo en la India contrapone la insuficiencia y la parcialidad en el sentido contrario que demostraría un oriental en Europa; durante su permanencia en Italia, en viaje hacia Inglaterra, Fielding piensa que sus amigos indios podrían comprender la suntuosidad de las iglesias venecianas pero no su perfección, pues se les escaparía el concepto europeo de belleza, de índole esencialmente eurítmica. Europa —el mundo que hizo del Mediterráneo la norma humana— es el imperio de la forma, la cultura "que eludió la confusión". Al puntualizar las limitaciones complementarias que exhibe el entendimiento de europeos e indios, el problema que Forster deja entrever es el que nace del contraste entre las mentalidades de Oriente y Occidente, contraste que Northrop expuso en términos aproximados al definirlo en *The Meeting of East and West* como la tradicional oposición entre una "compenetración estética" y una "comprensión teorética" de la realidad. Pero el argumento de Forster trasciende el conflicto de Oriente y Occidente para extenderse a la humanidad en conjunto y a cada hombre en particular: el dominio excesivo de la razón o de la pasión en la formación del hombre conduce a la parcial frustración del individuo y a veces —como en el caso de Adela— al desgarramiento, al desborde doloroso de la parte reprimida. Y aquí, naturalmente, se insinúa la tesis educacional de Forster: es menester la integración humana equilibrada, relacionando armónicamente la razón con la pasión. Lo que impide al hombre comprender y ser comprendido es la falta de tal equilibrio.

Sin embargo, Forster no parece dispuesto a considerar que esta situación pueda resolverse con una racionalización pedagógica obtenida por medio de encuestas o convocando conferencias de mesa redonda en las que participen los equivalentes reales de Fielding, el educador inglés, y Godbol, el maestro hindú. El conflicto entre orientales y occidentales no es el motivo sino la consecuencia de los sucesos narrados en *El paso a la India.* La verdadera causa la constituye el carácter inexplicable e ignoto de lo acontecido en las cuevas; para quienes se esfuerzan por dar interpretaciones naturales y humanas a lo sucedido, éste es el problema más difícil de resolver y de mayor urgencia. Para adquirir un equilibrio integral es necesario estar dispuesto a admitir lo inexplicable. Generalmente uno se resiste a ello; poseer

una disposición propicia para aceptarlo es casi un don, una gracia. *El paso a la India* intenta explorar imaginativamente para quiénes o en qué circunstancias es posible escapar a toda estrechez de formación para alcanzar una especie de comunión panteística, un contacto intuitivo con todos los seres, cosas o posibilidades. Sin que ella misma lo advierta conscientemente, el don natural de comprender y aun de crear un clima de comprensión para los individuos de distintas razas lo posee la señora Moore, especie de Magna Mater que hace su aparición en el mundo de musulmanes, hindúes y cristianos de Chandrapur como una figura reverenciada y respetada, un lazo de unión entre los hombres. Nada concreto y específico ha hecho para evocar tales sentimientos, pero su personalidad tiene la virtud de despertar afecto y confianza, tal vez porque precisamente está dispuesta a aceptar de manera espontánea y sin reparos la presencia y manifestación real e inmediata de lo sagrado, como lo demuestra al visitar la mezquita cuando admite lacónicamente que "está Dios, aquí" (p. 22). Sea cual fuere su origen, clase o educación, todos los indios por igual se sienten atraídos hacia la señora Moore; en el curso de la festividad hinduística, Godbol la recuerda afectuosamente, asociándola en forma confusa pero sugestiva con sus sentimientos religiosos de piadoso brahmán (p. 271); Aziz, durante el juicio, tiene la certeza de que ella, de estar presente, aportaría pruebas irrefutables de su inocencia (p. 208); y cuando la señora Moore muere, entre la abigarrada masa de nativos se difunde un culto que comprende desde su ingreso al panteón local, convertida en Semior Amur (*Esmiss Esmoor,* en el texto inglés), una diosa hindú (p. 209), hasta la difusión de leyendas, apariciones y aun de santuarios en los que son depositadas ofrendas (pp. 237-8). El culto popular resulta absurdo, pero existe algo —patente aunque imponderable— que hace de la señora Moore mucho más que una anciana afable y comprensiva pero un tanto disgustada y hastiada; esto es lo que Godbol piensa al salir del templo: "una vieja inglesa y una abejita diminuta . . . no parece mucho" pero "de todos modos es más que yo" (p. 271). En verdad, la extinción de la señora Moore adquiere un hondo matiz simbólico; muere en alta mar y es sepultada en las aguas, destino idéntico al de Krishna, deidad hindú que se cierne propiciatoria sobre la parte final de *El paso a la India* y cuyo ritual —como el mismo Forster lo describe— concluye precisamente con la sumersión de la imagen divina, según la muy difundida ceremonia de los cultos de vegetación. Nuestra presunción de que la señora Moore está vinculada con dicha divinidad —de que incluso sea una insospechada aparición del propio dios— se halla reforzada por el hecho de que Godbol, mientras asiste a la festividad de Krishna, inexplicablemente no puede quitar de su pensamiento el recuerdo de la señora Moore; así es

que "el gran suceso del año religioso" provoca en él ideas extrañas: "con nitidez creciente", vuelve a ver a la señora Moore (p. 271). De igual modo, parecería que también los dos hijos menores de la señora Moore poseen dotes especiales. Por lo que respecta a Stella, esto es particularmente notorio, a pesar de los tropiezos que Fielding percibe en su trato matrimonial. La hija de la señora Moore no interviene de manera ponderable en la acción; su presencia efectiva se limita a las últimas páginas, en forma indirecta, a través de las apreciaciones de su perspicaz marido, quien observa cierta dificultad en sus relaciones conyugales, pero al propio tiempo advierte que la causa de esto reside en que él mismo —como la mayoría de los hombres y las mujeres— sigue una senda trillada, en tanto que Stella "está en busca de algo" (p. 296), y ese "algo" —uno presiente— es una visión comprensiva que va más allá de la estrechez cotidiana.

El otro aspecto del asunto —en qué circunstancias es posible penetrar en los estratos profundos de la realidad, comulgar con el mundo visible e invisible— se halla totalmente consubstanciado con la integración de esta singular experiencia que se ha dado en llamar "el paso a la India". La comprensión de este tránsito supone considerar primeramente lo que la India es —o, al menos, lo que parece ser—, luego la repercusión que para el hombre occidental tienen ciertas direcciones de su cultura. Cautelosa y aun dubitativamente, Forster admite que la idea de la India que uno llega a formarse es una ambigua mezcla de confusión y misterio. La búsqueda emprendida por quienes desean "ver la India verdadera" se precipita hacia un grave dilema: ¿existe alguna coherencia en esa polifacética y abigarrada visión que tratamos de armonizar en un concepto unificado de la India? Para sólo recordar unas pocas y dispersas características, repitamos que la India significa resquemores y desprecios recíprocos de europeos y asiáticos, hacinamiento, náuseas y alucinación en el interior de una cueva, además de interminables y bizantinas riñas religiosas entre musulmanes e hindúes acerca de torres de papel y árboles de pepul (p. 89); pero en grado no menor, también significa momentos de revelación y éxtasis: reflejos que en un distante canal muestran sobre la superficie de las aguas una luna más grande, brillante y hermosa que la verdadera (p. 26), vistas del "terrible" y "maravilloso" río Ganges (p. 33), cielos estrellados en los que brilla "la luna suspendida en el chal de la noche" (p. 195). La impresión producida por la India suscita una imagen ambivalente: por una parte, la "confusión espiritual", la desarmonía, el conflicto, la pluralidad sin término; por otra, la sensación de ser "uno con el universo", "tan digno y tan simple". Y en medio de todo ello —observaba la señora Moore—, las pequeñas tiranías y obligaciones de la vida diaria, las pequeñeces que uno debe cumplir (p. 195).

Las dos inglesas se habían trasladado a Chandrapur, luego visitaron las cuevas; venían a ver la India toda, la cifra de cuanto ella contiene; pero, al cabo, quedaba una infinidad de lugares inadvertidos que jamás contemplarían, desde Asirgar y una multitud de otras ciudades hasta la roca bilingüe de Girnar, la estatua de Shri Belgola, las ruinas de Mandu y Jampi, los templos de Kajrajá o los jardines de Shalimar (p. 196). Creer que esto o aquello *es* la India resulta ilusorio; bien lo advierte la señora Moore al partir, mientras contempla el puerto de Bombay, cuyos cocoteros ondeando en una despedida le dicen burlonamente: "¿Así que creíste que un eco era la India, que las cuevas de Marabar eran definitivas? . . . ¿Qué tenemos en común con ellas, o ellas con Asirgar?" (p. 196). Y, sin embargo, en otro pasaje, Adela piensa que "quizá las cien Indias que alborotan y riñen tan fatigosamente sólo sean una, y el universo que reflejan uno solo"; lo que sucede es que carecemos del "aparato intelectual necesario para juzgarlo" (p. 244). Durante la festividad de Krishna, al describir un cartel mal escrito —donde se lee "Dios *Se* Amor" en lugar de "Dios Es Amor"—, el propio Forster se pregunta cuál será "el mensaje final de la India" (p. 267). Tal interrogante difícilmente pueda responderse en forma satisfactoria y definitiva; acaso haya algo de complementario, recíproco e inseparable en la confusión y el misterio que consolida la unión de ambos e introduce en todas las situaciones cierto matiz donde se reunen la sublimidad y el ridículo. Admitamos que la India simultáneamente es, por una parte, desencuentro e impuntualidad, confusión; y, por otra, un misterio grávido de presagios inefables. La impresión de conjunto es de abrumador desconcierto; pero en ello se esconde, tal vez, alguna insospechada consistencia. Lo cierto es que en la confusión más o menos caótica, constantemente cristalizan imágenes, espectáculos o episodios de singular fascinación y sorpresa, a la vez significativos y contradictorios, en los que se conjugan la ineficiencia del limitado entendimiento humano en su frustrada búsqueda de explicaciones y la secreta pero conjeturable manifestación de anuncios trascendentales para la existencia del hombre. Cuando el automóvil del nabab de Bajadur sufre un accidente, sus ocupantes demuestran desconcierto y perplejidad casi grotesco; de manera inconvincente, se atribuye el suceso al choque con un animal; pero es posible que haya sido provocado por un fantasma, tal como proféticamente lo intuye la señora Moore y fundadamente lo sospecha el propio nabab. Cabe recordar, asimismo, la anécdota —sumamente mordaz— sobre la ficticia supervivencia del soberano nativo cuya muerte es ocultada para no interrumpir o empañar la alegría del festival religioso (p. 278). O durante la vista del proceso, el individuo que acciona el ventilador en la sala de audiencia, semidesnudo, de espléndidas formas, imperturbable ante

la vana agitación de los hombres, al parecer un verdadero semidiós, pero cuya condición real es la de mísero intocable en el que todo rasgo de inteligencia se ha embotado por completo debido al infortunio social; al consumar la obra común, aquí la perfección y la inmundicia se enlazan y complementan estrechamente; parecería que "cuando esa raza extraña se acerca al suelo y es condenada como intocable, entonces la naturaleza recuerda la perfección física" y "emite" la figura de un dios (p. 202). La idea de una correlación íntima y aparentemente necesaria entre la excelsitud y la inmundicia retorna en cierto pasaje de la celebración religiosa, cuando interviene la banda de los Barrenderos anunciando el comienzo de la procesión, pues "el dios no podía salir del templo mientras no hubieran tocado su melodía los impuros Barrenderos; eran la suciedad sin la cual no puede adquirir coherencia el espíritu" (p. 285). Otra escena de particular sugerencia por las interpretaciones irónicamente contradictorias a que se presta es la de Godbol y la señora Moore comentando la canción religiosa que ha entonado el maestro hindú. Una joven lechera —explica Godbol— reclama la presencia de Krishna: "Ven, ven solamente a mí". El dios se niega a venir. Volviéndose más humilde, la joven dice: "No vengas solamente a mí. Multiplícate en cien Krishnas y que cada uno vaya a cada una de mis cien compañeras, pero que uno, ¡oh Señor del Universo!, venga a mí". No obstante, el dios nuevamente se niega a venir. "Pero —advierte amablemente la señora Moore— espero que venga en otra canción ¿no es así?" "¡Oh, no!, se niega a venir —insiste Godbol—. Yo le digo: ven, ven, ven, ven, ven. Desdeña venir". El tema de la canción puede ser bello y hallarse impregnado de sentido poético; pero la observación de la señora Moore parece incomprensiva y da a todo el episodio un giro casi cómico, acentuado por el hecho de que tampoco Godbol interpreta claramente lo que su interlocutora ha dicho. Sin embargo, si tenemos en cuenta la estrecha conexión que existe entre la señora Moore y Krishna, sin que la anciana tenga la menor idea de ello, sus palabras adquieren una resonancia profética, acaso de su propia profecía, aquella que la anuncia a ella misma como encarnación presente de la eterna y siempre renovada divinidad.

Al parecer, para Forster, la India emerge de su propio caos como una sucesión de instantes simbólicos. Uno de ellos —el episodio de las cuevas— provoca la crisis de las relaciones interpersonales. Otro —la festividad de Krishna— crea un clima propicio para la reconciliación de los hombres entre sí y de los hombres con lo sagrado. Aunque más bien aludido que expresado, de manera indudable puede advertirse en el tema de Krishna un *leitmotiv* de *El paso a la India,* que se halla íntimamente asociado con la señora Moore, tiene una nominal e irónica resonancia en el criado de

Heaslop —que se llama Krishna— y, por último, es expuesto con plenitud en la final celebración del divino nacimiento. El cuadro que Forster traza de dicha festividad ha sido juzgado por Rex Warner como un clima de "hinduísmo pobremente entendido" [13]. Esta apreciación es acaso más epigramática que comprensiva. Cierto es que en ningún momento de *El paso a la India* Forster resulta *tan* europeo como en este episodio cuyos protagonistas son las tradiciones, la cultura y, en especial, la naturaleza de la India; pero esto debe servirnos de cauta advertencia: Forster no se presta a una engañosa identificación con el festival, tiene plena conciencia de la distancia que lo separa del pensamiento y la experiencia orientales; en consecuencia, se limita a introducirse a sí mismo como un contemplador y a presentar a Aziz y Fielding —musulmán y europeo, respectivamente— como meros contempladores; pero, al propio tiempo, destaca la profunda aunque imponderable influencia que sobre ellos ejerce la celebración. Forster no se propone detallar la índole y origen del culto de Krishna ni se deja seducir por la tentación de hacer referencia al *Bhagavadgita*, libro en que se halla expuesta su doctrina; se propone, en cambio, evocar las imágenes y experiencias que constituyen el clima viviente de la festividad religiosa. Y por cierto que lo hace con agudeza y penetración; en ningún momento Forster exhibe con tanta maestría su peculiar sentido irónico como en la descripción del ritual sagrado. De paso, no debemos olvidar que la ironía tal como la emplea Forster no importa una calificación peyorativa sino una actitud crítica, una "doble visión" —como a menudo se la ha designado—, una capacidad para ver el doble sentido —ridículo y mezquino a la vez que sublime y desinteresado— que habitualmente encierra toda acción humana. Forster no ignora que el significado trascendente del culto al que asisten tal vez escapa a la comprensión de la mayoría de los fieles, muchos de los cuales desconocen o confunden el significado de las ceremonias o no poseen las emociones genuinas y se limitan a cumplir un rito estrepitoso sin enriquecimiento alguno del espíritu. Tampoco ignora que la vida religiosa está contaminada por ingerencias bastardas, que los "dioses que se visitan entre sí constantemente poseen numerosas vacas y toda la industria de la hoja de betel, además de acciones en la línea de ómnibus a Asirgar" (p. 277). Advierte, asimismo, una jactanciosa estridencia que hipertrofia y pervierte ciertas virtudes reconocidas del pensamiento oriental; el europeo generalmente acepta como cualidades positivas características de las principales corrientes culturales de Asia la elevación moral, el desinterés, el desprendimiento, la espiritualidad. Sin embargo,

[13] WARNER, REX, *E. M. Forster*, London, The British Council, 1950; p. 27.

Forster nos previene que debemos distinguir los rasgos auténticos de la espuria presunción y hasta simulación intencional que algunos orientales llegan a propiciar; durante cierta conversación de Fielding con varios musulmanes en el *bungalow* de Aziz, cuando se discute la situación política y posible expulsión de los ingleses —que ha propuesto con su habitual mordacidad el director del colegio—, uno de los nativos responde seriamente que "ningún caballero indio aprueba que echar a nadie sea correcto. En eso diferimos de las demás naciones. Somos tan espirituales" (p. 104). En la última afirmación el oído atento percibe una nota falsa; esta conciencia excesiva de la propia espiritualidad resulta sospechosa, tiene algo de "producto para la exportación", de postura adoptada para deleite de turistas; y esta nota falsa —que consiste en exagerar la espiritualidad natural y espontánea— puede convertirse, aun en personas sinceras y en forma inadvertida, en un espectáculo representado para satisfacción de la galería, en una concesión barata hecha al hombre de Occidente con el objeto de provocar su admiración y simpatía [14].

Sin lugar a dudas, Forster asume una actitud profundamente crítica, que el propio Fielding consolida al declarar que nunca ha comprendido a los hindúes y dejando entrever sus dudas de que el culto de Krishna posea un sentido espiritual (p. 297). Sin embargo, es durante la festividad de Krishna, y al parecer bajo la advocación auspiciosa del mismo dios, que las relaciones entre orientales y occidentales (encarnados por Aziz y Fielding) parecen adquirir un giro más propicio, favorecidas en cierto modo por la presencia de Ralph, el hijo menor de la señora Moore, quien al igual que su hermana Stella y su difunta madre demuestra singular interés y afecto por el hinduísmo (p. 298) [15]. Por debajo de las limitaciones o inconsistencias asociadas con el culto, parecería manifestarse la efectiva intervención de lo sagrado, creando una atmósfera en que se relajan las tensiones y el espíritu —sin que los propios individuos lo adviertan— adquiere una percepción más honda, una disposición para el reencuentro de los hombres. Con su clima panteístico de festividad regulada por el ciclo de la naturaleza, la celebración del nacimiento de Krishna posee cierta virtud fascina-

[14] Toda la conversación aludida (pp. 103-4) podría servir para ilustrar las presunciones del grupo de orientales. Por ejemplo, cuando creen que se elogia la religión, se apresuran a prestar un estridente asentimiento, pero cuando Fielding declara que no cree en Dios lo que demuestran no es auténtica fe sino mojigatería, criticando la transgresión de las *convenciones* (no de las *convicciones*), como si expresaran "¡Ya lo había dicho yo!"

[15] Como su madre, Ralph favorece este acercamiento entre individuos de distintos grupos sin proponérselo ni advertirlo; es Aziz quien tiene conciencia de ello cuando le dice a Fielding que a Ralph "en parte lo quiero porque me empujó nuevamente hacia usted para decirle adiós" (p. 297).

dora que parece atraer los contrarios hacia una reconciliación y predispone el alma para una comprensión más amplia que le permita trascender su insularidad cotidiana y reencontrarse consigo misma en la unidad integral de la creación.

Esto nos introduce en el meollo mismo de la enigmática frase con que ha sido designada la novela: el "paso a la India". En un poema así titulado, Whitman —de quien evidentemente Forster lo tomó— empleaba este giro para denominar lo que a la postre resulta ser un paso "a más que la India", la penetración del alma occidental en aquello de elemental, y sobrecogedor que evoca el Oriente: "un tránsito hacia el pensamiento primigenio", "no sólo hacia tierras y mares" sino hacia "la clara frescura" del alma, "hacia la joven madurez del retoño y el pimpollo", "hacia los dominios de las biblias en gestación"; circunnavegación del alma, "viaje de retorno de la mente humana al paraíso temprano de la razón", "al nacimiento de la sabiduría" [16]. El "paso a la India" consiste —por así decirlo— en una búsqueda de las raíces últimas de la existencia, en una intuición del misterio de ser en su profundo e inexplicable secreto, donde se resuelven todas las inconsistencias de las percepciones y relaciones humanas, donde lo divino y lo demoníaco se consolidan en su auténtica unidad.

T. S. Eliot, Aldous Huxley, Hermann Hesse, tantos otros pensadores y poetas del Occidente contemporáneo, han cumplido en forma transitoria o duradera el "paso a la India", el trayecto hacia el pensamiento de Oriente, en un acopio de imágenes e ideas que buscan expresar la naturaleza humana más íntima, la relación trascendente del hombre con sus semejantes y con esa Realidad fundamental que a menudo es definida en términos de divinidad. Este "paso a la India" no debe extrañarnos, pues dichos escritores comprobaron que la búsqueda en que se hallaban empeñados había sido enunciada en la literatura religiosa de los hindúes: en los himnos védicos, los *Upanisades* y —de manera singular— en las enseñanzas de Krishna

[16] Cf. WALT WHITMAN, *A Passage to India*, 7:

*Passage indeed O soul to primal thought,*
*Not lands and seas alone, thy own clear freshness,*
*The young maturity of brood and bloom,*
*To realms of budding bibles.*

*O soul, repressless, I with thee and thou with me,*
*Thy circumnavigation of the world begin,*
*Of man, the voyage of his mind's return,*
*To reason's early paradise,*
*Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,*
*Again with fair creation.*

recogidas por el *Bhagavadgita* [17]. Forster, empero, a diferencia de aquellos autores, no se limita a recoger fórmulas ya enunciadas, sino que aspira a introducirse directamente en la experiencia misma; asimila el fenómeno cultural —la veneración de Krishna, su doctrina, ritual y celebraciones— sólo en la medida en que destaca y esclarece el fenómeno natural —las lluvias y el renacimiento de la naturaleza— a que está asociado [18]. La descripción de la festividad que traza *El paso a la India* no se detiene en la divinidad "elaborada" por las creencias —configuración a imagen y semejanza de los hombres— sino que trata de llegar al dios increado de la naturaleza: un dios —o lo que fuera la Realidad subyacente en el universo— que está en todas partes, se manifiesta, pero carece de atributos. En medio de la procesión sagrada, Forster destaca "una mujer, una santa joven, hermosa y salvaje, con flores en el cabello" que "alababa a Dios sin atributos" (p. 292); parecería que el novelista hubiera acumulado intencionalmente la seducción conjunta de todas esas cualidades —feminidad, juventud, belleza, turbulencia— para señalarlas como símbolos de la fascinación intelectual que posee el dios sin atributos, el dios como presencia, no como persona, que Forster busca en el culto de Krishna, culto

17 Tanto los autores orientales que escriben para públicos occidentales (empleando lenguas europeas) cuanto los occidentales interesados en el pensamiento oriental han señalado a menudo que el *Bhagavadgita* constituye, en verdad, no sólo el fundamento de una dirección particular del hinduísmo sino más bien la síntesis de un concepto universal y generalizado de la religión en sus enunciados esenciales. Así lo indica Radhakrishnam: "*El Gita* no representa una secta del hinduísmo sino el hinduísmo en conjunto, no representa el hinduísmo sino la religión como tal, en su universalidad, sin límite de tiempo o espacio" (*The Bhagavadgita*, with an introductory essay, Sanskrit text, English translation and notes by S. Radhakrishnam; London, 2nd. edition, 1949; p. 12); una opinión similar fórmula Aldous Huxley (*The Song of God: Bhagavadgita*, translated by Swami Prabhavananda and Christopher Isherwood; with an introduction by Aldous Huxley; London, 1947; pp. 5-19); y en su breve "Esquema de la filosofía de la India", George P. Conger señala "la universalidad del *Bhagavadgita*" (*Filosofía del Oriente* por Chan Wing-tsit y otros, México, 1950; p. 58).

18 Esto no quiere decir que Forster haya excluído de su novela las referencias —por ejemplo— al *Bhagavadgita*, pero sí que las ha asimilado de manera tan cabal y artística que se han convertido en parte de la narración misma, al punto de pasar totalmente inadvertidas. El conocimiento del *Bhagavadgita* es sumamente útil para la comprensión de ciertos aspectos de *El paso a la India;* la relación de la señora Moore con Krishna resulta evidente si uno piensa que la anciana inglesa es una reencarnación de la divinidad hindú; la doctrina de los "avatares" (o encarnaciones sucesivas) de Krishna se halla expuesta en el *Bhagavadgita*, IV, 5-12: "Me encarno —dice Krishna, entre otras cosas— siempre que declina el bien y prevalece el mal; de tiempo en tiempo, nazco para protección del bueno, destrucción del malo e instauración del bien". La señora Moore sería, en consecuencia, uno de los avatares de la divinidad.

que —paradojalmente— es la forma más personal de veneración con que cuenta el hinduísmo.

La actitud forsteriana es esencialmente panteística; identificando la divinidad con la creación, tiende a destacar el carácter sagrado de la naturaleza. En la parte final de *El paso a la India* la naturaleza se convierte en protagonista ya por su presencia intrínseca, ya por su influencia sobre los hombres o por ser la destinataria de los homenajes tributados a Krishna. La festividad del dios se confunde con la celebración de las lluvias fertilizantes, ceremonia de sorprendente semejanza con los cultos de Adonis (p. 292). Es evidente, asimismo, que Forster jugó con el significado de la palabra "Templo" que designa a esta última parte de su novela, empleándola no en el actual sentido corriente de "edificio consagrado a Dios"; sino más bien en el valor del *templum* latino que primigeniamente denominó el espacio del cielo bajo el cual los augures disponían la erección del edificio consagrado; así es que la festividad se desenvuelve sucesivamente en un palacio, en las calles de una ciudad nativa, a orillas de un lago, bajo un cielo preñado de lluvias primaverales; éste es el templo.

Es Aziz quien señala la correlación íntima que hay entre el exuberante despertar de la naturaleza y la disposición anímica de los hombres. "Este es nuestro mozón, la mejor época del año —le dice a Ralph—. Cómo me gustaría que su madre hubiera podido ver nuestras lluvias. Ahora es la época en que todas las cosas son felices, jóvenes y viejas"; y refiriéndose a los participantes de la procesión agrega: "Son felices todos ésos, con su ruido salvaje . . . Los estanques están todos tan llenos, por eso bailan, y esto es la India" (p. 290). Es en este clima propicio que se disipan los malentendidos y se resuelven los conflictos. Aziz y Fielding, distanciados por el episodio de las cuevas y sus consecuencias, se reconcilian; el médico musulmán llega a comprender, incluso, la valentía y honestidad que había demostrado Adela al retirar su acusación luego de haber iniciado la querella (p. 296). Sin embargo, en el intervalo transcurrido entre el suceso de las cuevas y el reencuentro en la festividad hinduística, las vidas de Aziz y Fielding han sufrido cambios profundos. El médico musulmán se ha trasladado a un estado nativo, abrazando fervorosamente la causa nacionalista; Fielding, que en sus tiempos de director de colegio podía apoyar a los indios y comprometer su carrera porque —según decía— viajaba "con poco equipaje", se ha casado, asumiendo las responsabilidades del bienestar familiar (p. 296), y desempeña un cargo que lo identifica con la política administrativa desarrollada en la India por las autoridades británicas. Al tiempo que son amigos nuevamente, Aziz y Fielding —según el giro de la filosofía existencial— se hallan "en situación", están

separados por la barrera infranqueable de sus responsabilidades y convicciones. A la vez que se regocijan por la mutua amistad recuperada, paradojalmente no encuentran otro camino para conservarla en su autenticidad y sin conflictos que separarse para siempre. También aquí es la naturaleza la que parece señalar el camino que deben seguir los hombres. En un "tranquilo ocaso indio", con sus ranas, su bosta de vaca ardiendo eternamente, su bandada de pájaros tardíos aleteando en la penumbra como esqueletos alados, uno advertía que "había muerte en el aire, pero no tristeza; se había logrado un acuerdo entre el destino y el deseo, y hasta el corazón del hombre asentía" (p. 286). Eso es todo. Tan simple, tan tremendo; tan esperanzado, tan desconsolador: un acuerdo entre el destino y el deseo. Nada más. Reconciliar sus deseos con el destino es lo que aceptan Aziz y Fielding al separarse como amigos. Acaso sea una victoria de los hombres; la victoria del renunciamiento, tan cercana, en cierto modo, a la enseñanza impartida por el *Bhagavadgita*. Pero lo que puede ser una victoria de los hombres como individuos es, sin duda, un fracaso de la sociedad como institución, pues sus trabas obstruyen las relaciones personales entre los integrantes de los distintos grupos humanos que la integran. El final de *El paso a la India* constituye un *tour de force* que exhibe en su plenitud la sutileza y penetración intelectual de Forster. La reconciliación efectiva sin sombra alguna de distanciamiento hubiera sido para el novelista una solución más fácil y simple; hasta más aceptable, tal vez, para un vasto círculo de lectores. Pero hubiera sido, también, una solución ingenua, propugnando un desenlace feliz a pesar de que las dificultades conducen de manera casi inexorable a la separación. Forster, al optar por el camino más arduo, ha salido airoso. Destaca la reconciliación, pero simultáneamente pone en evidencia la situación trágica, extrema, casi desesperante, en que se debaten las relaciones personales mientras las condiciones de la sociedad se mantienen sin cambios y los prejuicios de grupo (casta, raza, sexo, religión, cultura) no son superados. De tal manera, *El paso a la India* concluye abogando —sin estridencias, en forma muy sutil e implícita, acabadamente artística— por una solución de los problemas humanos que conduzca a una libre fluencia de la amistad, sin limitaciones de ninguna especie, para que hombres y mujeres puedan hallar en la relación personal plenamente consumada "una meta infinita más allá de las estrellas".

El final de *El paso a la india* plantea múltiples y complejos problemas. Por ejemplo, Forster expresa la necesidad de superar los prejuicios que se interponen entre los grupos humanos como una convicción intelectual, pero al propio tiempo advierte que en la práctica el esfuerzo intelectual

por sí solo, en las actuales circunstancias, puede resultar material insuficiente para tender el puente que reúna a los hombres; a menudo, Fielding (con quien su creador parece tener tantos aspectos en común, aunque sería erróneo exagerar la semejanza) demuestra inquietud y hasta perplejidad al comprobar que su intelecto —por agudo y equilibrado que sea— resulta impotente para ahondar más allá de cierto límite la comprensión de los acontecimientos y para vencer los obstáculos que embarazan sus relaciones personales y aun conyugales. Además, el final de la novela suscita una impresión de ambigüedad, pues reconoce, por una parte, lo que el profesor Zabel llama "el trágico mal de la separación entre los hombres" [19], pero, a la vez, al interponer un requerimiento implícito en favor de una disposición que permita reunirlos en la amistad —requerimiento que prevalece a lo largo de la narración—, su mensaje no está desprovisto de esperanza. Esta concurrencia de tragedia y esperanza es un ejemplo más de la ironía —la "doble visión"— que Forster modula en distintas tonalidades no sólo en *El paso a la India* sino en toda su obra. El doble sentido que introduce la concomitancia de lo real con lo simbólico es esencialmente irónico; esto puede observarse en el episodio de las cuevas, cuya influencia nefasta sobre los acontecimientos humanos proviene de que los hombres (con la excepción de Godbol y la señora Moore, ajenos a la polémica) son incapaces de comprender la verdadera naturaleza del suceso debido a que no están dispuestos a admitir en el mundo cotidiano la presencia de algo que trasciende lo natural y lógico [20]; y la señora Moore es, asimismo, un personaje irónico, conjugando la anciana de clase media, bienintencionada pero a veces de entendimiento estrecho y algo malhumorada, además de propensa a las insolaciones, con la figura simbólica.

También Godbol constituye un elemento significativo e irónico. Su conducta, en apariencia, está al borde de lo cómico: sus conversaciones "frecuentemente culminaban en una vaca" (p. 168), su colegio se convierte en granero (p. 296), sus prolongadas oraciones le hacen perder el

19 ZABEL, MORTON DAUWEN, loc. cit., p. 46.

20 El episodio de las cuevas, con bastante exactitud, coincide con lo que el profesor Fowler llamó "ironía del destino": "La naturaleza persuade a la mayoría de nosotros de que el curso de los acontecimientos es previsible dentro de cierto margen amplio, que las cosas seguirán su curso usual, que una violenta conmoción de nuestro sentido de lo probable o razonable no debe contemplarse; y esta *mayoría de nosotros* consiste de personas incomprensivas ajenas a la verdad; los elegidos, el círculo íntimo con el que el destino comparte su diversión ante nuestro pesar, esos son los pocos para quienes no es una máxima ocasional sino una convicción viva que lo inesperado es lo que sucede" (H. W. FOWLER, *A Dictionary of Modern English Usage*, artículo "Irony"). Naturalmente, los elegidos, en el presente caso son la señora Moore y Godbol.

tren (p. 124); pero el maestro hindú está dotado de una rara penetración y demuestra comprender cabalmente lo sucedido en las cuevas: "Nada puede realizarse en la soledad —le dice a Fielding—. Todos realizan una buena acción, cuando se realiza, y cuando se realiza una mala acción, todos la realizan... Dicha acción fué realizada por el doctor Aziz... Fué realizada por usted. Fué realizada por mí... Hasta fué realizada por la misma dama. Cuando ocurre un mal, expresa la totalidad del universo. Similarmente cuando ocurre el bien... El bien y el mal son distintos... pero en mi propia y humilde opinión, ambos son aspectos de mi Señor. Él está presente en uno, ausente en el otro... Sin embargo, la ausencia implica presencia, la ausencia es no-existencia, y por lo tanto tenemos derecho a repetir: Ven, ven, ven" (pp. 167-8). Lo cual sugiere una reconciliación de lo sagrado consigo mismo, pues insinúa que la fuerza demoníaca desatada en las cuevas se halla estrechamente asociada con la presencia divina que impregna la celebración religiosa; en lo sagrado habría una continuidad ininterrumpida y una unidad esencial; es el limitado e imperfecto entendimiento humano el que exagera las diferencias, asimilando ciertas manifestaciones de lo sagrado a las que considera divinas, en tanto se resiste a admitir otras a las que califica de demoníacas.

La estructura de *El paso a la India* posee un singular equilibrio. Se divide en tres partes: Mezquita, Cuevas, Templo. El planteo propiamente dicho concluye con la segunda parte; la tercera no aporta modificación substancial en la situación humana concreta, pero tampoco pudo haber estado ausente, pues impone su significado sobre la obra en conjunto, le da sentido y coherencia. J. K. Johnstone ha señalado [21] que las tres partes de *El paso a la India* coinciden con el curso anual de las estaciones indias. Según tal criterio, la trama tendría un carácter cíclico, lo que parecería confirmado por algunas reflexiones de Aziz: "Mezquita, cuevas, mezquita, cuevas. Y ahora empezar nuevamente... ¿Comenzaba otra vez el ciclo?" (p. 290). Opina Johnstone que la primera etapa del ciclo —coincidente con la primera parte de la novela— se halla bajo la advocación del teísmo (cristiano, musulmán; característico, podría decirse, de los credos de origen semítico) con su concepción de una divinidad personal, distinta de la creación y separada de ella por un dualismo insuperable. Esta concepción habría evolucionado hacia una idea vaga, remota y abstracta de la divinidad, convertida en ingrediente de una tradición cultural o nacional (según la entiende Heaslop en la p. 51) o definida con juegos de palabras como "Sólo Dios es Dios", afirmación muy oportuna cuando nos recuerda

21 JOHNSTONE, J. K., *op. cit.*, p. 264.

que no debemos confundir lo divino con cultos idolátricos [22], pero que a fuerza de ser repetida se transforma en un retruécano sin significado, "un *calembour* religioso, no una verdad religiosa" (p. 256). La segunda parte, "Cuevas", expone la insuficiencia de los hombres formados en dicha noción de lo divino cuando deben responder al desafío de una efectiva presencia demoníaca; de allí la crisis que se desencadena. La parte final, en cambio, destacaría el clima propicio evocado por el panteístico culto de vegetación. En resumen, la interpretación cíclica de *El paso a la India* concibe la novela como un sostenido acercamiento al panteísmo hinduísta (tal sería el "paso a la India") que se desenvuelve en forma coincidente con el ciclo anual de la naturaleza y culmina con un ritual de vegetación. Lo cual invita a un cotejo de *El paso a la India* con *The Waste Land* de T. S. Eliot, poeta que suscitó el interés de Forster en época cercana a la composición de su última novela [23]. En efecto, *The Waste Land* comienza con las postergaciones del invierno estéril pero que nos mantiene en cómodo letargo y tras el anuncio de un ritual de vegetación se resuelve en la esperanza del florecimiento primaveral. El ciclo de las estaciones, el culto de vegetación y el final ambiguo pero no desprovisto de esperanza serían, por lo tanto, elementos comunes y coincidentes.

La prosa de Forster se destaca por su intensidad y concentración. Le basta una sola frase para hacernos captar la estructura integral de una situación compleja. Para ello recurre a un procedimiento típicamente poético que podría ser definido como un "estilo indirecto"; en lugar de describir el objeto que desea exponer, alude al gesto o la vivencia que dicho objeto suscita en un observador calificado. Por sí sola, una de tales frases constituye uno de los más bellos pasajes de *El paso a la India*. Aziz cree que Fielding se ha casado con Adela y así se lo hace saber cuando el médico musulmán y el ex director del colegio se reunen en la festividad de Krishna. Fielding, que ha preguntado con algún asombro "¿Quested? ¿Quested? ¿No sabe que mi señora es la hija de la señora Moore?", observa luego: "¿Cómo es posible que cometiera usted semejante error? Es casi increíble... ¡Adela Quested! ¡Qué idea más extravagante!" Y Forster sólo agrega un escueto comentario: "De la sonrisa de Fielding dedujo Aziz que Stella era hermosa". Podría decirse que aquí Forster se ha introducido en uno de los temas tópicos y clásicos por excelencia de la literatura, especialmente

22 Véase el final del ensayo de Forster titulado "The Mosque", incluído en FORSTER, E. M., *Abinger Harvest*, London, pocket edition 1953, p. 308.

23 Forster tuvo su primer contacto con la poesía de Eliot durante la primera guerra mundial, en Egipto; en 1928 escribió un ensayo sobre Eliot que está incluído en *Abinger Harvest*, pp. 106-113.

por lo que concierne a la poesía: el anuncio de la belleza femenina, la celebración de la mujer amada. A menudo, la descripción de las perfecciones físicas se diluye en una frustrada enumeración de los ineficaces lugares comunes que burlonamente desdeñó Shakespeare en su soneto 130 (ojos como soles, labios de coral, níveos pechos, mejillas de rosa, etc.). En cambio, sin describir a Stella, con sólo aludir a la sugestiva sonrisa de Fielding, Forster en una sola frase nos hace vivir la belleza del femenino encanto.

Es *El paso a la India* madura creación de quien asumió serenamente la responsabilidad de ser libre y supo exaltar la dignidad de la existencia, sin ignorar las limitaciones de la condición humana. Se ha hablado de algún margen de frustración artística observable en la producción de Forster: cierta dificultad en la satisfactoria configuración del material novelístico [24]. Al tiempo que le reconocía su significativa jerarquía literaria, un crítico ha mencionado, asimismo, la estrechez de la perspectiva forsteriana, restringida "al propio conflicto intelectual del novelista" [25]. Tales apreciaciones pueden o no ser justas, pero no cabe duda de que *El paso a la India* es una de las más representativas novelas contemporáneas, comprendiendo de manera coherente una variadísima gama de problemas, entre los que se incluyen asuntos tan dispares, al parecer, como los vínculos del hombre con lo sagrado y el conflicto de las relaciones entre Oriente y Occidente.

Desde la aparición de esta última novela de Forster el mundo ha experimentado sensibles transformaciones. La situación de la India ha variado fundamentalmente. Ha cesado el dominio inglés; el territorio ha sido dividido entre hindúes y musulmanes; el estado que conservó para sí el nombre de India trata de asumir el papel rector que corresponde a una gran potencia. A pesar de estos cambios, las cuestiones esenciales planteadas en *El paso a la India* aún no han caducado. Preocupados por la amenaza inmediata de Rusia, las naciones occidentales restan importancia a sus entredichos con la India, suscitados por los recelos que han dejado en Asia los imperialismos políticos o económicos y por el inevitable desagrado que ha de provocar en Occidente cierto acercamiento de la India hacia la esfera soviética. El hecho de que se haya restado importancia a tales entredichos no disminuye su gravedad sino que la agudiza sin que ello sea advertido. Estos desencuentros importan hondas tensiones ideológicas latentes que requieren atento examen. A los valores que posee por su agudo enfoque de inquietudes permanentes del espíritu, *El paso a la India* agrega el

[24] Cecil, David, *Poets and Story-tellers*, New York, 1949, pp. 198 y ss.

[25] Savage, D. S., "E. M. Forster", en *Writers of Today*, edited by Denys Val Barker, London, 1946, pp. 154 y ss.

interés de la actualidad que entraña su planteamiento de los problemas individuales y colectivos que deben resolver los hombres para que las relaciones humanas puedan llegar al encuentro largamente anhelado de Oriente y Occidente.

Puede afirmarse, en consecuencia, que *El paso a la India* es una obra que está plenamente calificada para ocupar un sitio entre los más ambiciosos exponentes del género novelístico publicados en el curso de esa primera mitad del siglo XX que ha presenciado la aparición de *The Way of All Flesh, A la recherche du temps perdu, Ulysses,* las últimas novelas de Henry James, *Der Zauberberg, Les Faux-monnayeurs, The Sound and the Fury, The Waves, Eyeless in Gaza* y *The Heart of the Matter.*

*JAIME REST*

# EL HOTEL DE LA LUNA

(*Noticia de policía*)

Con la vuelta del frío, algo cambió en el taller de la Calle Ancha. Alejandro Sagel desertó de su estudio. Sus apariciones fueron cada vez más breves: entraba, buscaba algo inhallable, cerraba bruscamente los cajones, arreglaba una mecha de sus cabellos ante el espejo... y se iba golpeando las puertas.

Cada vez eran menos frecuentes los días en que se instalaba frente a su caballete. Sagel no hablaba. Si le acontecía mirar a su mujer, su mirada era ausente y al mismo tiempo llena de insistencia.

Petra no parecía advertir este cambio y conservaba su natural ruidoso. Sin embargo, había abandonado el trabajo y, para matar las horas, enseñaba a Sebastiana a depilarse las piernas y a cuidarse los cabellos, que ésta tenía abundantes y ondulados. A Sebastiana le parecía que la risa de Petra era ficticia; sus reflexiones, menos inteligentes. Pensaba: "De un tiempo a esta parte es como un animal, un animal sumiso".

Petra estaba visiblemente nerviosa y no hablaba ya de las misteriosas islas vecinas que todos llamaban las "islas felices", ni tampoco de ninguna maravilla, como la rubiez de un cadmio o la angustia de un escorzo... Parecía ceder como a una especie de obli-

gación a la tarea de volver deseable a Sebastiana, y la muchacha se lo permitía para no contrariarla.

Había aceptado posar desnuda para esa pareja de pintores y obtuvo de ello, durante varios meses, un gran alivio. La atmósfera vigorizante del taller la limpiaba en cierta forma de las injurias que le lanzaba doña Electra, y también de las miradas desagradablemente ávidas del señor Olaf Schöenberg, un cliente de su madre.

Casi lograba olvidar que era la hija de Saulo Marcos, bandido a quien encontraron una mañana de septiembre, en una esquina de la Calle de las Espadas, con la cabeza hecha pedazos.

Todas las tardes, sentado en un banco del puerto, Iván González, el hijo de la vendedora de pescado, tocaba la armónica esperando que cayera la noche. Cuando veía salir de casa de los Sagel a Sebastiana, impregnada de olores a pomadas y trementina, avanzaba hacia ella, la tomaba del brazo y la acompañaba lentamente a la tienda de doña Electra. Mientras bordeaban el río, le contaba sus proyectos.

—Un compañero del hospital, sabes, me ha obtenido casi gratis una cabina en el "Deseable"... Anda muy bien con el director de la compañía, porque su tío operó a la mujer...

Sebastiana lo escuchaba sin entusiasmo.

—Iremos a las islas, a las islas felices —decía, y su cara flaca se redondeaba, hacía un ademán elocuente hacia el horizonte rojizo y hablaba mientras el brazo de la muchacha permanecía inmóvil bajo el suyo.

Bananos rodeaban la casa que les cedería un amigo. Era una casa color de té, con un jardín que bajaba hasta el mar, con un techo de paja que sería difícil de cuidar, porque los pájaros anidaban en él...

Sebastiana movía de un lado a otro la cabeza. También Petra le había hablado mucho de las islas.

—Aquí, como saben que soy hijo de un profesor, no encuentro trabajo. Aquí todo está podrido, Sebastiana... Prefiero volver a empezar desde el principio —le dijo un día—. Desde que murió mi madre, no tengo a nadie...

—Todo no está podrido, Iván. Mi trabajo es puro.

—¡Ja, ja! —Y la miró con una sonrisa exasperada—. ¿Crees que no conozco a ese tipo de gente? Alemanes, sí...

—Te prohibo hablar de ellos. Además, son daneses.

—Eso dicen . . . Conocemos a esos aventureros disfrazados de artistas. Son de la Gestapo, sin duda, y se esconden aquí como tantos otros . . . Son . . .

Sebastiana miraba sorprendida a su camarada que por lo común era tan cortés.

—Los celos te hacen perder la razón, Iván. Cállate.

—No me callaré. Hace mucho tiempo que quería prevenirte. Desconfía, Sebastiana, desconfía. Esa gente ni siquiera arriesga la piel para obtener su propósito . . .

—¿Qué propósito?

Iván se detuvo de golpe ante la mirada inocente de la muchacha y se alzó de hombros sin insistir:

—Tanto peor. Después de todo, a mí no me incumbe. Pero más vale no ensuciarse, créeme.

—¿Crees que el reino de Dios sea de este mundo, Iván?

—Por supuesto que es de este mundo . . . Pobres de nosotros si no entramos en él, y rápido.

Caminaron con la cabeza gacha y entraron maquinalmente en una iglesia, que olía agradablemente a incienso y a cirios. El padre Espada, de pie en el púlpito, preparaba a sus fieles para Pascua.

En la tienda célebre por su fachada morisca, de doña Electra Marcos, el señor Schöenberg esperaba la vuelta de Sebastiana.

—Está más flaca, la pequeña —dijo en tono de reproche, pero ésta, cuando pasaba frente al mostrador, no miraba nunca a su pretendiente y se contentaba con lanzar a su madre una mirada glacial.

—Ya se lo decía —suspiró la gruesa mujer cuando vió desaparecer a su hija por la escalera—, está muy orgullosa de sus pintamonas. Es una viciosa, se lo decía siempre a Saulo . . . Pero fué él quien insistió. Era necesario que se educara . . . ¡Qué me dice de eso! Y ya sabemos para qué sirve el convento, ¿verdad?

El visitante, que tenía mucha paciencia, sonreía mientras cortaba la punta de su habano y bebía un oporto caro. Parecía convenirle el aire de esa casa húmeda donde sólo vendían objetos inconfesables, y doña Electra era la encargada de transmitir sus mensajes de amor a Sebastiana: "Ya ves, la Marilú se ha convertido en un personaje. Mira, pues. Es una dama". Y ponía bajo los ojos de su hija la primera página de una revista ilustrada en la cual tronaba,

en bikini, su camarada de juegos. "Es la hija de la Gervasia —continuaba altivamente doña Electra—. Y todo porque consintió en seguir al señor Fellmann, el gran zapatero... Porque escuchó a su madre... A propósito —continuaba, mientras la muchacha en silencio levantaba la mesa—. Aquí no quiero a tu matasanos... ¿Me oyes? Un inservible, un hijo de cura, de cura, sí... Que sólo es bueno para asesinar a desgraciados indefensos."

—Mamá, Iván es puro, es...

Pero la mujer gorda se había vuelto carmesí. Alzaba su voz furiosa y grosera:

—¿A eso llamáis "puro", vosotros, los artistas?... ¿A no servir para nada?

Para doña Electra, los extranjeros de la Calle Ancha eran enemigos, pero enemigos que pagaban, mientras que el hijo de la vendedora de pescado, estudiante de medicina que no tenía ni siquiera un cobre para continuar sus estudios, representaba la tontería y el orgullo que se volvían contra las leyes del puerto bajo pretexto de "pureza". ¡Cómo si alguien supiera lo que pureza quería decir!... Una palabra más, ésta, cuyo sentido nadie conocía.

Alejandro Sagel estaba solo en su taller. Cuando le abrió la puerta, Sebastiana quedó sorprendida de no ver a Petra deambulando como de costumbre en el gran cuarto. Ardían leños en la chimenea. El olor de las piñas y del hinojo embalsamaban el aire.

—Es invierno —dijo el pintor.

—¿En mayo? —sonrió Sebastiana.

—En América.

La muchacha miró en torno de sí. Como para responder a la pregunta que ella no se atrevía a formular, Alex dijo tranquilamente:

—Hoy no vendrá Petra.

Sebastiana comenzó a desvestirse en silencio. Sagel no llevaba una tricota, como de costumbre, sino un traje de *tweed* escocés. Su corbata, cuidadosamente anudada, brotaba de una camisa impecable.

—No —dijo, reteniendo sobre los muslos de la muchacha las enaguas de seda rosada ofrecidas a ésta por Petra. Sebastiana se ruborizó. ¿Por qué le prohibía desvestirse? Pero Sagel no había sido nunca locuaz. Sebastiana sintió el riesgo muy junto a ella, un riesgo preciso y fascinador.

Sagel la miraba con una expresión melancólica que ella conocía harto bien. Una mano blanca se apoyó sobre su cadera; las enaguas cayeron, enrollándose en sus tobillos.

—Sí —dijo él.

Ella intentó sonreír como en el corredor del convento, cuando tenía miedo de comprender los gestos de sus compañeras, pero dos brazos la envolvieron bruscamente y una boca musculosa le entreabrió los dientes y le dió, de la cabeza a los pies, una sensación de profundidad, de frío. Sin haber podido defenderse, se encontró bien pronto extendida sobre el sofá negro, empapada por un sudor que no era el suyo y temblando de bienestar.

El calor de la chimenea le quemaba las rodillas, dos manos fuertes le hurgaban los cabellos, un cuerpo pesó sobre ella y desanudó los nudos dolorosos que le retenían el vientre y la voz.

El aliento del hombre excitaba como el olor de las vacaciones, la piel del hombre era lisa y de una imprevista ternura.

Algo resbaló del bolsillo de la chaqueta y cayó sobre las baldosas. ¿Llaves? ¿O bien una cartera que contenía el retrato de Petra?

Ella cerró los ojos, decidida a desaparecer, a convertirse en tierra pisoteada, en escombros, en cualquier cosa. Hubiese querido que los dedos que le acariciaban la espalda le subieran hasta el cuello y la... Pero abrió los ojos. Un hombre estaba inclinado sobre su rostro y ese hombre tenía una mirada de asesino. Con un movimiento brusco se arrancó de las manos que la apretaban, saltó sobre los pies y se envolvió en un amplio chal español que servía de alfombra. Temblaba de frío.

—No —dijo—, por favor.

—¿Por qué?

La voz del hombre había cambiado. Ahora era casi pérfida.

—Yo respeto a su mujer, señor Sagel.

—Yo también...

Así, despeinado, con la camisa entreabierta, tenía un aspecto estúpido, pensó ella con asombro, y además el vello de su pecho era blanco.

Sebastiana levantó sus ropas del piso y se vistió tomando precauciones para que no la vieran desnuda.

—¿Qué haces? —exclamó Sagel, incorporándose.

—Ya lo ve: me visto.

—Pero te engañas —exclamó él—. Ella estará encantada. Sólo desea verme feliz.

A Sebastiana le costaba ajustar el desorden de sus ropas. Sentíase ridícula con los pies desnudos sobre las baldosas; los breteles de su combinación se habían roto. . . ¿y dónde encontrar un alfiler de gancho . . .?

—Vamos, vamos —dijo el hombre, esforzándose por sonreír.

Volvió a tomar a la muchacha por el talle y la atrajo hacia sí con una dulzura de la cual sus grandes manos parecían incapaces, y ella se dejó envolver.

¿De modo que Petra le enseñó a ser hermosa para complacer a su dueño? Una vez perfeccionado el objeto, se lo había ofrecido al aficionado . . . Entonces, ¡esa artista era tan vil como su propia madre! Alex lanzó una risita, alta, desafinada, que a ella la había exasperado siempre; sus labios resbalaron casi apaciblemente por el cuello menudo y los hombres blancos. Hizo un ademán como para tomar su pipa, que había quedado sobre la mesa, pero renunció en seguida a ello y continuó sus caricias.

Sebastiana yacía en el placer de una extraña pesadilla. ¿Dónde está Petra ahora? En un cuarto de hotel, sin duda, o bien sentada en un banco, como Iván, esperando. Hay personas así, que esperan siempre . . . ¿Qué pasaría una vez que Sagel hubiera agotado los recursos de inocencia de la hija de Saulo Marcos? ¿La pareja reanudaría su antigua vida? ¿Volvería Alex a ser el niño luminoso de otra época? ¿Seguiría Petra hablando de las islas felices? Por el momento sufre, Sebastiana está segura de ello, sufre y cierra los ojos para no ver a través de las paredes. "¡Esto pasará, Petra, esto pasará! Es sólo la muchachita del puerto. Esto no importa . . ." De pronto se estremeció, en ese duermevela en que la hundía el calor del hombre, y tuvo la visión de su propio cuerpo concebido por un bandido, entregado de golpe, abierto de par en par a los peces, y resbalando, resbalando en la noche bajo el ojo de los faros . . . ¿Dónde había ella oído eso? El ojo de los faros . . .

Sebastiana, por segunda vez, se arranca de los brazos y las piernas que sujetan sus muslos y, como una perra que huye, franquea la puerta vidriada, atraviesa la calle sin sol y se echa en los brazos del joven que la espera de espaldas al mar.

—Tengo frío —dice, tomando en sus manos los brazos de Iván González y anudándolos a su cintura—. ¿No tienes frío?

—No lo sé. Soy demasiado feliz.

Cuando Sebastiana anunció a su madre que al día siguiente se casaría con el hijo de la vendedora de pescado, doña Electra quedó paralizada.

—¿Con quién? —llegó a preguntar después de haber abierto tres veces la boca sin lograr emitir un sonido—. No es posible casarse sin dinero.

Sebastiana besó a su madre con una ternura que no le era habitual.

—Dice que bien pronto tendrá un cine con números vivos, en frente de aquí. —Y sin esperar respuesta, volvió la espalda a doña Electra y corrió a encerrarse en su cuarto.

Afuera, majestuoso y barnizado, el "Deseable" cargaba trigo y aceitunas. El viento se endurecía sobre los torsos en movimiento. Un marinero pasó ante la casa morisca y se agachó para recoger una hoja seca de plátano que hizo crujir entre sus dedos.

El paquebote levantaría el ancla al día siguiente, después de la ceremonia del casamiento, levantaría el ancla para las islas. Las islas que prometían a los esposos una casa color de té, difícil de cuidar.

Sebastiana se recostó y como cada noche, después de haberse fugado de casa de los Sagel, trató de no sufrir demasiado.

Únicamente los padres de Rodrigo Manés, el joven aduanero, acompañaron a los novios al altar. El sacerdote, al unir a la hija de Saulo Marcos con el muchacho más serio del barrio, tenía los ojos llenos de lágrimas.

El barco partía al día siguiente porque no había terminado de cargar. Los jóvenes debían buscar un techo para pasar su noche de bodas.

En casa de los Manés, Rodrigo dormía con Iván junto al horno, y su madre reposaba al lado del viejo en la gran cama detrás de la cortina.

—Iré a casa de mi primo, toma mi jergón —había propuesto Manés a su amigo.

—Gracias. Encontraremos algún sitio en la ciudad. Quédate.

—Entonces, ¿estás decidido? ¿Partes?

—Desde luego. ¿A qué viene eso?

—No lo sé. De golpe me ha dado miedo. ¿Estás seguro de esa casa con bananos?

Iván fijó en su amigo una mirada impaciente.

—Si no tiene bananos, los plantaremos. —Y agregó con gravedad—: Quiero que Sebastiana sea feliz.

—¿Y crees que en las islas . . .?

—Allí no será más la hija de Saulo Marcos.

—De acuerdo —dijo Rodrigo, sonriendo—. Tienes razón. —Y ambos, dando por terminada la cuestión, empezaron a ejecutar una música festiva, Rodrigo en el acordeón, Iván en su armónica.

Mientras tanto, la señora Manés servía concienzudamente la carne y el repollo bien cocidos en los platos calientes.

Les era absolutamente necesario encontrar un cuarto donde pasar la noche. Hacía frío, en vano los jóvenes se apretaban el uno contra el otro. El viento del sur les golpeaba en las espaldas.

"En la Calle Ancha hay un fuego de leños que huele a piñas —pensó Sebastiana—. ¿Y mamá? llora, sin duda, mirando los encajes llegados de Francia. *Los caminos del reino de Dios están erizados de espinas* había dicho el padre Espada en su sermón. Hasta lo había dicho dos veces."

—Me importa un bledo el reino de Dios.

Sebastiana se sobresaltó: era la voz de Iván. El muchacho recordaba sin duda las palabras convencionales dichas en honor de ellos por el buen sacerdote.

—Saldremos de aquí, querida, ya verás. —Y apretaba en todas sus fuerzas el bracito que bajo el suyo buscaba un refugio contra el pecado.

Estaban solos en el viento frío. Sus corazones palpitaban, y a Sebastiana le molestaba un ramo de jacintos que la señora Manés le había ofrecido y del cual no se atrevía a desprenderse.

El Hotel de la Luna estaba atendido por un hombre de cara rubicunda que Sebastiana había visto a menudo en el Bar de las Rosas en compañía de su madre.

—¿Ciento cincuenta pesos? —exclamó Iván, retrocediendo un paso—. No habla usted en serio, señor Max.

—No es un precio para nosotros —aventuró Sebastiana.

—Para ustedes como para todos, queridos —contestó el hombre

riendo—. Mi hotel es famoso en la ciudad entera por ser el único que posee una galería.

—Pero . . .

No hay "pero" que valga para los comerciantes.

La cara rubicunda era inflexible y el cuerpo autoritario del hotelero llenaba con su importancia la puerta de entrada.

Iván abrazó protectoramente a su mujer y con una sonrisa desolada la arrastró de nuevo al frío de la calle.

—Sólo tengo cien pesos; ese hombre se ha burlado de nosotros.

—No lo creo, Iván, pero no te hagas mala sangre. Ya encontraremos otra cosa. —Y Sebastiana agregó con una sonrisa—: Qué quieres, es el único hotel que posee una galería.

A pesar de su afectado buen humor, mucho hubiese dado por estar acostada entre dos sábanas, la cabeza sobre una almohada de plumas, los pies bien calientes entre los de su marido.

Iván callaba. Sebastiana pensaba en la soledad de Petra junto a los lienzos apoyados del revés contra la pared. "Tendrán que encontrar otra modelo" . . . Se aferró a su compañero: "Aquí está —se dijo—, nunca más tendré frío y me abrazará muy fuerte . . . Ya no podré correr hasta la Calle Ancha, subir las escaleras, encontrar de nuevo los leños ardiendo, sentir el olor de las piñas".

Volvieron al puerto y recorrieron varios kilómetros. El muchacho estaba desanimado: hoteles nauseabundos, únicamente, parecían al alcance de sus medios, y en el centro de la ciudad sólo había grandes hoteles lujosos.

—Creía que el "Deseable" partiría esta noche —dijo, apretando los dientes.

Erraban de calle en calle, insensibles a las canciones que de vez en cuando salían de las pocilgas llenas de humo; cansados, desafiando el viento, daban vueltas en busca de un cuarto limpio donde pasar su primera noche de amor.

—¿En qué piensas, Ivan?

—En nada.

—Sí, piensas en algo, lo siento.

—Pues bien, sí —balbuceó, deteniéndose y apretándole el brazo—. Pienso que soy un malvado. Eso pienso.

—Estás loco.

La miró en los ojos, y la apartó de su lado.

—No te he tocado, ¿verdad?

—¿Qué dices?

Iván la miraba como alucinado. Sebastiana se estremeció.

—Y no tengo el derecho de... Te llevaré de nuevo a casa de tu madre.

—No, no, ¡por favor!

Él volvió la cabeza. Sebastiana le dijo:

—Pero ¿qué te ha ocurrido de golpe? Bien sabías que éramos pobres.

—Sí, lo sabía, desde luego, pero sólo esta noche me he dado cuenta de que soy un criminal. No me guardes rencor.

—¿Un criminal? No sabes lo que dices.

—Eres bonita. Tu madre conoce a muchas personas. Conmigo, todos los días serán como éste.

—¿Cómo éste?

—Sí, pasarla dando vueltas en busca de un pedazo de pan y de una cama.

Ya Sebastiana no reconocía al joven que la esperaba todas las tardes, sentado en un banco del puerto, y que le prometía una casa rodeada de bananos. Iván agregó en voz más baja, como si confesara una culpa:

—Ese hombre, hace un momento, ese hotelero, es el que me lo hizo comprender. Te acuerdas, por supuesto, que llenaba la puerta entera, y reía, reía de nosotros porque somos pobres.

La muchacha le tomó el rostro entre las manos. La boca del joven estaba amarga y blanda, se agitaban las aletas de su nariz.

—Estoy fatigada, Iván. No me hagas sufrir.

Él se dejó abrazar y, con un ademán imprevisto, escondió la cara entre el hombro y el cuello de su mujer.

—No hagas caso —dijo sin mirarla.

Ella, apoyada contra la pared, le acarició el pelo y aguardó.

La calle desierta fué animada de pronto por un leve ruido. Sebastiana volvió la cabeza hacia la luz. Envuelto en un muelle sobretodo, el señor Olaf Schöenberg estaba de pie bajo el foco de gas, con su bastón de malaca en la mano, golpeteando regularmente el pavimento. Se acercó con lentitud a la pareja abrazada y miró benévolamente al joven cuyos cabellos le caían en desorden hasta las mejillas.

—Son ustedes desgraciados, ¿verdad?

Hablaba con una voz ligeramente aflautada. Sebastiana tuvo asco: "Se diría algodón, algodón rosado". Iván retrocedió: "¿Con qué derecho ese desconocido se permitía representar el papel de ángel de la guardia?" La calle estaba fría, la noche era mala, la felicidad, imposible. Pues bien, ¡tanto peor para ellos! Que a los enamorados se les permita, por lo menos, reventar en paz. Pero la cara del desconocido reflejaba un atento candor. Iván sintió sobre su brazo el cuerpo helado de su mujer, a punto de doblegarse. Con un gesto irrazonado, lanzó al desconocido una mirada suplicante.

—Tenemos frío —dijo.

—Frío y sueño, sin duda —agregó la voz aflautada.

—Sí, señor.

Iván estaba cansado. El hombre olía a un perfume que él había admirado a menudo en los escaparates de las grandes camiserías. Los bolsillos de su sobretodo debían de estar llenos de cigarrillos y sus zapatos caminarían casi siempre sobre alfombras.

—¿Se han casado esta mañana? ¡Pero es conmovedor! —dijo, clavándoles la mirada de sus ojos color azul de Holanda.

Sebastiana callaba. Al lado del señor Schöenberg tenía menos frío. Todo le parecía insólito y peligroso, pero indispensable. No trató de analizar las razones de esa impresión, porque la situación era insostenible y lágrimas duras y puntiagudas amenazaban estallar bajo sus párpados.

—Síganme —dijo el hombre—. Y les deslizó al oído mientras, dando saltitos, los precedía—: Adoro a la juventud. Mi alegría es serle útil, cada vez que la ocasión se presenta. Vamos, adelante —agregó con una voz marcial e ingenua—, les ofrezco, como regalo de bodas, un hermoso cuarto de hotel.

Y como un arcángel embelesado, hizo sonar ruidosamente sobre la acera su bastón de malaca y precedió a sus jóvenes amigos por la calle silenciosa.

Por segunda vez en la misma noche, Iván y Sebastiana se encontraron en presencia del propietario del Hotel de la Luna. El hombre parecía colmado por la visita del señor Schöenberg. Condujo a sus visitantes al hall, tapizado de seda roja y decorado con altas columnas de estuco cebrado, atravesaron la galería llena de plantas verdes medio secas, y ya en el primer piso, él abrió amplia-

mente la puerta de un cuarto que a Sebastiana le pareció encantador.

—Este departamento —dijo con énfasis el hotelero— es el que ocuparon los marajáes.

Un gran lecho con baldaquino estaba situado entre dos cuadros que representaban ninfas enlazadas. Flores artificiales se enroscaban en las columnas de marquetería, la colcha era de brocado y la ventana, esquinada, daba al mar. Sebastiana no había visto nunca nada igual, salvo en los libros de imágenes. "Si alguna vez soy rica, tendré un cuarto como éste". Había olvidado a su marido y su fatiga, sus dedos recorrían la tela de las cortinas; en el lavabo, una palangana de porcelana atrajo particularmente su atención. Al pie de la cama, una alfombrita de lana roja le impediría enfriarse cuando, a la mañana siguiente, se levantara para lavarse. Había un timbre sobre la mesa de noche. A las ocho llamaría y pediría un desayuno bien caliente . . . Alguien estaba detrás de ella. Sebastiana, sobresaltada, se volvió y sonrió a su marido. "¿De dónde vienes?" le preguntó. "De ninguna parte", le contestaron—: "¿Qué te ha dado?"

—No lo sé. ¿Estoy soñando, Iván?—. Y sonrió a su esposo que no sonreía y estaba sentado en el borde de la cama.

—Ya ves —dijo, desprendiéndose la bata—, empiezo a ser dichosa.

La mirada de Iván se había detenido pesadamente sobre ella. Sebastiana volvió a inquietarse—: ¿Qué sucede?

—Eres sensible como un prisionero —contestó riendo. Dió algunos pasos por el cuarto y se acercó a su mujer—: Nos queremos, ¿verdad?

—Por supuesto, Iván, ¿qué sucede?

El joven volvió a sentarse y, tomándose la cabeza entre las manos, agregó con vacilación:

—El cuerpo . . . Tu cuerpo, por ejemplo, y el mío, no importan, ¿verdad?—. Y sin esperar la respuesta, se puso de pie y se miró en el espejo de la chimenea. —Desde luego, el alma es lo que importa, el alma y sus deseos . . . La pureza de sus deseos.

—No comprendo.

La muchacha se irguió en un ademán instintivo de defensa, pero como el joven permaneciera inmóvil, lo atrajo hacia sí: —Ven, Iván —suplicó—. Mañana hablaremos de todo ello.

Pero Iván no se movía y se negó a deslizarse en las sábanas. Se le endureció la boca y tomó a su mujer por las muñecas.

—Es necesario que seas feliz, Sebastiana, feliz a toda costa.

—Sí, sí—. Acabó de desvestirse y se acostó. La cama estaba fría; se subió el acolchado hasta los ojos. Volvió a decir: —Ven, Iván.

De pie ante su mujer, el joven no se había movido. Como un personaje de pesadilla, le dijo martillando las palabras: —Haré cualquier cosa porque seas feliz, cualquier cosa.

Ella se incorporó:

—No, Iván, no lo quiero.

Sebastiana pertenecía a un medio en que las palabras "cualquier cosa" tenían siempre olor a sangre, en que "cualquier cosa" lo llevaba a uno fatalmente a la prisión, cuando no lo acostaba sobre el vientre, una mañana, en la esquina, con la cabeza destrozada, irreconocible.

—Bien sabía que pasaba algo—. Y agregó en una súplica triste: —Pero tú, no, Iván. Tú, no.

El rostro del joven no era ya el mismo. El óvalo encantado del estudiante de medicina había cedido su lugar a la máscara harto conocida de aquel que limpia su cuchillo con el pañuelo, después de haber realizado su hazaña. Sentóse en el borde de la cama y tomó suavemente entre las suyas las manos de su mujer. Preguntó: —Dime, en tu taller, los pintores, ya sabes, los Sagel, ¿nunca te han . . .?

—¿Qué?

Sebastiana retrocedió contra la cabecera de la cama, la mirada dura, como cuando su madre daba vueltas en torno a ella para proponerle una "situación", y ella se negaba a comprenderla.

—Sabes perfectamente lo que quiero decir.

Sebastiana sentía que la alegría la abandonaba en grandes oleajes.

—Es muy importante, es necesario que lo sepa —repetía él apretándole de nuevo las muñecas—. Es necesario que lo sepa. Todo nuestro porvenir depende de ello.

—Pero tú nunca me preguntaste nada sobre eso. Creí que confiabas en mí. ¿Por qué esta noche?

Iván había hablado con el señor Schöenberg en el hall del hotel mientras ella examinaba los muebles. Y el peligro que ahora sentía en torno de ella provenía de aquel hombre. Nunca hubiera debido permitirle a su marido que aceptara semejante invitación.

—Sebastiana, es necesario. —Sí, era la voz de Iván, la voz desgarradora e imperiosa de Iván—. Es necesario que sepa.

—¿Que sepas qué?

Continuaba apretándole las muñecas con todas sus fuerzas.

—Compréndeme. A mí me da lo mismo lo que hayan hecho con tu cuerpo, pero . . .

—¿Pero qué? Habla, por fin.

—Pues bien, no es para mí.

Hubo un silencio tan cargado como el silencio de la elevación durante la misa. La calle estaba absolutamente muda; el viento del sur, inmóvil. El esposo había bajado la cabeza y abandonado el brazo de su mujer. Continuó sin mover los labios: "Como los asesinos", pensó Sebastiana.

—Me ofrecen diez mil pesos.

—¿A cambio de qué?

Sebastiana sabía que el dinero era caro y que éste sería aún más caro. Él no levantó los ojos.

—No temas, Iván —dijo ella con dulzura—. Ahora todo se acabó. Ya no tengo frío. ¿De qué se trata?

—De tu virginidad—. Y se rió con una risita lúgubre, que sofocó en seguida. "Como un sollozo", pensó Sebastiana. "Se acabó", decidió. "Ha cometido su crimen y ahora está vacío, como yo". Entonces se escuchó responder:

—Tranquilízate. Estoy intacta.

Pero bruscamente sintió un dolor como proveniente de un cuchillo con la hoja mellada que le entrara en el pecho, y escondió la cabeza en la almohada para no ver a su asesino. Su madre había sido la primera en venderla, después Petra, ahora era Iván. De nada le serviría defenderse: una mercadería nace mercadería, en vano trata de escapar a su destino. Le latían las sienes; una estrecha pared se levantaba ante ella y todo se derrumbaba en torno a esa pared. Iván ya no era sino una envoltura sin sexo . . . líquida e incolora. Gritó: "¡Iván!" y sofocó su grito entre las mantas. Pero él había desaparecido y no era ya sino un nombre, un bonito nombre de marino.

Oyó abrir y cerrar la puerta, lo vió apagar la luz, semejante a un pequeño y atildado fantasma.

Ni siquiera tendió los brazos para defenderse. Muchas veces le habían dicho en el convento: "Tú no eres de nuestro mundo".

Sabía que las historias edificantes no habían sido inventadas para la hija de Saulo Marcos y que no tenía derecho a las tortas de aniversario, coronadas de velas.

"Manos la aferraron a un mástil, el mástil del *Deseable*. Sacerdotes volvieron la cabeza para no contemplar su cuerpo desnudo expuesto a los marinos. Las puertas de la iglesia se cerraron ante su paso y como avanzara suplicante hacia ellas, retrocedieron y se cubrieron el rostro con crespones de duelo".

Dios no la quería ya porque su cuerpo sólo había servido para ser vendido o violado. Vió de nuevo la cabeza destrozada de su padre en la Calle de las Espadas... "Hasta la cuarta generación", había dicho el sacerdote.

El asco hacía de Sebastiana una imagen sin resistencia, y fué un cuerpo tan inhabitado como el de una muerta el que poseyó esa noche el señor Schöenberg en el lecho con columnas del Hotel de la Luna.

El paquebote partía a mediodía. Mujeres de la montaña, vestidas con sus mejores ropas, habían llevado a sus niños hasta el puerto para saludar al "Deseable". Vendedores de maníes llenaban las calles con sus gritos; un magnífico sol había entrado en su cuarto. Sebastiana, acostada transversalmente en una cama de dudosa limpieza, en ese cuarto húmedo atestado de muebles presuntuosos, advirtió su cara reflejada en el espejo de la chimenea... Tenía los ojos hinchados, las mejillas sin brillo. Tenía las piernas y los brazos doloridos, y su camisa desgarrada yacía por el suelo.

Alguien se había lavado en la palangana de porcelana, y el agua sucia había mojado su único vestido extendido sobre la silla de junco. Volvió la cabeza hacia la ventana. Iván estaba allí, con los ojos cerrados, sentado en un sillón de peluche. "Duerme —pensó—. ¡Pobre Iván!..." Antes de esa mañana no había notado jamás cuán flacos eran los hombros y cuán estrecho el busto de su marido. De pronto sintió ganas de tomarle la cabeza entre las manos como lo había hecho la víspera, en la calle, pero comprendió que no dormía. Iván miraba algo fijamente: era un paquete morado, bastante grande. No habían atado los billetes con un elástico: a Sebastiana le bastaría incorporarse un poco, apoyándose en el codo, y soplar sobre ellos... La ventana estaba abierta, el viento era leve. Con

un poco de suerte, volarían los billetes y los vendedores de ananaés y de maníes los atraparían en el aire.

Iván alzó los ojos y sonrió a Sebastiana. "Es muy joven —pensó ella— y de pie me parece menos flaco que hundido en el sillón".

—Voy a comprarte algo —dijo él, rápidamente, escondiendo los billetes en el bolsillo trasero de su pantalón—. ¿Qué te gustaría?

"Está loco", pensó ella, y se oyó contestar:

—Un lindo juguete.

Él estalló de risa, una risa indecente —observó Sebastiana— para un hombre que acaba de perder a un ser querido.

—Sé que soñaste siempre con un sombrero con margaritas. Espérame. Ya vuelvo.

Y salió sin haber besado a su mujer.

Sebastiana saltó sobre la alfombra y miró por la ventana. El barco estaba allí, con sus mástiles tendidos al cielo, vestido con sus mejores galas, con un rico olor a alquitrán y aventura. "Si yo tratara de gritar no podría", pensó, pasándose la mano por la garganta. La gente iba y venía bajo su ventana. "Si me tirara, les haría daño..." Acababa de advertir sobre la mesa de noche el revólver de Iván, ese revólver que llevaba siempre consigo.

Lo tomó y lo apretó con las dos manos. "Es reconfortante", dijo en alta voz. En seguida se envolvió en la colcha de brocado y cerró la ventana. Llamó. Se presentó un hombre de pelo entrecano, vestido con una librea sucia. "Camina como si le dolieran los pies", pensó ella.

—Quisiera ver al señor Schöenberg.

—No lo conozco—. El hombre sofocó un bostezo e hizo una mueca de dolor.

—Entonces quisiera hablar con el patrón.

—Está de viaje.

—No se burle, deseo ver al señor Max. Él nos recibió anoche.

—Yo los recibí anoche.

—¡Entonces usted conoce al señor Schöenberg!...

—Nunca lo he visto.

—Miente.

Se mordió los labios, impotente ante la mala fe del mozo, mientras apretaba el revólver con una mano, detrás de la espalda.

El individuo se alzó de hombros y cerró la puerta.

Después de haber corrido el pestillo, Sebastiana levantó el brazo y mientras buscaba bajo su camisa el sitio de su corazón donde co-

locaría el caño del revólver, observó de nuevo su rostro en el espejo. "Soy fea", exclamó, desviando la cabeza.

"No matarás".

Y esta vez era la voz del padre Espada la que surgía del fondo de ella misma para detener su ademán.

Llamaban a la puerta del cuarto de los marajaés, llamaban desde hacía un momento con insistencia profesional. Envuelta en la colcha escarlata, esperó. Decididamente, Dios no se hacía esperar; estaba allí, detrás del tabique, pronto a castigarla. En el corredor hablaban, discutían. Saltó un pedazo de madera, cedió la cerradura. Alguien, de un hombrazo, había hundido la puerta.

Sebastiana cerró los ojos para no ver las miradas fijas en sus hombros desnudos.

—¡Señora González!

Por primera vez se oía llamar por su nombre de casada y sintió placer.

Los intrusos le arrebataron el revólver de las manos y la miraron sin asombro.

—Sí, soy yo.

—Síganos. La policía.

Era necesario vestirse, encontrar sus medias de seda, sus ligas . . . Nada podía ocultarse a Dios. Él lo había sabido todo de inmediato.

Manos torpes la ayudaron a ponerse el vestido húmedo.

Eran las once y diez y el "Deseable" zarpaba a mediodía. En la oficina del comisario, y sentado en una banqueta, entre dos gendarmes, un hombre se parecía a Iván en más pequeño.

Como avanzara hacia él, este desconocido le destinó una mirada apasionada. Era Iván, sin la menor duda, pero su rostro se había vuelto liso y suave. Muchos hombres de uniforme bostezaban y resoplaban en el cuarto lleno de humo. Sebastiana oía palabras extrañas:

—¿De modo —preguntó un cincuentón enano— que usted se preparaba a desaparecer con los billetes de banco? ¡Ah, ah! Y a su mujer le deja como recuerdo un revólver sobre la mesa de noche, ¿verdad?

—Mi mujer no está al corriente de nada, señor comisario.

"¿Qué sucedía? ¿Al corriente de qué? ¿Por qué don Nicanor,

el comisario, no estaba allí? ¿Quién era ese personaje ridículo que parecía burlarse de Iván?"

—Quiero creerlo —respondió el hombrecito royéndose una uña de la mano derecha—, pero usted no me ha explicado todavía cómo y por qué esos billetes se encuentran en sus manos.

—Los gané. Ya se lo dije.

—Mi paciencia tiene límites, amiguito —dijo avanzando hacia el acusado—. Le aconsejo decir la verdad.

Iván se alzó de hombros, volvió la cabeza y miró con desaliento a su mujer.

—Los he robado —contestó en voz baja.

"¿Por qué, por qué Iván mentía de ese modo?"

—Prefiero eso —dijo sarcásticamente el policía mirando con satisfacción su uña roída. Agregó: —¿Y puede saberse a quién los robó?

—A los que me empleaban.

—Médicos, sin duda, y lo empleaban para hacer investigaciones.

Sebastiana comprendió que el tono afable del juez no era natural y que la manera cortés de tratar de usted a Iván no era sino una befa, pero el joven no pareció conmoverse por ello.

—Sí, eso es, para hacer investigaciones.

—Muy interesante —dijo el comisario sin dejar de observar su uña—, muy interesante—. Ahora había acercado su rostro al acusado y proseguía con una especie de ferocidad:

—¡Vamos! ¡No intentará hacernos creer que los médicos de la facultad trafican con moneda falsa!

—¿Qué dice usted?

Iván había palidecido; abría y cerraba la boca; su cabeza parecía más grande que de costumbre.

—¿Moneda falsa? ¿Ha dicho usted moneda falsa?

El comisario clavó los ojos en el acusado como si estuviera tratando con un comediante.

—¡Así que usted no lo sabía!

El tono era irónico. Pequeño, fláccido, pérfido, triunfaba del joven de quien decían que era hijo de un profesor.

—Y usted iba a zarpar de esa manera, en un barco recién pintado, para las islas, con su linda mujercita... Pero ¡estoy encantado de haber tenido que reemplazar a don Nicanor! Pensar que hubiese podido desperdiciar la ocasión de atrapar a un monedero falso.

Esta vez el hombre estalló de risa y guiñó el ojo a sus camaradas. Iván, a quien el choque había hecho ponerse de pie, volvió a sentarse y movió la cabeza de izquierda a derecha, incapaz de defenderse contra una acusación que iba más allá de su entendimiento. Había, pues, vendido su noche de bodas por unos cuantos papeles violetas... Era tan risible como una grotesca farsa de estudiantes: "¡Señores, señoras, se vende una noche de bodas! Las tengo tímidas, perversas, majestuosas. Y se vende por nada, por unos cuantos papeles violetas. Entren, entren..."

Giraba el cuarto lleno de humo. Iván se aferró a su vecino, que lo rechazó con una risa bien pronto seguida por otras risas y por bostezos estrepitosos. De pronto el joven encogió los hombros. Se alzó una voz, una voz de mujer.

—Es inocente, señor comisario —dijo Sebastiana.

—Nada te hemos preguntado.

—No importa. Es inocente.

—Un inocente no se echa a temblar cuando lo detienen por haber comprado un sombrero de mujer, un sombrero con margaritas, señora González.

Y las risas aumentaron.

—Un inocente no se deja llevar sin protestar cuando lo acusan de querer ir a las islas en viaje de bodas...

El comisario había obtenido un gran éxito. Sus palabras fueron apreciadas y aplaudidas. Continuó:

—Si ignoraba que los billetes eran falsos, ¿de qué tenía miedo?

Le había hablado muy de cerca, y a Sebastiana la asqueó su olor de hombre desaseado:

—Yo... yo...

—¿Por qué se sentía culpable su marido? Porque se sentía culpable. Sobre eso no cabe duda.

Ella cerró los ojos.

—Déjela, se lo ruego, ella no está al corriente de nada, señor comisario. Me casé ayer por la mañana, y ella no sabía que yo poseía esta... esta fortuna.

El comisario arrancó con delicias un pedazo de uña de su dedo índice y prosiguió tranquilamente:

—¿Va usted a decirme cómo esos billetes llegaron a su poder?

—Sí, señor.

Apenas se oía la voz de Iván González. Se enjugó la frente con el pañuelo que Sebastiana le había puesto en el bolsillo de la cha-

queta y alzó un poco la cabeza hacia sus enemigos. El comisario había reemplazado la uña de su boca por un escarbadientes.

Sebastiana, medio sofocada por los dos gendarmes que la sujetaban por los brazos, hizo sobre el pecho, con la punta del dedo, la señal de la cruz. "Si dice la verdad, se habrá salvado... Yo encontraré fácilmente al señor Schöenberg. Mamá lo conoce bien, y además está en connivencia con el patrón del hotel... Toda esta historia es tan simple... ¿Para qué mentir? El barco zarpa a mediodía... Además, como ha dicho Iván, lo que importa es el alma y la pureza de sus deseos. Iván quería que yo fuera feliz. Ha pecado para que yo lo sea y, de nosotros dos, es él quien ha sufrido más... Sí, estoy segura de ello, porque para que yo sea feliz, él ha sacrificado su noche de bodas... Todos los muchachos piensan en su noche de bodas... Cuando me esperaba en el banco del puerto, pensaba en eso, y sin embargo la ha sacrificado, pobre Iván, para que yo tuviera una casa color de té".

Desde hacía un momento Iván hablaba, hablaba con voz precipitada y confusa. "El barco zarpa a mediodía —pensó Sebastiana—. Pero ¿por qué cuenta esa historia? ¿Por qué no dice la verdad?"

—¡No lo oigan! —exclamó. Una mano espesa le tapó la boca y de nuevo Sebastiana bajó los ojos, impotente.

—Los tuve por Tomás, por Tomás, ustedes lo conocen, de la banda de Marcos... Sí, me los había confiado después de la muerte del viejo.

—¿Y entonces?

—Y entonces, como ya no se oía hablar más del pequeño, ¿verdad?, y yo tuve que interrumpir mis estudios por la muerte de mi madre, ¿no es así?, entonces pensé...

—¿Y para qué te los había confiado? (La voz del comisario era seca. Ya no lo trataba de usted.)

—Pensaban que yo sería un buen escondrijo.

El comisario estalló de risa:

—Y tú, "buen escondrijo", "moralidad misma", aceptaste por que sí... Vamos, matasanos, busca otra cosa.

—Se lo aseguro.

El hombre se impacientó:

—He tenido consideración por ti, muchacho, porque sé que don Nicanor respetaba a tu pobre madre, pero ya estoy cansado de

representar el comisario de sainete y vas a decirme la verdad. Porque de todas maneras, te tocarán cinco años... Así que más vale confesarlo todo. Vamos.

Sebastiana hubiese querido desprenderse de las manos que la retenían y colocarse junto a aquel que se condenaba para no ensuciarla. Ella había tenido su parte de culpa: "¿Por qué había aceptado?" Oía reflexiones poco amables sobre el acusado.

—Nada vivo, el muchacho, nada vivo.

—¡Un doctor! ¡Qué me cuentas!

—¡Qué raza! ¡Asesinos de segundo orden! ¡Vaya!

—Comprendo, adormecen a sus víctimas para lastimarlas.

Continuaban las risas pesadas y las chanzas.

Sebastiana oyó a su marido preguntar si le permitirían tener libros de estudio y si su mujer no sería molestada. Intentaron explicarle que debía ser juzgado, pero eso parecía importarle poco. Todo el mundo estaba contento. En la calle, los vendedores de maníes rivalizaban en efectos vocales para atraer a los clientes.

—Hace mucho que no tenemos tan buen tiempo.

Iván deseaba que su mujer no volviera a casa de la señora Marcos, sino que la confiaran a sus amigos Manés. Si ella quería, el padre Espada podría quizá anular el matrimonio porque él Iván no la tocó siquiera. "Estaba muy cansada esa noche", explicó. A Sebastiana le sorprendió que los policías no subrayaran con una risa intolerable esta última frase.

Iván subió al coche celular, sin volverse siquiera para mirar a su mujer. Ella tuvo tiempo de verlo sacar su armónica del bolsillo... "El padre Espada habrá empuñado su biblia" —pensó. Las puertas del infierno se cerraron sobre el prisionero.

Se encontró sola en la acera, sola y libre. Caminó lentamente hasta el mar. El "Deseable" estaba lejos, pronto a desaparecer en la línea del horizonte. Se sorprendió de no haber oído la sirena. Hicieron notar:

—Es extraño. Por primera vez el "Deseable" zarpa con retraso; se diría que esperaba algo.

El muelle rebosaba de seres humanos que daban vueltas bajo el sol, amantes sin duda, separados por la partida del barco.

—La próxima vez —dijeron con orgullo— irá hasta Europa.

—Pero ¿por qué le han puesto ese nombre, dime?

—A causa del buque de la leyenda, bien lo sabes. El buque fantasma que traía placer a los moribundos.

—Tienes razón. Bien lo merece. Es un hermoso buque que dará que hablar, te lo aseguro.

Los vestidos claros avanzaban de dos en dos. El viento de la noche había disipado la tormenta.

Ella caminó hasta el banco en que Iván se sentaba para esperarla. ¿Por qué estaban cerradas las persianas en la casa de los Sagel, cuando el sol era lo que a Petra le gustaba más en el mundo?

Sentía su cuerpo leve, más leve de lo que hubiera supuesto después de un crimen. Hubiera debido sentir malestar, sin duda, pero no sentía malestar. El sol olía bien sobre sus brazos que habían soportado el frío de la noche. Recordó con asombro que los muebles del hotel le parecieron muy otros cuando despertó. Iván había elegido el sufrimiento: al condenarse, la devolvía a la vida de los hombres. Pedro había llorado para expiar su culpa, Judas se había ahorcado, y la mujer adúltera había enjugado los pies de Jesús. Ella habría deseado enjugar los pies de Jesús.

Pero debía esperar a Iván en ese banco donde él la había esperado. Sebastiana sonrió al sol. "¿Dónde está el señor Schöenberg? —se preguntó—; el mozo del hotel afirma que no lo conoce. ¿Y por qué han cerrado sus persianas los Sagel? No es natural cerrar las persianas en un día como éste. Si tomo por la calle Antonio hasta la calle Verde, ya no encontraré más, probablemente, la casa de fachada morisca . . ." Se enjugó la frente; el sudor le bajaba suavemente hasta los ojos y le nublaba la vista. "Sí, eso es, no existen. Cuando uno se arrepiente, la culpa se borra." Se puso de pie, avanzó hasta el borde del muelle y miró de frente al mar. "Señor —pensó—. ¡Tú eres el único que vive!"

Una brisa fría atravesó el sol sin conmover a la muchacha inmóvil. Junto a ella estaba un hombre de unos cincuenta años. Tenía el pelo rojizo y cortado casi al rape, como el de algunos pasajeros alemanes. Su aspecto acaudalado y vacilante era el de una persona que acaba de desembarcar.

—Qué buen tiempo, ¿verdad, preciosa?

Lo miró sin responder. ¿A quién se dirigía?

—Yo no soy del país. Me enseñarás el camino.

Ella abrió los ojos, asombrada, pero el hombre sacó un monedero de oro del bolsillo de su sobretodo y lo abrió bajo las narices de Sebastiana. Adentro había monedas de plata.

Bajó la cabeza como si el desconocido la hubiera golpeado en la nuca. ¿Qué había cambiado en ella que un hombre, en pleno mediodía, sin que ella hiciera un gesto hacia él, osara hablarle como nunca le habían hablado los parroquianos del bar ni el último de los descargadores del puerto? ¿Acaso Iván no había pagado, por él y por ella?

El desconocido le había puesto una mano sobre el hombro, una mano corta, cribada de pecas, y de nuevo la pared se levantó ante ella, con el cuerpo de su padre sin rostro, incrustado en las piedras, y detrás los brazos en cruz, retrocediendo, retrocediendo... El estudiante de medicina, Iván González, aullaba: "Se ve lo que hiciste, se ve, ¡ten cuidado!"

—Me han dicho que aquí cerca hay un hotel bien caldeado. El hotel donde paran los marajáes.

Se tapó las orejas para no oír el zumbido del peligro y se tapó las narices para no sentir el olor acre de la injusticia... "No, nunca reconocieron a mi padre. Tenía el rostro aplastado. No pudieron estar seguros. No, no, yo no."

Y esas lágrimas puntiagudas que endurecían desde hacía mucho tiempo sus pupilas le llenaron la boca y la nariz de un líquido ácido. Se le apretó la garganta, y como en otra época, en el convento, secretamente, pobremente, sin brillo, se echó a sollozar.

*GLORIA ALCORTA*

# HASTA QUE VUELVA AYER

El trino se apagó, resuena el nido.
Se va con pie fluvial la adolescencia,
que me trajera en horas de clemencia
vivires contra todo olvido.

Si algo, en las calles que nos han oído
—firme amistad viril, pura insolencia
de verbo fácil y de burda ciencia—
hablar de Dios, del hombre, se ha perdido,

en recobrarlo, Hernán, habrán de hallarme
empeñado la lucha y la desgana;
me lo devolverá la cotidiana

pausa que llegue el alma a serenarme.
Dormiré al cabo noche sin mañana,
hasta que vuelva ayer a despertarme.

# EL AYER DORMIDO

Qué lejos han quedado tantas cosas;
qué poco anduve; cuánto ya he perdido.
No volverá a la rama el desprendido
fruto ni a abrirse volverán las rosas . . .

Deshabitadas, quietas, silenciosas
yacen las horas del vivir vivido.
Todo mi ayer fragante se ha dormido
más allá de mis manos temblorosas.

No duerme. Apenas frágil duermevela
nubla la casa, patio sol y trino,
el cantar de mi madre y el camino

demorado de vuelta de la escuela.
Si duerme, duerme sueño peregrino,
pues cerrando los ojos se desvela.

*JORGE A. PAITA*

# LLAMADO Y DESCUBRIMIENTO DEL TÚ

Todo cuanto se haga para desarraigar la estrecha significación que corrientemente pesa sobre la consigna "conócete a ti mismo", constituirá una posibilidad de acceso a la propia comprensión. En efecto, cualquier intento de conocer lleva implícito el amor, a diferencia del que niega simplemente la verdad y del resentimiento que la presupone, afirmando lo que le dicta su pasión, es decir, lo que no es.

Ahora bien, aquel acto de amor no puede dirigirse a lo que no es. Sólo se constituye en objetivo de conocimiento y comprensión, lo que por ser despierta nuestra simpatía: lo amable. Y comprender significa captar un sentido o estilo, es decir, la estructura propia de algo. Pero ¿qué sentido, estilo o estructura propia podemos encontrar en el Yo cuando, encerrado en sí mismo, cavila, obstinado en conocerse? ¿Qué hay de amable en nosotros, desprovisto de toda referencia a otra cosa que nos trascienda? No es posible amar la nada; ella es el agujero que nos conduce a la desazón de no tocar nunca el fondo de nosotros mismos y a perdernos en ese interminable abismo que nos veda cualquier esperanza de encontrar el sentido, el estilo y la estructura espiritual de nuestro yo.

Pero lo hasta ahora dicho está afectado por la rigidez de lo esquemático y sólo se daría en el caso que fuese posible un egoísmo absoluto. Efectivamente, es ingenuo creer que cuanto analizamos y perseguimos obsesivamente como si fuera de nuestra pertenencia exclusiva, realmente lo sea. Cada vez que pronunciamos la palabra

Yo no advertimos que está tácito el Nosotros, e incluso llegamos a olvidar, en otras oportunidades, que al decir Yo es Tú quien habla por nuestra boca. El egoísmo consiste en la ingenuidad de negar al otro y, en casos excepcionales, en la mala fe de querer suprimirlo con prepotencia, hostigado por el rencor o el odio, con plena conciencia de que a la estructura Yo-Tú sólo puede destruirla el suicidio. Yo y los otros estamos ligados de tal manera, que únicamente la falsedad de un pensamiento abstracto —siempre nefasto— podrá desligar, condenándonos al solipsismo absoluto del egoísmo u ofreciéndonos la quimera de un altruísmo imposible.

Valgan, pues, estas observaciones para plantear el problema del propio conocimiento en otros términos. Ante todo, cuando reflexionamos sobre nosotros mismos, no lo hacemos sobre lo que somos, sino sólo sobre lo que fuimos. Acaso será por esto que no sabremos jamás quiénes somos en el momento de morir. Nos objetivamos y nuestra objetivación es lo que ya no está en nosotros, sino fuera de nosotros; se nos enfrenta, y por eso la vemos y aprehendemos. Cuanto llamo mío, debo mirarlo hacia atrás, puesto que ya no pertenece más que al pasado. Pero ¿es acaso el tiempo nuestro vehículo? Éste, por sí solo, nada deja tras de nosotros; o más bien, nada podemos imprimir en él mientras no salgamos de nuestra interioridad y le demos un sello personal, moldeándolo con todo nuestro ser. Únicamente entonces reconoceremos en el tiempo, que ya no nos pertenece, los trazos y colores de vivencias propias.

Cabe ahora preguntarnos si hay vivencias puramente egoístas o altruístas. Evidentemente, no. Vivo siempre con otro ligado a mí mismo; lo vivo directamente o bien a través de cuanto ha dejado tras de sí. Por ejemplo, no puedo recordar mi adolescencia como un todo solo y aislado. Es verdad que logro captar su sentido, pero siempre desfigurado por el presente, puesto a la luz de mi situación actual, solicitado por los proyectos que me exige el futuro. Por tanto no es ésta, estrictamente, mi adolescencia. Cuando hago justicia con mi pasado sólo cometo injusticias; lo justo de hoy no es lo justo de ayer. En cambio puedo reconstruir escenas, revivirlas, poner frente a mí el que yo era entonces. Pero no a mi yo solo y aislado: junto a mí se ha colocado la amada de esos años, con el vestido de esa precisa oportunidad, con la expresión de alegría o tristeza que a cada instante respondía a mis palabras. Éstas, a su vez, estaban impregnadas de su presencia, de la belleza o estupidez del lugar. Nuestras actitudes recíprocas se modificaban al quedar-

nos solos o bien rodeados por tales o cuales personas. ¿Me atrevería a decir que estoy frente a mí mismo? Y, por el contrario, si hago abstracción de todo ese mundo que me rodeaba e invadía, ¿podré seguir contemplándome o desapareceré con él?

Estos ejemplos quizá sean demasiado vulgares. Tratan de algunos aspectos de la vida cotidiana. Sin embargo, nos es posible penetrar más profundamente en ella, hasta calar sus raíces, para luego ubicarnos en la altura de la existencia auténtica, es decir, del ser personal.

Ahora bien, antes de proseguir es necesario aclarar ciertos conceptos fundamentales. Mencioné, al pasar, dos posiciones extremas del yo: el egoísmo y el altruísmo, es decir, dos resoluciones: encerrarse en uno mismo o volcarse en los otros. Pero si aceptamos la estructura real Yo-Otros o bien Yo-Tú, según se trate de lo cotidiano o personal, respectivamente, el egoísmo surgirá como actitud, pleno de responsabilidad. Consiste, pues, en el acto de excluir a los demás o de excluirse de ellos y que parte, conscientemente, de un estar-con-otros anterior, previo a todo plan de evasión o rechazo. En cuanto a la propia entrega a un prójimo indiscriminado, que sostiene el altruísmo, implica siempre el reconocimiento de un pasado egoísta que apuntaba al valor aún bajo de la actitud de desarraigo: el dejar de estar-con-otros.

Estas posiciones extremas —me refiero al egoísmo y altruísmo estrictos— que no se padecen sino que dependen, en última instancia, de nuestra voluntad, presuponen un previo y pasivo convivir. Cuando por primera vez abrimos los ojos, nos encontramos ya puestos en marcha en un mundo que nos resulta familiar, porque es el mismo para todos. Se lo vive en común mientras la vida sea también común. La mesa con la que tropieza el niño cuando comienza a caminar, recibe puntapiés por parte de éste, que se siente su víctima: la mesa participa de los mismos impulsos malvados que suele experimentar el niño. El mundo de éste es, además, el de la imitación, que prolonga hasta la adolescencia. Cuando despierta a ella comienza a descubrir por sí mismo. No descubre, como antes, lo ya dado, el mundo que "se vive", sino el hasta entonces inaparente, el que se revela en la medida que se crea, y que pertenece a cada adolescente con exclusividad . . . y a ninguno en particular. Se abren ante sus ojos, en este instante de la vida, dos mundos: aquel que "se vive" con los demás y el que "él vive" para sí. Lo que descubre verdaderamente es el mundo del espíritu. La fantasía y a

veces la imaginación empiezan a filtrarse misteriosamente en lo cotidiano para configurar una nueva realidad. Ahora comienza la tragedia de la adolescencia: se enfrentan la estructura de estar-con-otros y la del Yo-Tú.

Intentemos caracterizar al Tú. Tú no es nadie. Tú es a quien, desde la adolescencia, nos lanzamos a buscar. No es mujer ni hombre. No es sentimiento alguno, puesto que no está en nosotros, sino que, por el contrario, salimos de nuestra interioridad para seguir sus huellas. Lo perseguimos desesperadamente, sin hallarlo jamás en ninguna parte. Así se plantea lo que en la adolescencia es trágico y que luego, para el resto de la vida, pasa a ser o bien serio o bien estúpido, porque, en este último caso, al perderse la fe en el Tú, al parecer tontos los esfuerzos y sacrificios empeñados en la aventura, nos es fácil satisfacernos con lo que creemos ser, unirnos o no a otro cualquiera y proseguir más tarde la vida de todos. Descubrimos, cuando la juventud nos abandona, que vivir de esta manera es más cómodo y placentero. Comienza entonces a repetirse, estereotipadamente, la vida vivida por los demás, la que otros empezaron a vivir antes que nosotros, la que se vive al mismo tiempo que nosotros, la que millares de hombres vivirán después que nosotros, porque nos cansamos de buscar al Tú o bien no respondimos a su llamado, al despertar la adolescencia. Quienes al saber de antemano que no lo encontrarán jamás, cobardemente, por el espejismo del yo, lo negarán. Ya internados en este callejón, tratarán irreflexivamente de imponer ese molde de vida a los hijos, por ignorancia, de buena fe o por rencor. Y así sucesivamente.

Pero ¿quién es Tú? Es quien justifica y da sentido a todo cuanto hacemos. Si escribo lo hago para él. Cuanto haya de auténtico en mí, ha sido logrado para él. Por él persigo la serenidad y el equilibrio. Tú no es mi mejor amigo ni mi amada. Tú es lo que está al final de mi amigo, la plena realización que nunca alcanzará, pero que debo facilitarle con todas las fuerzas de que soy capaz. Es aquello que mi amada no es ni será nunca, pero que estoy obligado a ayudarle a ser. Tú es, en fin, la vocación que me llama: tampoco la abrazaré jamás, pues no me sorprenderá la muerte en la plenitud de mi ser. Mas por haberlo perseguido auténticamente, sin cejar, me recompensará y salvará del fracaso de ser un alguien, que sólo el rencor puede velar. El Tú me habrá permitido vivir mi propia vida, es decir, lo verdaderamente universal.

*RAÚL BALLBÉ*

# CRÓNICAS

## SOBRE "LA FATALIDAD DE LOS CUERPOS"

A nadie le extraña ver a los que acometen alguna gran empresa empezar con bríos, con eficaz facilidad y poco después, cuando van llegando a la parte más ardua e intrincada, desfallecer y quedar cortos de alcance. Eso es bastante normal, pero también puede ocurrir lo contrario. También hay casos en los que el emprendedor marcha por el terreno llano con aire más bien negligente y al llegar el peligro, al encontrarse en la encrucijada, al tener que pasar por la cornisa estrecha, a tres mil metros de altura, su paso se hace mucho más firme, su impulso se centuplica y su agilidad le permite el lujo de dar cabriolas. Este segundo tipo de reacción es el que manifiesta H. A. Murena en su novela *La fatalidad de los cuerpos* [1]: lo difícil es lo que está en ella plenamente conseguido.

Y es éste un libro en el que se puede deslindar muy bien esas dos categorías, *lo fácil* y *lo difícil,* porque está compuesto de dos materias heterogéneas: ¿una la realidad y otra el misterio, la fantasía? No, nada de eso: *otra cosa* que no es ni fantasía, ni misterio, ni realidad tampoco. Otra cosa distinta de la realidad, pero que le es inherente, y que, dosificada en proporciones perfectas, situada en momentos incanjeables, la corrobora como su más legítima retaguardia.

Pero vayamos por partes. El libro merece ser señalado, ante todo, porque afronta un problema. No digo que lo plantea porque no me refiero, por ahora, al problema humano o psicológico sino al problema técnico que, a la primera, *le ha salido bien.*

Se trata de un *algo* inusitado, inserto, embutido a presión entre los habituales elementos del relato: ese *algo* es el cosmos, tratado como personaje. Y el conflicto que origina al irrumpir entre los otros consiste, solamente, en su diferente dimensión. En un cuarto donde se encuentran dos seres humanos, de pronto, una palabra o una sensación suscitan una nueva presencia y el tiempo de la narración se abre, se distiende para dar entrada al nuevo personaje de tiempo inmensurable.

[1] Ediciones SUR. Buenos Aires, 1955.

En los primeros capítulos la narración propiamente dicha tiene sus mejores momentos. La enfermedad de Alejandro Sertia, el protagonista, es de una realización perfecta. Con muy pocas páginas entramos de lleno en el clima de la pieza donde un hombre va siendo acorralado por la enfermedad que le descubre, subrepticiamente, la ruina de su juventud. Elsa, su mujercita adicta, su amante, le asiste. Su perro, Max, está debajo de la cama y de cuando en cuando se manifiesta con algún lloriqueo. Aparece un médico solicitado por teléfono, que resulta torpe y banal; le hace un somero reconocimiento, un diagnóstico vago, una prescripción inútil: la enfermedad avanza.

Llaman a otro médico, sugerido por la dueña de la pensión, y viene en seguida. Es un médico jóven, con el aspecto de un estudiante. La revisión está descrita con enorme acierto. El discurrir de las manos hábiles y piadosas del médico por el cuerpo marchito de Alejandro, que se avergüenza de su desnudez, lo dice todo, avanzando y retrocediendo, deteniéndose al descubrir algo, palpando, investigando con rigor y abandonándolo el fin, como una pieza de la que se han obtenido los últimos datos, y así lleva el ánimo hacia la esperada aclaración: el diagnóstico va a ser certero.

Elsa pregunta:

"—¿Es el hígado?

Hubo un silencio. El médico dijo:

—Es el corazón.

Y hubo otro silencio más largo y más frío, durante el cual la palabra pronunciada por el médico corrió y corrió dentro de Alejandro, absurda pero fatalmente, anulando las ideas protectoras, derrumbando todas las defensas. Fué un viaje vertiginoso el de ese mero sonido, hasta llegar a las células, a los huesos, a la sangre, a la materia primordial, a esa materia viviente bajo infinitas formas desde millones de siglos antes que Alejandro. Allí fué comprendida la palabra, el sonido, y provocó un oscuro estremecimiento, el del pavor de lo existente ante la amenaza del retorno a una intolerable nada. Corrió y corrió el terco ruido hasta el principio de lo creado".

. . . . . .

La acción queda interrumpida, o, más exactamente, la vida queda suspensa. El espacio entre dos alientos se hincha como una pompa en la que cabe toda una página, espesa de palabras —más de quinientas, en total— palabras no pronunciadas por nadie.

"—El corazón... —repitió Alejandro al término de ese oscuro viaje, cuando el aliento le volvió, un segundo después."

El corazón cósmico ha entrado en escena, como uno más. Es un extraño, pero entra hasta el fondo, como una cuña de distinta madera que, por serlo, acuña bien: la palabra la ha hundido de un mazazo en el tiempo de Alejandro.

Luego sigue la narración.

Es la historia de un hombre bastante común, en relación con unos cuantos seres todavía más comunes que él. Él se permite una conducta *rara*, no extraordinaria, cualquiera de sus actos es perfectamente trivial y sólo su conjunto

compone una vida en la que el desorden llega a ser notable. Creo entender que el autor ha mantenido voluntariamente a sus personajes en ese nivel de medianía —nivel que no es el del libro— y en eso consiste la empresa.

Trataré de explicarme: hay una *familia* de narraciones en las que sólo juegan tipos, hechos, situaciones de la vida ordinaria. Generalmente transcurren en una esfera social media o humilde y no rozan siquiera las altas cuestiones del espíritu. Hay otra especie que, por el contrario, se desenvuelve en un orden de cosas difíciles: abstracción o misterio, laberintos del alma o geometrías de la mente. Hay una tercera que trata de abarcar a las otras dos, y en ésta los caracteres más comunes se mueven en la órbita normal de sus vidas y, de pronto, cae sobre ellos un hecho extraordinario que los eleva a una categoría trascendente. Murena crea en este libro una cuarta especie. Se trata de unos cuantos seres comunes que se debaten en un encadenamiento de hechos perfectamente ordinarios —lo que no quiere decir que algunos no sean dramáticos— sin llegar a desenlace ni culminación. Pero a lo largo de toda la historia cae, intermitentemente, sobre el protagonista una especie de foco emocional que le traspasa y el lector *ve* a través de él hasta sus más remotas raíces en el "fiat" primero.

Creo que todavía no he logrado explicar nada. Contar lo que pasa en el libro, no pienso. Más tarde aludiré a detalles de la parte narrativa que conviene estudiar, pero lo que me interesa es definir esa *novedad;* esa *dificultad* magistralmente vencida por Murena.

En todo el libro se encuentran seis o siete de estos incisos, algunos muy largos. No hay en ellos reiteración sino acumulación. La presión que ejercen es netamente poética y metafísica: en absoluto verbal. Son totalmente mudos.

¿Se entiende? Tal vez no. Lo que quiero decir es que el lector no tiene ni un momento la impresión de que son cosas que *piensa* el personaje ni mucho menos cosas que *dice* sobre él el autor: son cosas que el personaje *vive,* o, más bien, que *viven* en el personaje, que se presentan, abriéndose paso en su ser. Son como iluminaciones repentinas que no alcanzan fórmula racional, ocurren en un hombre de mentalidad simple (aunque tal vez no sea exacta esta definición del personaje, pero ajustarla más exigiría estudiar su tipo como hombre porteño de determinada clase, profesión, época. Puede que más tarde, si estas primeras aclaraciones no se prolongan demasiado...). El caso es que esas iluminaciones son, como antes dije, una presencia. La mente de Alejandro no reflexiona sobre ellas: las deja entrar. Y las tres primeras son introducidas por el terror, son como su séquito; aunque lo más extraordinario es que aparecen, entran, pero siguen lejos. La primera, de la que cito el preludio, ocupa las páginas 14 y 15, luego surge otra en la página 67, igualmente originada por la idea de la muerte. En la tercera, ya en la página 129, el terror es más complejo, no es provocado por una simple amenaza sino por una pavorosa perplejidad, no brota de una palabra sino que aparece al final de una discusión asediante, como si un hombre perseguido a lo largo de un callejón oscuro encontrase al final de éste un abismo. Alejandro se debate ante el acoso del

vecino español, que trata de preparar su ánimo para la muerte. Y aquí sí comienza con un frío razonar, creyendo que su increencia puede salvaguardarle, pero el viejo español sigue atacando y la discusión desnuda las cuestiones: la Cuestión.

Entonces, la Cuestión se hace presente:

"—Si me entregase dejaría de existir. Es mi vida contra *eso*... ¿No ve? ¿No ve?

Ya no era una afirmación sino un preguntar tan desesperado que lo que había en él de afirmación buscaba ser una respuesta, un paliativo para el mismo preguntar.

...Pues todo, desde el origen, había sido un preguntar. ¿Quién, cómo, por qué? El mismo latido con que la nebulosa originaria comenzó a existir había sido un interrogar: ¿Quién, cómo, por qué? Desde el principio fué la creación una tenaz demanda"...

Dos largas páginas, más de mil palabras, absolutamente *no dichas.*

La cuarta exhalación, pues en realidad a lo que más se asemejan es a la chispa eléctrica que fustiga la atmósfera, en la página 172, además de ser perfecta, está situada insuperablemente desde el punto de vista novelístico, como proceso psicológico.

Alejandro, vencida la enfermedad, recién recobrado su ser físico, tropieza con su mirada en el cuerpo de Elsa que trajina por el cuarto. Experimenta un rebrote del deseo, intenta unas caricias que no son bien recibidas pero que logra imponer —su vuelta a la vida no podía ser reprimida— y una vez que se apodera de su rebelde amante la cópula, para su cuerpo de hombre nuevo, se convierte en contemplación.

"Sin embargo, mientras la acariciaba, Alejandro sentía que no había ninguna entrega en aquel cuerpo endurecido. Pero la acariciaba...

El movimiento: la primera respuesta de lo vivo ante la nada. Gira la Tierra, late contra el vacío, pregunta: ¿por qué? Hay una redención para lo existente, hay una vuelta al seno previo a la existencia, hay una resurrección o sea el cese del vacío? Pregunta el movimiento y la respuesta es el mismo movimiento, ese viaje de dos seres vivos que reconstruyen la perdida unidad, salvan durante el tiempo que dura una chispa la separación, recuerdan por un instante la eternidad que era el seno"...

La quinta se relaciona también con la convalecencia, pero vista ya como estado del alma en el mero trance de volver a asumir la vida. Simultáneamente a la enfermedad de Alejandro se han desarrollado hechos sumamente amargos para él y su desabrimiento interior le impide percibir la salud.

"Se preguntaba qué sentido tenía todo aquello, qué vendría después, qué le estaba ocurriendo como si lo mirara un ojo que él no veía.

Caminó y era como si estuviera quieto, sentado, como en las largas semanas que había yacido en su cama."

Luego, al pasar junto a un chico pequeño que juega en la calle le acaricia la cabeza, levanta los ojos y mira el día.

..."sintió el viento en la cara, aspiró profundamente y cuando exhaló el aire exclamó nuevamente: ¡Ah, ah!

Fué como una señal porque entonces empezó a caminar de verdad... ¡Había vuelto! ¡Andaba otra vez por las calles, respirando, fatigándose, en pie! ¡Podía andar, alejarse de lo desagradable donde quiera que lo encontrase e ir hacia lo que le agradara! ¡Había vuelto! ¡Qué queja, qué dolor tenía importancia ante eso?

Gira, gira la Tierra, en tenso armisticio con los cielos, pulsando vigilantemente contra las orillas del mar de Nada que rodea al seno"...

La sexta y última es más bien breve porque el autor no puede seguir al personaje donde entra. Una muerte accidental rompe su impulso cuando más salvado se creía.

"Y la gran luminaria celeste se hinchó y se hinchó hasta incendiar todo el firmamento"...

Si el crítico se pone ante el lector esgrimiendo sus opiniones y decretando: "esto hay que entenderlo así", puede resultar pedante, pero si, simplemente, empuñando la lupa se limita a decir: "yo creo que esto, y no otra cosa, es lo que ha querido decir el autor", puede resultar benemérito, en especial cuando se trata de casos, como el presente, en los que el autor se ha arriesgado a dar una nota altísona. Es misión de la crítica salir al paso a las *opiniones* pues una y otras tienen indiscutible acción sobre *todo libro* y sobre *todo autor.* De este libro, por ejemplo, habrá quien opine que es una novela con divagaciones filosóficas, así pues, conviene aclarar desde un principio que no es eso.

Aparte de todo lo dicho hay en *La fatalidad de los cuerpos* otros momentos, tan fulgurantes como tenebrosos, perfectamente logrados: los sueños. El proceso previo es siempre justísimo, así el lector entra en ellos llevado por la ley onírica y realmente los padece.

Y, siguiendo el análisis técnico, señalaré por último lo airosamente que sale Murena del conflicto idiomático. Ese conflicto que en otras ocasiones se ha empeñado en exacerbar quiméricamente, aquí lo ha zanjado con una suavidad casi imperceptible: un castellano de gran altura y precisión, de tono universal, y sólo en los diálogos mínimas dosis de modismos porteños, inevitables dado el carácter de los personajes. Así de fácil era la solución de ese conflicto fantasma. Conflicto que, seguramente, ha inhibido a muchos jóvenes, a los cuales se les ha presentado la cuestión: "¿cómo debemos escribir?" en la forma de un espectro enigmático, cuando la respuesta aniquiladora de esfinges, definitiva irrebatible, consistía en una sola palabra: "bien". Por lo tanto me limitaré a decir que el libro de Murena está *bien* escrito, considerando superfluo explicar *cómo.*

Ahora bien, por debajo de esta empresa técnica —y técnica, en esta ocasión, no quiere decir forma externa, sino forma del fondo, es decir *modo* de informar lo más profundo —va un relato de hechos y un diseño de caracteres.

Y, claro está, estos hechos y caracteres se dan en una narración exenta de propósito innovador: al modo realista, simplemente, informan un conflicto humano.

Es muy posible que el autor haya puesto su mayor empeño y todo su amor en este conflicto. Sí, es seguro que en eso ha creído dar su mensaje, y no voy a decir que no lo haya logrado. Serán muchos los lectores que lo entiendan así, pero esos lectores no serán los que se den cuenta de la otra parte excepcional, rara, sorprendente.

Al adornar con estos adjetivos a la parte *irrealista* del libro no trato de confesar una predilección ni menos de propugnar una superioridad de ésta sobre la otra como género: señalo, eso sí, una superioridad de logro. A esto me refería al comienzo cuando aseguraba que Murena marcha más airosamente por el terreno escarpado que por el llano.

Murena ha tratado de narrar en este libro la vida de un triunfador. En la solapa, que, si no es escrita es autorizada por él, se le sintetiza de este modo: "Siempre han estado en torno a él los demonios amables: el sexo, el dinero y sus delicias, el triunfo, entregado como una corona por las artes de la astucia y de una acción que no repara en obstáculos." Pero la narración estricta de la vida de Alejandro Sertia no deja en el lector el convencimiento de que se trata de un triunfador. La novela empieza con la enfermedad, que le derriba de pronto, a la altura de los cincuenta años. Y, repito, todo lo referente a la enfermedad es a tal punto perfecto, la narración realista, detallada, intensa, cálida, conmovedora acredita de tal modo las facultades novelísticas de Murena que, sin el menor escrúpulo, es decir, sin miedo de que por esto vaya a malograrse, se le pueden señalar los puntos en que alcanza menor tensión. Pues bien, en diversas visiones retrospectivas, la vida de Alejandro Sertia se desenvuelve "mediocre" como él mismo la define. Las delicias del dinero se reducen a una total libertad de movimientos, delicia, en verdad, digna de los dioses siempre que se la sepa aprovechar. Y Alejandro la dispendia en unos amoríos deplorables, en tres o cuatro esbozos familiares, todos fallidos, en una lucha de astucia con un truhán y en una relación totalmente errónea con su hija, a quien sinceramente quiere.

¿Es que esta discordancia de la realización con el propósito se puede tomar como algo indiscutiblemente negativo? Tal vez no: el Creador cuando la criatura no se deja vencer la bendice, y Alejandro Sertia no se ha dejado vencer por Murena: se le ha impuesto tal como es, mediocre, débil, amorfo, "materia con la que es posible forjar un hombre". Y así, tal como es sirve muy bien para ejemplificar el conflicto que Murena quiere poner ante el lector: un ser humano náufrago entre pequeñas adversidades y agarrado a su anhelo de placer. De felicidad dice el autor, pero no creo que se pueda llamar felicidad a goces tan efímeros y sobre todo tan fortuitos. Felicidad es algo sólo concebible desde una potente y determinada volición. Felicidad es sólo la plenitud de *lo que se desea,* y Alejandro Sertia no desea nada en concreto. Éste es su mayor pecado, a su vez, porque se defiende, no quiere ser aniqui-

lado, se agarra a la vida, pero en cualquier forma que le aparezca la oportunidad de agarrarla.

En rigor, no es posible analizar el carácter de Alejandro Sertia aisladamente; sería necesario situarlo entre otros ejemplares de su especie, que no escasean en la novela argentina, y analizarlo contrastándolo con los problemas planteados por el mismo Murena y por otros escritores, en trabajos teóricos, no narrativos. Tal vez me decida algún día a acometer esa empresa, en la que los europeos no han ido suficientemente al fondo y los americanos no han salido suficientemente del fondo. Y por ese motivo es por lo que resulta más difícil imaginar su posibilidad de salvación. *Razón* para seguir gozando de la vida no le falta. Esta es una razón que hoy estamos dispuestos a defender como fieras todos los partidarios de la vida. Pero como resulta que esa causa hay que defenderla ante Dios, creo que sólo se llamará razón verdaderamente lícita la que sea *razón de amor.* Y en esto es en lo que falla Alejandro Sertia.

Ahora bien, que el protagonista sea más o menos incapaz de amor no quiere decir que el libro sea frío, ni mucho menos que carezca de humanidad; al contrario. Hay otra forma de mensaje, simultáneo al que va inscripto en la trama y que es como la estela que deja el libro, residuo de actitudes humanas, a veces sumamente eficaz y persuasivo. Por ejemplo: Alejandro no delata al amante de su mujer, acusado de espía "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". O cuando asesinan al capataz, protegido de Alejandro, en una emboscada que él hubiera podido evitar. "¡Qué poco lo había querido, qué poco se había detenido a calcular lo que podía ocurrirle, siendo el miedo el registro más rudimentario del amor que sentimos por los demás." Luego es cierto que hay en él alguna posibilidad de amor y alguna momentánea nobleza: lo que le falla es la voluntad, que en él no pasa de ser un prurito angustioso en su plasma de "materia prima."

Insisto, lo que le falta al personaje no significa falla en el autor, sino por el contrario, acierto bien determinado. *La fatalidad de los cuerpos* es un ejemplar demostrativo de lo que Julián Marías señala en su estudio "La novela como método de conocimiento"... "La novela puede servir, como la propia experiencia de la vida humana, de la cual, en definitiva, deriva, para llegar a conocer las esencias de los modos de ser que constituyen al hombre.

Dicho en otros términos, es un primer paso para elevarse a una analítica existencial o a un estudio metafísico de la vida humana y de los problemas que afectan al ser mismo de la persona. Representa un estadio previo, en que se puede tomar un primer contacto con el objeto de la meditación filosófica. Un contacto en que éste se muestra en la plenitud de su riqueza y plasticidad, en situación, por tanto, de servir de base y apoyo a la reflexión fenomenológica."

Murena publicó hace año y medio un libro —confesión o confidencia— *El pecado original de América,* del que sólo se me ocurre decir que a cualquier escritor puro —escritor de alma— puede quitarle las ganas de escribir

para toda su vida —no el libro, sino el año y medio posteriores a su publicación— porque lo primero que se le ocurre a uno preguntar es: "¿Y qué pasó cuando salió este libro?" —Respuesta: "No pasó nada"... ¡Entonces! ¿para qué seguir escribiendo?...

El libro tiene para la Argentina tanta importancia como para España tiene la *España invertebrada*. Supongo que Ortega es autor desconocido de Murena, pues entre los muchos nombres que cita en su libro no figura el suyo. Pero eso no importa, *El pecado original de América* es también un exorcismo, un frenético apalear al poseído para que expulse al Malo. Y, por supuesto, no cayó en el vacío: hubo críticas elogiosas y creo que también provocó algún ataque, pero lo que no se notó fueron las consecuencias. Tal vez a causa de las circunstancias... Veremos, ahora que las circunstancias son primaverales, si brotan en raudal las confesiones y si provocan cálidamente —en pro o en contra— las discusiones.

En todo caso, Murena volcó en ese libro el producto de una larga y tan apasionada como consciente meditación sobre América, sobre el hombre americano. En *La fatalidad de los cuerpos* puso en el mundo a ese hombre, criatura de consistencia casi embrionaria, no dotada de verdadera opacidad que deja transparentar sus principios, las ligaduras de la placenta que la envuelve.

Ocurre que, si bien ésa es una visión americana sumamente profunda, América no es sólo profundidad. Es también superficie, y superficie rematada con extraordinaria perfección. Admitamos que en su entraña es selva, conato y entre-sueño, pero no olvidemos que sobre su piel hay mansiones de refinamiento quintaesenciado y fábricas, redes ferroviarias, laboratorios, arsenales. Es decir que, si el novelista quiere mostrar el caudal palpitante que corre por dentro de sus venas, debe cuidar de no dejar sin vida, músculo, piel, pelos ni uñas. Con esto quiero decir que los personajes que rodean a Alejandro Sertia no están trabajados con el rigor necesario. Esa historia común que enmarca su vida debería ser más neta. Bien lograda está la vaguedad de sus relaciones, ese no tocarse, ni oírse, ni entenderse; sí, en ese silencio, o, más bien, en esa ceguedad está la selva. Pero en la selva las especies vegetales, aunque formen una maraña confusa, perseveran en las leyes de la Flora. El quebracho es quebracho y el cocotero cocotero. Clotilde, la hija de Alejandro Sertia, no es "la sirena" que el autor promete y su caprichoso amante deja al lector —y dejaría al mismo Sherlock Holmes— en la más completa ignorancia de los porqués de su conducta. (Nadie se abstiene de reconocer a un hijo por el mero hecho de tener un cáncer. Pero ¿y si no tiene el cáncer?... Ah, en ese caso, nadie pone un pretexto tan absurdo.) Bueno, Elsa y las otras amantes, legalizadas en su curiosa poligamia, no presentan contornos muy definidos. Sólo Don Ezequiel, el viejo español, es una realidad. Una terrible y amorosa realidad: su relación con Alejandro es un verdadero diálogo.

En resumen, este libro, lleno de tan raros valores, sería perfecto si Murena hubiese procedido en la elaboración novelística como procedió en el idioma.

Con rigor, claridad, exactitud, se hacen evidentes las cosas más oscuras. Con un dibujo firme y estricto se puede dar la imagen de los seres más vagos.

Murena está totalmente fascinado por la vida abismal, pero su carrera literaria va —irá todavía por mucho tiempo— en la línea ascendente: ya llegará a la superficie.

*ROSA CHACEL*

# INVENTARIO

Pocas veces es más audaz y valerosa nuestra mente que cuando se lanza a síntesis rápidas y a generalizaciones implacables. El menor descuido basta para que veamos a la gente reducida —como los animales de las fábulas— a la repetición de un acto o un grupo de actos invariables. No ha terminado Pilatos de secar sus manos cuando ya las hunde nuevamente en el agua: Hernán Cortés visita sin desmayar los puertos con su antorcha malévola; Napoleón, hambriento de batalla y exterminio, se acuesta en su lecho purpúreo con la espada en alto. La cordialidad de las situaciones conocidas y los símbolos familiares nos restaura: proferimos el *mot juste* como una lápida y nos arrebujamos mientras el viento sopla entre los funerarios cipreses que acabamos de plantar sobre el cadáver de una duda o de un problema.

Sabemos poco de las cosas y de los hombres; nos pesa y nos ofende nuestra ignorancia, y de ese modo presentamos una especie de excusa formal ante nosotros mismos. Infortunadamente, nuestra necesidad de definirlo todo priva sobre el deseo de hacerlo con el máximo rigor y por eso, al señalar las fronteras de un fenómeno, demarcamos con frecuencia nuestras propias fronteras. Montaigne hablaba de la almohada de la duda; pero jamás se ha ideado una almohada más muelle y sutil que la de la falsa seguridad, porque en ésta apoyamos la cabeza sin saber que nos estamos apoyando. Ningún aguijón, como en la duda, nos recuerda su existencia.

En un momento especial de su vida, los rostros de las mujeres adquieren una hermosura ajena al mundo. Una vez creado, ese rostro fugaz no cesa: alienta entre las ramas y en las nubes, tiembla donde hay agua que se mueve y a veces lo suscita el fuego. No lo corrompen las enfermedades, la muerte ni los celos; la indiferencia no lo aniquila ni lo herrumbra; la misma esperanza no puede agregarle brillo ni pureza: esas rápidas caras pertinaces son las brujas.

La experiencia no es muy útil. Pensemos en una acción cualquiera. Hemos expuesto un conocimiento o tomado una decisión, y con eso obtuvimos un resultado. Estamos en un momento en que consideramos ese resultado. "Tuve

razón", nos decimos. "Tuve razón" significa, en general, "las circunstancias nos dieron la razón." Pero las circunstancias no quedaron en ese momento agotadas, sino que continúan fluyendo, y quizá en el futuro nos desmientan. Nadie viviente ha vivido ya toda su vida. Ignoramos nuestro futuro; por eso mismo, ignoramos nuestro pasado.

Tal vez la humanidad, cristal en solución salina, crezca y se extienda siguiendo determinados ejes de cristalización. Pero la arquitectura final de su forma yace en el futuro y desconocemos la naturaleza de esos ejes infinitamente modificables. Los que hasta ahora hemos considerado ejes de la historia —esta sucesión de dinastías, rebeliones, principios y destronamientos— podrían dejar de serlo mañana. La humanidad es un todo, algo con un principio y un fin. Alguien verá su forma acabada y no se equivocará respecto a los ejes. Pero nosotros, situados en un momento intermedio de su desarrollo, tal vez al principio, no podemos conocerlos. Cada nuevo hecho altera el sentido de los anteriores. Ignoramos nuestro futuro; por eso mismo, ignoramos nuestro pasado.

Desde el principio no me gustó ese borracho. Iba cantando a gritos por la calle desierta; por la barba rojiza le caía un hilo de baba. En la esquina de Charcas y Paraná se cruzó con una figura que lanzó un gemido. Me acerqué y era una muchacha vestida de azul. El borracho la abofeteaba sin dejar de cantar y ella tenía sangre en la cara, en la mejilla, debajo de sus ojos desesperados. Me fuí contra el hombre, pero me sacó el cuerpo.

—Váyase —grité, golpeando en el vacío—. Váyase antes que lo mate.

—Sí —dijo él en voz dulce y cuidada, una voz proveniente de un lugar donde la muchacha y yo no podíamos ver nada porque nada había fuera de las altas casas, la calle y el farol tembloroso.

—Yo me voy —siguió— pero ella viene conmigo.— Y en la esquina vacía, mientras la luz se iba borrando, agregó:

—Y usted también.

Para defenderse de la intensidad enorme de las cosas han recibido como arma el tigre la alevosía y el hombre, el olvido. Es un arma eficaz: pocas habrán causado más víctimas. Porque constantemente nos olvidamos de todo y casi todas nuestras ocupaciones son, en suma, olvido. Olvido de nuestra inconcebible situación de seres puestos en la incertidumbre y sin embargo obligados a actuar como si supieran; olvido del dilatado padecimiento de los demás y del que somos responsables; olvido de nuestra imposibilidad y de nuestra ineficiencia. Las palabras no nos muestran la realidad sino que la encubren: son olvido; y los idiomas, sistemas de olvidos. Otra definición de la muerte: renuncia al olvido, acto de aprehender la realidad en su conjunto y en toda su violencia, único temple capaz de incorporar nuestra incierta materia al puro acero del universo.

Dice la primera lección de Manao, el maestro: "El principiante comenzará por mover cosas sin tocarlas; es decir, no cosas sino imágenes. Desplazará su propio reflejo sobre el agua a la derecha y a la izquierda, y hará aparecer inscripciones en muros vírgenes." Así está escrito, pero nadie ha visto nunca a Manao, y toda imagen en el agua puede ser el mismo Manao, y estas mismas letras son probablemente una burlona ilusión creada por el maestro.

Lo cierto es que el tiempo sigue corriendo. Nuestros pensamientos, sentimientos y experiencias nos parecen trágicos, relevantes, profundos; un rostro, un árbol, un poema, nos declaran verdades ubicuas y eternas, totalmente satisfactorias. La percepción de una verdad en las relaciones de las cosas, el amor, son como una especie de interrupción del tiempo, cosas interpoladas en el tiempo, desquiciables del resto, como los nudos de la madera; pero arriba, abajo y a los costados siguen las vetas, y el tiempo sigue corriendo, y muy pronto nos arrastrará.

Sólo en la quietud, en el remanso, en la stasis recuperamos el contacto con nuestro espíritu; el arte es stasis, aún las artes cinéticas; el infinito, lo eterno, también es stasis. Sin embargo, el tiempo sigue corriendo. Vivimos como aquel cazador perseguido por sus propios perros entre la espesura.

Acteón, por el solo hecho de ser hombre, huye desde el principio de sus perros. A veces, éstos pierden momentáneamente el rastro y se detienen a ventear con el hocico en alto. Entonces Acteón tiene un breve respiro. Piensa —recuerda— que él es el amo, que los perros han nacido para obedecerle; fugazmente se regocija en la maravilla del bosque iluminado y verde; se siente realmente hombre; ve así una y otra vez la divina desnudez de Diana. Pero muy pronto los perros lo descubren, reinician la carrera y el perseguido sigue huyendo sin soñar ya en su insensata idea de grandeza y privilegio. Sólo le preocupa eludir los azotes de las ramas bajas, los resbalones en el suelo embarrado, las pérdidas de equilibrio, las caídas inmediatas. Durante la carrera fatal —sólo termina con la muerte— sus pensamientos y los de sus infatigables perseguidores en nada se diferencian y él sólo es un perro perseguido por perros.

*CARLOS PERALTA*

# *Comarca científica*

## LA INAGOTABLE SABIDURÍA DEL *YI-KING*

En un viejo monasterio taoísta cercano al lago Toung-Ting-Hou, el venerado maestro Yüang-Kuang ("Luz original") reveló a Charles Canone el contenido espiritual del *Yi-King* (Libro de los cambios). A sus pies aprendió —y fué autorizado a revelarlo— el método adivinatorio que es una de las aplicaciones posibles del libro sagrado. (V. *Le Maître Yüan-Kuang: Méthode pratique de divination par le Yi-King.* Les Editions Véga, París, 1950).

Las escasas traducciones del *Yi-King* son poco menos que incomprensibles debido a que no se las ha acompañado de los imprescindibles *comentarios* basados en la "tradición espiritual viviente", conservada y trasmitida sólo en la enseñanza oral. La obra del santo doctor taoísta Yüan-Kuang, complementada por las notas explicativas del honorable Tchou-Houa, iniciado en las doctrinas taoístas, y del mismo Charles Canone, constituye una notable excepción. Es, asimismo, aconsejable —sobre todo por su interpretación de los aspectos astronómicos— la traducción francesa de Philastre (*Annales du Musée Guimet,* tomos VIII y XXIII), mencionada por R. Guénen en su obra *Orient et Occident.*

El estudio de la filosofía china, en particular del *Yi-King,* es una de las facetas menos conocidas de la personalidad de Leibniz quien creyó haber encontrado la clave de los enigmáticos *Koua* (trigramas, es decir figuras simbólicas obtenidas alineando, de a tres y de todos los modos posibles, líneas rectas continuas y quebradas) que componen la obra. A juicio de Leibniz, no serían sino la expresión de la aritmética binaria (un cálculo de los números 1 y 0) donde la línea continua corresponde al uno y la quebrada (discontinua) al cero.

Presunto autor del libro sería el rey y filósofo Fo-Hi (Leibniz escribe Fohy) y los caracteres simbólicos se confundirían con los orígenes de los ideogramas chinos. En realidad, Fo-Hi no designa a persona alguna sino a un período de la historia china. (Este error es común a la mayoría de los europeos que han escrito sobre la filosofía china, incluso a algunos orientales como Fong-Yeon-Lan, autor de *Précis de la philosophie chinoise,* Payot, París, 1952).

Algebra de los pensamientos y clave del "figurismo" chino, Leibniz creía que su "característica" serviría, incluso, para la propagación de la fe en China. La edición alemana de las *Leibnizii Epistolae* (Kortholt, Lipse, 1738) reproduce las cartas intercambiadas con el padre Bouvet acerca del cálculo binario y los misteriosos trigramas. Pero el padre Bouvet comprendió las infinitas proyecciones del simbolismo de los *Koua,* descubriendo "bajo un tejido de figuras, de parábolas, de alegorías, de símbolos, de enigmas y de jeroglíficos de un gusto exquisito, lo que hay de más sublime en todas las ciencias y, sobre todo, en la religión".

Leibniz, en cambio, casi obseso por su "característica" (inspirada en sus lecturas juveniles de Lull), sólo tuvo conciencia de la tremenda limitación de su interpretación hacia el final de su vida, cuando se atrevió a escribir: "Nosotros, recién llegados que apenas si hemos abandonado la barbarie, nos comportaríamos como imprudentes y presuntuosos en grado sumo si pretendiéramos condenar una doctrina tan antigua por el hecho de que no concuerde con nuestras nociones escolásticas habituales".

La tradición teoísta acuerda siete sentidos diferentes al *Yi-King,* lo que se expresa, según el simbolismo chino, por un dragón que sube al cielo a través de una serie de nubes de formas diversas. Es posible, como lo hizo Leibniz, ver en los *Koua* una "aritmética binaria"; o un "tratado de astronomía", como es el caso en la interpretación de Philastre; o un antiquísimo método para adivinar el futuro, como resulta de los comentarios del maestro Kuang.

No se agota con esto la insondable sabiduría del libro sagrado: hay, además un sistema lógico y una teoría de la sociedad. En los *Annales confucéennes* (VII, 16) se refiere que Confucio dedicó los últimos años de su vida a estudiar y comentar el *Libro de los cambios* (hecho confirmado por el historiador Sze-mâ Tsien).

Esta extraña multiplicidad de sentidos se explica porque el *Yi-King* es escritura revelada, es decir, metafísica. Los diversos significados son aplicaciones al mundo manifestado de las verdades originales contenidas en los *principios.*

De acuerdo al simbolismo taoísta, aquel "que ha sido tocado en su corazón por la mano derecha del maestro" está ubicado en el centro de la sabiduría misma.

Y todo lo demás le es dado simultánea y eternamente.

## LOGÍSTICA

Las frases epigramáticas tienen la seductora belleza de los cantos de las sirenas; pero, como éstos, suelen ser peligrosos. Véanse las pruebas en la *Odisea,* en las "boutades" de Bernard Shaw, en los libros de Bertrand Russell (en su vida misma, estamos tentados de escribir), etc., etc.

Windelband lanzó sobre la naciente logística un juicio que es como una lápida: "lógica del tapete verde" (V. *Die Phisophie em Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts,* Heidelberg, 1904, I). Benedetto Crose se encargó de difundirla en su *Lógica,* y no menos severo e incisivo se mostró Poincaré: "La logística es estéril como una mula". Muchos años después, J. Rey Pastor concluye graciosamente que no es estéril sino, más bien, como "una solterona que no ha perdido las esperanzas". (V. *La matemática superior,* Buenos Aires, 1951).

Estos estudios no son completamente falsos... pero tampoco enteramente verdaderos. Y no piense el lector benévolo que nos adherimos a la escandalosa impugnación broweriana del *tertium non datur*.

Cerca de medio siglo de logística, con profusión de libros poblados de ascéticos y cabalísticos símbolos, infunden cierto respeto. Casi nos han convencido de que hay en esta "ciencia" algo más que una combinatoria ingeniosa de signos reductibles a meras "manchas sobre el papel", como sostuvieron algunos fisicalistas en pleno furor nominalista.

En cuanto a la esterilidad ni es constitucional, como juzgaba Poincaré, ni casi incurable, como parece haber creído Rey Pastor. La logística no es una ciencia integral de la mente, ni una teoría del lenguaje, ni nos da una explicación del mundo: es un *organon* (instrumento) como la vieja lógica aristotélica, hoy menos despreciada gracias a los trabajos de Lukasiewicz, Bochenski y Slupecki.

La logística como método es aplicable a la matemática, la física, la lingüística, la biología matemática, la cibernética, la teoría de comunicaciones, y hasta a la teología, aunque no les guste a los positivistas lógicos.

Porque no sería razonable creer que los logistas que consideraban que la metafísica es "una enfermedad del lenguaje" y la teología "literatura comparable a la poesía o a la música", vean con buenos ojos que la logística sea usada para probar la existencia de Dios (V. Juan Salamucha: *La prueba 'ex-motu' de la existencia de Dios*) o para demostrar, con Santo Tomás de Aquino, la inmortalidad del alma (V. P. I. M. Bochenski: "Analisi logica di un testo di S. Tommaso d'Aquino", en *Nove lezioni di logica simbolica,* Roma, 1938).

*ARMANDO ASTI VERA*

# NOTAS

## *Libros*

### ENSAYOS

BENEDETTO CROCE: *La Poesía* (Emecé, Buenos Aires, 1954).

"LA doctrina general filosófica de Croce, su filosofía y su doctrina especial estética, choca con tantas tradicionales enseñanzas, con tantas ideas que son ya hábitos de nuestro pensamiento, que nos desgarra éste. Y así es que no nos entregamos a ella desde luego, una vez repuestos de la sorpresa de posesión debida a la seguridad de sus afirmaciones. Una vez repuestos del efecto de su audacia afirmativa, objetamos. Yo mismo he objetado mucho, aunque al cabo, en no poco de ello, haya venido a concluir con el autor".

El que así escribió fué nada menos que don Miguel de Unamuno, en el prólogo a la edición española de la *Estética* de Croce (pág. 12). Pero esa audacia, y hasta casi un cierto entusiasmo en las afirmaciones eran lógicas y naturales, en tanto que la *Estética* es una obra juvenil de Croce, y por cierto que no por ello menos profunda. Sin embargo, la madurez trae un cierto sosiego y las mismas verdades e ideas adquieren también con ella una exposición serena, a más de lo que han ganado en profundidad.

De este modo van apareciendo esos viejos conceptos reforzando y sirviendo de base al contenido nuevo del pensamiento que Croce expone en *La Poesía,* que resulta así, además de su último libro, su obra capital. Aunque convendría no decir solamente "su obra capital", sino decir que es la obra capital con respecto a todas las que han sido escritas sobre el tema.

*La Poesía,* que por primera vez después de casi veinte años de su aparición en 1936 es vertida al castellano, consta de dos partes desarrolladas a través de 370 nutridas páginas. La primera es el desarrollo en sí de la obra, y la segunda está formada por notas en las cuales el autor, a manera de conversación con el lector, según su propio decir, coloca junto a sus observaciones las fuentes que las motivaron, o bien citas que corroboran sus ideas, lo que hace de su lectura un verdadero placer a la vez que un recurso ágil de erudición que no empaña la continuidad del pensamiento expuesto.

Si pretendiéramos comentar todos los puntos tratados en el libro, la extensión sería inevitable. Además, muchos de ellos están en cierta forma contenidos en sus obras anteriores, a las cuales Croce refiere continuamente, por lo que preferimos reducirnos a la intención principal de la obra que es, según está expresado desde la primera página, establecer con claridad la distinción entre poesía y literatura y encontrar para esta última una respuesta a la pregunta: ¿Cuál es su definición, esto es, su naturaleza, nacimiento o génesis en el espíritu humano, y, por ello mismo, su función? Confiesa no haber hallado nunca una respuesta satisfactoria ni haberla dado él mismo, a pesar de haber utilizado siempre esa distinción y dice: "Una cosa es poseer un concepto y otra tener plena conciencia de él, o mejor otra, redescubrirlo a las veces y definirlo de un modo adecuado a las dificultades surgidas y a las objeciones propuestas: que es lo que el hombre se ve siempre obligado a hacer, porque, a diferencia de los animales y de los dioses, está condenado a pensar".

Parte de la investigación de lo que él denomina "la célula originaria" que es la expresión literaria, y como primer paso se plantea la cuestión de ver si se puede identificar con alguno de los cuatro modos de expresión siguiente: la sentimental o inmediata, la poética, la prosaica y la práctica u oratoria.

La distinción y especificación de lo que es poesía, a más de estar tratada extensamente en los puntos correspondientes, aparece en todas las partes de la obra donde por una u otra razón se hace necesario el distingo.

Naturalmente, Croce rechaza la identificación de la expresión literaria con la expresión sentimental o inmediata, en tanto que ésta, justamente por ser inmediata, no puede ser considerada expresión "con el sentido activo y creador, que es el único justo". La expresión sentimental se reduce en última instancia a ser una interjección y es, para el que la expresa o padece, el sentimiento mismo. "Sólo en relación con la expresión poética que le sigue y en el acto que le sigue, el sentimiento no es ya forma sino materia, en virtud de la ley espiritual por la cual, en la dialéctica viviente del espíritu, lo que era forma en un grado anterior, decae a materia, recibiendo otra forma en el grado ulterior". Croce cita a Goethe que expresaba que toda poesía es "poesía de ocasión", a la cual la realidad solamente puede servir de estímulo o proveer la materia. Si no fuera así, ¿qué papel le restaría a la imaginación creadora? Sería, aunque en otro plano, como juzgar con el mismo criterio una pintura y una fotografía. Es que, desgraciadamente, muchos son los que juzgan al arte en general con criterio "fotográfico", si se nos permite llamarlo así.

De modo entonces, que la expresión poética, de la cual en principio se puede decir que es una "transfiguración y moderación" del sentimiento, nos hace pasar, en la distinción croceana, de la materia a la forma. Pero es una forma que coincide con la fuerza creadora misma y que tiende por ello a restituir en la palabra su virginidad y su prístina pureza. La primera palabra que se haya pronunciado, ha dicho Herder, fué en realidad la más pura expresión poética, porque en ella se dió, sin uso y reflexión anterior que la viciase con elementos extrapoéticos, la síntesis de sentimiento y pensamiento,

que es como Croce ha de subrayar más adelante, en el capítulo de la Crítica y de la Historia, la caracterización de la poesía, en tanto que para él, el juicio, la crítica, coinciden, o mejor, constituyen la historia de la poesía, y es sólo por su medio que se puede arribar a una posible determinación de lo que es la poesía, y que en definitiva ha de caracterizar negativamente, por exclusión, como lo que está fuera de su ámbito. "Es —dice— una esfera de pura cualidad sin el predicado de existencia, esto es, sin el pensamiento y la crítica que, discerniendo, convierten el mundo de la fantasía en el mundo de la realidad". Con esto, a su vez, rechaza toda posible influencia o intervención de la crítica en la creación poética, y recuerda aquello de "que a quien la naturaleza no quiere decirle la palabra de la poesía, no se la dirán mil Atenas y mil Romas".

En cuanto a la expresión prosaica, tampoco puede haber lugar a confusión, pues, siendo meramente signo o símbolo, que está como indicando o refiriendo a algo que ella no es, no puede, dice Croce, ni siquiera considerarse como palabra. La expresión prosaica sólo puede ser admitida como "convención social". Unicamente la poesía es la expresión del lenguaje en "su genuino ser". Y desde esta premisa, retornando a lo poético y dando la razón a Vico, que decía que "en el interior de la poesía está el origen de las lenguas", Croce refuta como superficiales las teorías que indican el comienzo histórico de su desenvolvimiento, ya sea en las interjecciones, como formas de expresión del sentimiento y las pasiones, o en la onomatopeya, o en la creación de signos o en la reflexión analítico-lógica del pensamiento.

También refuta a quienes, aceptando este criterio del origen poético del lenguaje, razonan posteriormente en el sentido de considerar que con el andar del tiempo el lenguaje se pervierte. Ocurre justamente lo contrario. La que lo vicia es la razón cuando intenta transformarlo en signo; pero la palabra en sí misma nunca pierde su naturaleza poética, y a veces está tan cargada de ella que permite a tantos versificadores hacer poesía a su pesar.

Tampoco la expresión oratoria participa, con toda su retórica y artificios, de la expresión literaria, puesto que, así como se redujo en última instancia la expresión sentimental a interjecciones, ésta se puede reducir, según Croce, a imperativos. Para la oratoria las palabras no son más que sonidos con los cuales se intenta suscitar estados de ánimo, persuadir o entretener. "La expresión literaria, en cambio, nace de un acto particular de economía espiritual, que se configura en una particular disposición y enseñanza".

En tanto que el espíritu, según la forma a que tienda, configura en el hombre una disposición o prevalecimiento que lo inclina a ser esto o aquello, implicando con eso una cierta especialización, y como a la vez el hombre es uno, y están en esa unidad el "esto y el aquello", hay en la expresión literaria, como medio de relación, una actividad equilibrante que evita al hombre convertirse, a fuerza de esa especialización, en "dimidiati viri".

Si admitimos este análisis como verdad en cuanto a la realidad humana, admitiendo a la vez con ello que el hombre como individuo se reduce a su

desenvolvimiento espiritual que lo ubica en tal o cual plano de la vida social, podemos decir con Croce que la expresión literaria, que la literatura, es, como la urbanidad y la cortesía, "parte de la civilización y de la educación", una forma de expresión social que varía con su materia: los hechos y las circunstancias, a los que, a la vez de ser expresados les va en ello el enriquecimiento de su integración. Es por esto —dice Croce— que "si la poesía es la lengua materna del género humano, la literatura es su institutriz en la civilización o, al menos, una de las educadoras a tal fin elegidas".

Ya vimos en los cuatro tipos de expresión el uso que en cada uno tenía la palabra. En cuanto a la expresión literaria, juega un papel conciliador entre los elementos no-poéticos y la poesía, consistiendo en èsto su forma. De modo que, considerando que la palabra es en su virginidad poesía, de la que nace el lenguaje, también la expresión literaria surge de la poesía en cuanto ésta se mezcla con lo extra-poético y aquélla es la conciliación de ambos. La palabra es así el punto de contacto de la poesía y de la literatura, lo mismo que las otras formas de expresión, y resulta, al igual que las lenguas de Esopo, también su diferencia.

*HÉCTOR OSCAR CIARLO*

MARCIAL TAMAYO y ADOLFO RUIZ-DÍAZ: *Borges, enigma y clave* (Nuestro Tiempo, Buenos Aires, 1955).

ANTES de leer este trabajo, o para ser más exacto, antes de no haber leído más que su título, acudió a mi memoria una reflexión del propio Borges acerca de cómo convertimos en problemático lo que no lo era hasta que decidimos verlo como problema. Cómo basta hablar del "problema" judío para que parezca que comienza a haberlo.

Del mismo modo basta que alguien, y en especial con la inteligencia y eficacia de los autores de este libro, enuncien tan categóricamente su título para que empecemos a ver a Borges como un ser enigmático cuya comprensión cabal exige una clave. Pero en verdad ¿es Borges tan enigmático, o lo era hasta ahora por lo menos?

Prescindiré del lado irreductiblemente oscuro de toda existencia que hace del más vulgar de los seres, y ahondando, del objeto de apariencia más trivial, un enigma impenetrable cuyas últimas razones de ser, siempre se nos irán de las manos. Del mismo modo tendré que apartar ese proliferar del misterio que supone cada vocación, correspondiendo con sus posibilidades, ese acordado ensamble entre un impulso y la capacidad de cumplirlo, que hace que un gran escritor llegue a serlo, pues de tenerlos en cuenta toda literatura no sería sino un conjunto de irresolubles enigmas.

Pero por supuesto no es ése el tipo de labor que se han planteado Tamayo y Ruiz-Díaz, que apunta con preferencia a develar el supuesto enigma encerrado en el procedimiento estilístico de Borges, y es en ese sentido que me

permito repetir mi pregunta: ¿es Borges en verdad tan enigmático? Y todavía osaré agravar mi impertinencia añadiendo: ¿No es Borges, por el contrario, de una extraordinaria y a veces deslumbradora claridad? ¿No es su peculiarísima inteligencia de ese tipo de "dureza" semejante a la de los rayos X, la que confiere a su estilo ese poder de penetración que transparenta las densidades hasta entonces tenidas por opacas?

Yo confieso que el deleite que me proporciona su lectura proviene en su mayor parte de ese efecto de claridad y equilibrio, de esclarecimiento, con que sabe iluminar con haces insólitos las cosas que considerábamos más sabidas para presentárnoslas de pronto con aspectos tan insospechados que se nos aparecen como recién creadas. Incluso cuando lo considero equivocado, a veces insolente, provocadoramente arbitrario (como cuando emite juicios en los que el efecto tuerce su infalible sentido crítico), esa luminosidad no lo abandona. Y no digo nada cuando alcanza la precisión de una metáfora, o alguna de sus frases de increíble diafanidad expresiva.

Y aún iré más lejos: diré que los efectos de mayor eficacia de su inconfundible tipo de humorismo los consigue, no mediante una ocultación como suele ocurrir en esa clase de juegos, sino con una súbita desnudez, con el menos esperado de los esclarecimientos. En sus relatos no hay rincones oscuros, ni sótanos con trampas, y el mismo azar tiene un rigor trigonométrico, donde incluso lo indemostrable está previsto, y lo más extraordinario es que el juego de minuciosas precisiones funciona delante de todos, e incluso con la prevista complicidad del lector. Como en los relatos de Chesterton, a quien supera en ese sentido, la gracia consiste en que el supuesto enigma deje de serlo. En el caso de Borges podría decirse que, a fuerza de enigmático, el enigma se aclara. Tal calidad de juego no corre el riesgo de ser fácilmente reproducido por nadie.

Habría que decir a propósito de Borges aquel verso de Macedonio Fernández que tanto repetimos en nuestra juventud: "La realidad trabaja en abierto misterio", como en esos organismos traslúcidos que no ocultan su intimidad orgánica.

La labor de Borges no es una serie de trastrueques simbólicos donde X sea finalmente A, o Y resulte ser B, sino todo lo contrario: cada relato es la clave de sí mismo. La virtud esclarecedora de su estilo es por ello antienigmática, evidenciadora del ser detrás de sus múltiples apariencias, de la eternidad enmascarada por las argucias de lo temporal.

Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, aun cuando coinciden con mi parecer en cuanto a la capacidad del autor que estudian, no han considerado prescindible el esclarecimiento paulatino de lo que para mí actúa con la contundencia iluminadora del relámpago. No seré yo quien se los reproche, porque en su demora analítica su labor nos permite ese paladeo fruictivo de las películas tomadas con "relantiseur", donde lo instantáneo se demora en increíbles lentitudes reveladoras de las blandas indecisiones que se integran en lo brusco.

Por otra parte, resulta tan ejemplar como conmovedora la actitud de abso-

luta devoción con que los autores se entregan (es la palabra que corresponde) a un trabajo en el que el rigor del método de investigación estilística, no sólo no elude, sino que procura el entusiasmo hacia lo que maneja, sin desmedro de su exigente rigidez, que se adivina feliz por saber de antemano que lo buscado corresponderá reiteradamente con lo mejor.

Borges no es un autor cualquiera para Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, sino "su" autor. Hay una correspondencia evidente entre el investigado y los investigadores, entre la técnica y aquello a lo que se aplica. Algo profundo les ha llevado a emprender esa tarea de exégesis, más que por juzgarla necesaria a la obra en sí, por considerarla imprescindible para ellos mismos. Como el creyente al comentar un texto evangélico que ya es de por sí explícito hasta la luminosidad. Esta adhesión se advierte, no sólo por el ahinco de su labor, y por la seriedad sin desfallecimientos con que ha sido llevada, sino incluso por el estilo en que está realizada, donde se adivina la impronta inconfundible del propio estudiado. Véase el comienzo del prólogo:

"Previa o lateral a la lectura de sus libros hay, sabemos, una pública imagen de cada escritor desprendida notoriamente de los supuestos (literarios o no) en que el lector encuentra sus informaciones."

Y así continúa hasta el párrafo que cierra la última página:

"Una calle, un muro, un crepúsculo ciudadano abarcan la totalidad del mundo en que nació, llegan hasta el lento asombro de su secreto, descifran la voz vasta, intensa que la patria profiere en la ciudad inagotable".

La resonancia, y podría decirse la permanencia, del estilo de Borges es evidente. Que nadie tome esto por reproche, pues esa identificación de los estudiosos con lo estudiado es prueba de eficacia y de sinceridad. Por otra parte, en todo libro escrito en colaboración siempre se plantea el problema de cuál será de los dos el estilo que predomine. Hallar la solución valiéndose del estilo estudiado, y reconocido como excelente, me parece tan ingenioso como eficaz.

Ellos nos permite disponer ahora de un agudo estudio borgiano sobre Borges. Nada más adecuado para añadir un círculo a sus laberintos.

*EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA*

A. Fernández Suárez: *El tiempo y el "hay"* (Índice, Colección Unamuno, Madrid, 1955).

Es éste un pequeño libro sobre un gran tema. Su autor es más novelista que filósofo y es ésa la razón por la que el desarrollo de su pensamiento se ve enriquecido con observaciones y experiencias íntimas, que por momentos parecen confesiones. El manejo de los conceptos es ágil y da la impresión de obedecer a un impulso de espontáneos descubrimientos, que produce al leer la obra el efecto ameno de estar acompañando al autor en sus reflexiones, dudas y asertos, como si realmente tuviese la vida y el sabor de una conversación.

Sin duda, el tema contribuye en favor de ese interés y acercamiento. Se trata nada menos que del hombre y del tiempo. No en la relación conceptual sino real, en el trato con el mundo, midiendo al tiempo en la convivencia con la objetividad de "lo otro" y de "los otros". El tiempo de los hombres y el tiempo de las cosas. El transcurso, el movimiento y la cualidad temporal.

Por medio de una reflexión aguda sobre una vivencia común entramos en contacto con la esencia del pensamiento expuesto. Se trata de la vista de un cartel luminoso en una estación de ferrocarril que anuncia, señalando con una mano pintada uno de los carriles, la salida del próximo tren. Pero allí no hay ningún tren; ni en ese carril ni en los otros. La estación está sola. Dentro de ese cartel hay una mosca, encerrada en las paredes de vidrio. La mosca vive y "posee" también un tiempo, que ella por supuesto ignora. Ese cartel, que es su morada ocasional, no representa para la mosca sino un algo que le opone resistencia, con lo que entabla solamente una relación física. En cambio para mí todo es distinto. Ese cartel que está señalando el presente de algo que no existe aquí y ahora, en este momento, me proyecta al futuro, me sume en la espera del tiempo, tiene un sentido para mí que sustituye ese "no hay nada" con la idea de "algo". Cuando llegue el tren, ese presente potencial que está indicando el cartel será actualizado, será real. El tren no ha llegado aún, pero "hay" un tren que llegará. La nada como ausencia del tren no es absolutamente una nada sino un "todavía no", una espera.

En nuestra vida, que es tiempo, o mejor que es "un hacerse en el tiempo", que está penetrada en su esencia por el tiempo, hay expectativas de hechos futuros —dice el autor— que tienen esta certeza. Por ejemplo, mi muerte. No está aquí, pero va a llegar, estoy cierto de ello. No existe aún pero está, hay una muerte para mí. ¿Dónde? Simplemente en el "hay". Yo vivo hacia la muerte. Junto a mi vida hay una muerte que me acecha. George Simmel en su *Rembrandt* dice que mientras se vive se muere. Rembrandt pintaba también en los rostros la expresión de la muerte. Aunque parezca paradójico, la muerte *se* vive como cierta presencia hasta que aparece "ahí", y entonces el *se* reflexivo ya no tiene sentido porque "no *se* es más".

También el autor compara la muerte con la ausencia. Cuando nos ausentamos de un lugar y nos alejamos de aquellos con los cuales convivimos hay un ritmo que termina, algo que ya ha pasado, que en fin, ha muerto. El regreso no es realmente tal, no podemos volver a lo mismo, siempre será peor o mejor, nunca igual. El pasado se mueve entre las dos márgenes del recuerdo y el olvido. El pasado está en la memoria; en la conciencia sólo hay presente y futuro.

Pero el presente es fugaz y el futuro "todavía no es", por tanto, lo que más nos constituye es el pasado, y reflexionando sobre él comprobamos cuán poco conservamos de nosotros. Vivimos dejando pasar la vida; muy de vez en cuando, en el vacío del olvido aparece un trozo de nuestra vida rescatada en un recuerdo, pero muy de cuando en cuando. Y el pasado no retorna. En él vamos muriendo a cada instante. Esa imposibilidad de volver atrás a veces

nos aterra. Los genoveses suelen decir, y viene muy al caso: "líbreme Dios de un ya está hecho".

El autor vuelve una y otra vez sobre este tema que lo sobrecoge y angustia. Y concluye con un dejo de amargura: "La verdad es que no sé de mi historia personal, relativamente, mucho más de lo que sé de la historia de la especie, de la historia del hombre en la tierra. El pasado colectivo del hombre, el pasado de la especie, consiste en unos cuantos puntos luminosos, separados por inmensos espacios, y al fondo una espesa zona de oscuridad, la famosa noche de los tiempos, contra otro fondo infinito de tinieblas, la gran noche del Caos. Pues bien: mi propia vida, en cuanto puede testimoniar mi memoria, es un cielo nocturno también, una oscuridad punteada de algunas cumbres donde incide la luz de la memoria".

Por otra parte, nuestra vida —nos dice— va realizándose en los instantes. El presente, cuando conjuga el aquí y el ahora dura un instante, al que compara con un témpano sobre el cual está el hombre a la deriva de lo desconocido. Y agrega que de esta forma, el tiempo de la vida es sólo duración, la *durée* bergsoniana, puesto que el instante no tiene dimensión de tiempo, "y al no ser tiempo, siendo lo más fugitivo, parece eterno porque siempre va precedido por otro instante". El único instante "macizo", "total" fué el de Adán y Eva, que nacieron adultos y que se encontraron en una virginidad óntica (el autor le llama inocencia óntica) frente a las cosas y al mundo, cuando, como dice el antiguo poema persa: "las estrellas no tenían nombre, el cielo no tenía nombre, la tierra no tenía nombre...". Pero después de ese instante comenzó el presente del hombre, fuera de la eternidad... inmerso en el tiempo.

En cuanto al futuro, la relación es totalmente otra. Mientras que nos alejamos del pasado vamos hacia el futuro. Ya con la idea de la muerte vimos que el futuro también nos constituye de alguna forma. Pero no sólo la muerte, que es el destino cierto, sino también la vida misma. El autor confiesa creer en los videntes y relata algunos episodios que le han ocurrido a él mismo. Es algo así como si el futuro penetrara en el presente, anticipándose o anunciándose por ciertas evidencias mucho antes de su aparecer en el tiempo real de la existencia, en el presente de "lo que está aquí y ahora". Esto me recuerda a la octava carta de Rilke dirigida a Franz Kapus, donde el maestro le habla al joven poeta de algo similar.

De modo entonces que, si bien somos principalmente pasado —según el autor— también hay una parte de futuro que penetra sutilmente en nuestra vida, siendo su relación tan real como la otra. Entre medio de ambos el presente, "lo que está ahí", frente a mí o dentro de mí, *siendo* lo que soy aquí y ahora. El presente es lo que existe, lo que *está* existiendo. Naturalmente, el pasado y el futuro no existen como "estando ahí" no obstante haber afirmado que me constituye. ¿Cuál es su forma de existir? ¿Dónde se encuentra lo que pasó y lo por venir? En el "Hay". La esfera del "Hay" —concluye el autor— representa el pasado y el futuro de nuestra vida, todo aquello que no existe pero que *está* de algún modo; como posibilidad o espera en el caso del futuro,

o como recuerdo y memoria en el pasado. Entre ambos está el presente como instante sin dimensión, como pura cualidad. "Este tiempo presente del hombre es un témpano de hielo que se va deshaciendo, fundiendo por detrás, y se va rehaciendo siempre por delante. Pero siempre tiene un detrás y un adelante, y no cambia de tamaño. Es un pequeño témpano, pequeño pero suficiente para flotar en él, para ir flotando por un mar sin fin de aguas sutiles, el mar del pasado y del futuro, y en medio de este mar, que es el mar del 'hay', el hombre en su témpano. El hombre es un náufrago que navega sobre un témpano de tiempo por el mar del 'hay'."

La explicación última de esa cuasi-realidad del "hay", cuyo contenido penetra en nuestra vida y rodea el tiempo que *somos*, queda relegada más allá de la mente del hombre. ¿A dónde? El autor no lo dice, pero su planteo evidencia una ubicación dentro de lo religioso y hasta de lo profético o mágico. El hombre vive el instante de su aquí y ahora, desde lo que "hay" de su vida en el pasado, y hacia lo que "hay", como posibilidad y espera en el futuro.

*H. O. C.*

# NOVELA, POESÍA

RICARDO BACCHELLI: *El hijo de Stalin* (Sur, Buenos Aires, 1955).

CONTRARIAMENTE a lo que parece anticipar su título, no se propone el autor de estas páginas trazar el lúcido perfil de una sátira política, ni documentar la actual realidad rusa; tampoco, a pesar del tema, pretende redactar un informe sombrío sobre los campos de prisioneros durante la segunda guerra mundial. Lo que no significa que *El hijo de Stalin* sea tan sólo una novela, pues con mucha frecuencia su desarrollo deja sitio a la meditación moral.

La leve fábula del hijo secreto de Stalin, nacido en Georgia el año 1906, educado en la religión ortodoxa por sus parientes maternos, casi siempre alejado de su padre, capturado fortuitamente por los alemanes, recluído en algún lugar de Prusia oriental, es un mero pretexto, un soporte de las especulaciones éticas y políticas de Bacchelli. Esto se comprueba cuando, más de una vez, el diálogo sobrepasa las posibilidades de los personajes —y aun los lindes de la novela— y desemboca en el problema espinoso de la justificación de la autoridad y del poder. El hijo de Stalin conoce de cerca dos modalidades de jefe político que en el fondo son la misma: su padre y Erg, el caudillo de los prisioneros del campo. "Sólo la escala es distinta", piensa frente a ambos tipos de gobernante inescrupuloso y eficaz. A él, presa de un mal incurable, desprovisto del cuidado necesario, ya no puede preocuparle la política, que, por otra parte, nunca le interesó. Vuelve suavemente, a medida que se aproxima la muerte, a los vestigios espirituales depositados en la infancia; y al final, cuando busca palabras y razones, no atina sino a repetir las del Evangelio.

Más allá de su carácter simbólico (rechazo de la tentación política, rechazo de la tentación sensual) el hijo de Stalin posee la suficiente entidad humana como para destacarse, con su amigo, sobre el paisaje desesperado que los rodea.

Un novelista más mediocre —la guerra y la postguerra multiplicaron los ejemplos— habríase entretenido en fotografiar, sin mayor ahondamiento, los horrores *físicos* del campo de concentración; Bacchelli, en cambio, aunque no los olvide, prefiere recorrer sutilmente la trama absurda, inimaginable, de odios y suspicacias de los prisioneros, y describir los fantasmas de sus alucinaciones y hasta su macabro humorismo de "soga al cuello". Algo del melancólico desasimiento del protagonista permite al autor moverse con entera libertad entre personas y hechos que son todavía historia fresca, dolorosa y susceptible. En las breves páginas que se refieren directamente al jerarca soviético, la evocación está toda a cargo de su hijo; son páginas filiales y no cabe discutirlas. Así se declina con cautela la responsabilidad de un juicio histórico que modificaría la índole de la obra.

En este libro han desaparecido los fulgores dannunzianos atribuídos a *Una pasión conyugal* (Sur, 1954). Treinta años de distancia explican las diferencias y subrayan lo que no ha cambiado: la visión religiosa del universo. Su prosa, despojada ahora de aquel suntuoso atuendo —excepto quizás en la ágil escena de la baronesa, único rasgo de color en un cuadro deliberadamente gris—, se ha vuelto más densa, más compleja, más intrincada y, a menudo, francamente casuística, porque la pluma de Bacchelli aborda cada tema desde todos los ángulos de ataque disponibles. Son, en suma, cualidades evidentes de *El hijo de Stalin* su humanidad, su hondura, su equilibrio, su originalidad auténtica.

*GUSTAVO FERRARI*

FRANÇOIS MAURIAC: *La piedra del escándalo* (Troquel, Buenos Aires, 1955); *El mal* (Losada, Buenos Aires, 1955).

CON amor, el de quien está adentro, afirmado en ella, comunicado, enraizado y vivificándose, Mauriac mira a la Iglesia, y porque es carne viva dentro de ella, siente dolerle todo lo que rebaja, hiere y desgarra a esa Iglesia suya. Se declara ignaro de ciencia teológica para aferrarse a un aspecto de su fe, y si subestima la calidad de su propio saber, aquel que está hecho de razón, es para adentrarse por caminos de otra adhesión, la de la simpatía, fundada en querer padecer un amor que casi parecería irracional. Es la reacción que quiere librarse de las formas estrictas de un jansenismo apretado, de líneas desnudas, que lo sujeta a un rigorismo inhumano, y por eso se vuelca en esa cálida contemplación de la realidad sobrenatural, revelada, en la cual cree como quien no sabe de la sistematización que los hombres hicieron de ella. Sabe que la realidad trascendente se nos da encarnada porque la Iglesia necesita las materias y los sentidos. Es de los hombres. Asume todo lo humano.

Por eso puede llegar a cubrirla la fealdad de los hombres y es entonces cuando las miradas pueden perderse porque hay una máscara que oculta el verdadero rostro de la Iglesia. La "máscara italiana", detenida en arreos barrocos, esconde la verdad de una Iglesia que atraviesa los siglos y es de todos. La pequeñez mojigata, el beaterio, la suficiencia de los "observantes", la parodia innoble de la liturgia, la acumulación de los no representativos y los incapaces en las instituciones, alejan a quienes ya no pueden descubrir tras ese fárrago la verdad de una Iglesia depositaria de una palabra eterna, manantial de un agua viva. Frente a las urgencias de hoy, la obstinación de ésos, los empeñados en dividir a los hombres en bandos irreconciliables, los que no quieren comunicación, los que gritan, imprecan, amenazan y anatematizan porque no saben dialogar, porque ellos están instalados y ya no entienden ni les importa lo distinto, porque llegaron ya y ahora usufructúan y se olvidan definitivamente de los otros. Escándalo de la Iglesia, toda la barrera de pequeñeces que separan, levantada por sus hijos, por esos que se mueven por las sacristías y los patios parroquiales sabiéndolo todo. Y una infinita multitud trabajada de angustia y dolores alejándose porque no entiende ya el lenguaje que aquéllos deforman, desvirtúan. Es lo que Mauriac ve y padece. Y allí mismo, la otra cara, la otra vertiente. Cada acto, cada movimiento de alguien arraigado en la Iglesia, a pesar de la estupidez del hombre, conquista una eficacia que salta por sobre los límites de la criatura y lo liga de modo misterioso, real, con lo trascendente. Y hasta ese gesto de la beata, cuando besuquea el pie de Cristo, lleva encerrado en sí un poder que no es suyo, pero que mueve resortes eternos con aquella brizna de intención que se pierde en su conciencia, y que ella misma ignora. Algo está comunicando valor a lo trivial y es porque nada sucede sin que sea visto y entendido, escuchado.

Los estólidos que viven en la Iglesia, a pesar de neutralizar mucho de su eficacia, no pueden resistir a la vitalidad y a la energía con que la Iglesia los nutre y los transforma invisiblemente. Los ansiosos, los que sufren y hurgan y se alejan, los que se interrogan y no encuentran respuestas y se apartan del agua límpida, están solos.

Hasta aquí el denso monólogo de Mauriac, su examen de conciencia comunitario sobre el escándalo de la Iglesia del que se siente responsable con los otros.

En *El mal*, una de sus primera novelas, podemos rastrear antecedentes de pensamientos que los años habrían de madurar hasta llevarlos a la elaboración de una crítica más amplia, no menos sincera. Los Dézaymeries son ejemplo de esas buenas personas bien pensantes, minuciosas administradoras de todas las prácticas piadosas que proporcionen una supervivencia segura, correcta. El cristianismo se ha convertido para ellos en un medio que les permita continuar en el paraíso su buena vida burguesa, sin tropiezos infernales. Fabián crece bajo la sujeción de normas negativas. Un agobiador no hacer, no mirar, no decir, no desear, no hablar, que ni siquiera es poda para que el árbol fortalezca, sino reflejo de la estrechez mental de gentes trabadas por mil pre-

juicios. La exuberancia vital del muchacho hubiera necesitado la lucha viril y la conquista de actitudes asumidas, día a día, en la construcción progresiva que sus intenciones guiarían descubriendo lo que debía hacer ante cada circunstancia, dentro de ese campo ancho donde ha de poner en juego su libertad, su capacidad de elección. Y en cambio le dieron unas ininteligibles oraciones, unas ceremonias con música de mal gusto, y un no sé qué de sensiblero, y aquellos tajos imperiosos sobre todo impulso. Así llega Fabián, desguarnecido, a enfrentar la vida. Y la desaprensiva amiga de su madre, Fanny, un pedazo de "mundo" que había logrado filtrarse hasta lo más recóndito de aquel hogar correcto, se convierte en su querida.

Mauriac dice estar en desacuerdo con gran parte de este libro, incluso señala desde dónde hasta dónde. La novela tiene altibajos, situaciones forzadas, un final sorpresivo que desata de modo fácil la intriga, y sin embargo es una obra típicamente suya. No ya sólo por el ambiente, común a otras novelas, sino por el conflicto que plantea, por aquella dualidad que quiere evidenciar, por el análisis de las pasiones, sus signos, por la crítica a un modo de vivir y la paralela valoración de lo mismo que desdeña; pero sobre todo por el hallazgo de Dios en la ausencia.

La pasión de Fabián lo destruye. No es amor, es sólo deseo de aquel cuerpo; y esa mujer, que está envejeciendo, no le importa. Entre ellos no hay comunicación. La posesión le da una efímera sensación de placer. Es la búsqueda de sensaciones que le hagan sentirse. Fanny es un objeto, eso que a él le sirve. Fabián ahonda en el vacío. Es el mal. La pasión de la carne guiada por el amor le hubiera llevado a dar, a darse él mismo, y la exigencia de la posesión y la voluntad de entrega hubieran construído. Un atisbo de eso surge frente a Paloma, muchacha apenas puber, limpia, que aún lo ignora todo. El mal es no dar, no construir, encerrarse en las paredes del propio egoísmo.

Antes, Fabián había creído estar siempre junto a Dios, pero no había tenido la exacta vivencia de lo que eso significaba. En la soledad en que se ha despeñado descubre la angustia de entender lo perdido, la necesidad del retorno, el sentido del pecado como negación de lo que las cosas deben ser y no sólo transgresión de una ordenanza. Es la otra vertiente. Había vegetado en la práctica de unas convencionales ceremonias, de las que él no alcanzaba el significado último, pero todo aquello le había dejado en lo más íntimo un sentido de las cosas de Dios, una sensibilidad alerta.

En los dos libros, con veinte años de por medio, el amor que redime. Quien sea capaz de querer, saliendo de sí, aún cuando ese amor haya nacido de una pura pasión carnal, es capaz de alcanzar el amor más alto.

En el ensayo y la novela, Mauriac, el escritor de siempre, avizorando las conciencias, creando unos seres complejos, vivos, dándoles esa vida cierta y real de la obra de arte.

*EUGENIO GUASTA*

HELENA MUÑOZ LARRETA: *La Pregunta* (Emecé, Buenos Aires, 1955).

En este segundo poemario —libro ágil, de gracia clásica y sabor moderno—, Helena Muñoz Larreta llega a una nueva etapa de la poesía que inició hace un lustro con sus hondos *Sonetos en carne viva.*

Una dinámica variedad de formas, lejos de conspirar contra la unidad lírica, hace de *La Pregunta* una entrega que une al soplo poético de la idea religiosa central una madura multiplicidad de ritmos en la manera de cantar esa misma idea.

Insistimos: en la manera de *cantar* esa idea. Porque, a fuer de poeta metafísico —como se dice actualmente, sin entenderse del todo lo que se dice, acerca de los poetas que van más allá del mero entonar versos, del mero cantar "lo que sienten"—, nuestra autora va más lejos aún que la simple expresión de sentimientos contingentes, sin caer por ello en el artificio de lo cerebral.

Difícil equilibrio éste, sólo dado —individuo por individuo— a aquella "inmensa minoría" a la que Juan Ramón Jiménez (prologuista de los ya mencionados *Sonetos en carne viva*) ha dedicado sus mejores poesías.

Aquí está precisamente la gracia clásica de *La Pregunta;* los sentimientos se han convertido en capacidades, como pedía Goethe para la obra de arte perdurable, destinada al alma del individuo, único depositario de ella, por encima de mayorías y minorías.

Pero dejemos que la propia autora nos lo diga, nos diga, espontáneamente, que no piensa lo que canta porque canta lo que piensa:

*y me entrego a esperar, sola, encendida,*
*la palabra interior del pensamiento.*

Esa "palabra interior del pensamiento", se le hace exclamación fervorosa, gozosa exaltación:

*¡Aves, flores, jardín, praderas, brisa,*
*follaje, luz y sol, vengan de prisa*
*a salvar este cuerpo encarcelado!,*

o poética y serena captación de estados de tinieblas, de enajenaciones:

*cubres la idea con vendaje frío*
*de obsesionado y triste pensamiento,*

nos dice de la locura; o bien castiza, rancia nobleza estética, unida a un aire de copla:

*¡Benditas sean las penas*
*adormidas y en la calma,*

*que se salen por mis ojos*
*y son cascadas del alma!,*

o bien, en fin, y campeando sobre estas expresiones, "pregunta", la Pregunta que da título y títulos a este libro, y que halla su configuración concreta en los siguientes alejandrinos:

*¿No es cierto que al cerrarse para siempre mis ojos*
*levantaré mi vuelo dejando mis despojos?*

*¿Podré ver un instante todo lo que tenía*
*a lo que Tú llevaste, Señor, y yo quería?*

Esa misma pregunta cobra a través del libro diferentes gradaciones, diferentes atisbos de interpretativa respuesta, como en el aire de sortilegio que se respira en la "canción en romance" titulada "El viento estaba jugando", llena de delicada tensión pánica en su forma coloquial, o en "No te acerques a la luna", donde diríase que el poeta estuviese sumido dentro del mismo estado de ánimo que, según cuentan, llevó a Li-Tai-Po, enamorado de la luna, a querer abrazarla en las aguas:

*No te acerques a la luna*
*que es misterio de la mar,*
*si se refleja en sus aguas*
*a ti te puede matar.*

Por su obra en sí, pues, y por lo que de proyección que se desprende de ella para futuras realizaciones poéticas, Helena Muñoz Larreta confiere verdadera jerarquía a nuestra lírica.

*CARLOS F. GRIEBEN*

# BIOGRAFÍA

CLAUDE MAHIAS y PIERRE HERBART, *Vie d'André Gide* (N. R. F., París, 1955.)

LA N. R. F. acaba de publicar, en su nueva colección "los álbumes fotográficos", una *Vie d'André Gide,* por Claude Mahias y Pierre Herbart. Más de doscientas fotos, en su mayor parte inéditas, eslabonan los ochenta y dos años de existencia. Esta iconografía está muy bien comentada por Pierre Herbart, quien pone de relieve, en textos condensados, las fechas más importantes: 1893 (el viaje al África del Norte), 1914 (la guerra), 1925 (el viaje al Congo), 1936 (el viaje a la U.R.S.S.), 1940 (otra vez la guerra) — y des-

pués el fin de una vida, al cruzar de "ce peu profond ruisseau, calomnié, la mort". La foto de la página 127 es conmovedora. Fué tomada unas semanas, quizás unos días, antes del desenlace. André Gide parece dormir; tiene el semblante de quien ha llegado al término de sus años y que lo sabe; el rostro de quien está desde ya del otro lado de la vida; no es un rostro sereno, sino indiferente, falto de curiosidad, retirado ya...

Casi todas las fotos tienen un comentario tomado de una obra de Gide (de *Si le grain ne meurt*, en particular, y del *Journal*). Es que, aquí, todo pertenece a Gide. Él, que tanto se preocupó en dar de sí mismo una imagen cabal, cuando permitió que se le sacara tal o cual foto, lo hizo porque vió en ello un complemento útil para el mejor conocimiento de su personalidad. Hay que agregar que podemos quedar decepcionados, o encantados por la diferencia que existe entre estos clisés y sus comentarios. Las frases de *Si le grain ne meurt*, por ejemplo, tienen mucha más elocuencia y belleza que cualquier imagen. Es que se trata de otro "orden": el del arte.

Aquí tenemos al protagonista: este niño sentado en una silla, este alumno de "l'Ecole alsacienne", este joven de rostro triste y algo apocado, en un ambiente fin de siglo, este viajero vestido con capa, este hombre que medita, este escritor conversando con sus pares, este amigo, este personaje maduro con la frente desnuda o protegida por extraños sombreros, este "militante" que alza el puño entre los camaradas, este invitado oficial que sonríe demasiado —y que en la otra página muestra un semblante triste—, después este hombre envejecido, después este anciano —a la vez profesor, clown y chino—, finalmente un difunto.

Hay muchas otras "dramatis personae". Son ellos Pierre Louys, Athman o Meriem del viaje a África del Norte, Wilde y Lord Douglas (Oscar y Bosie), Ghéon con su faz de mongol, o la gente de Pontigny (Desjardins, Copeau, Schlumberger con sus polainas, Rivière el tímido), muy a menudo Marc Allégret, y también Roger Martin du Gard, Cocteau, Picasso. Están asimismo Stalin, Mikoyan, Krutschev de pie junto a Gide en un balcón del Kremlin. Hay también el animalito Dindiki, durante el viaje al Congo.

La familia de Gide no ocupa en esta iconografía más espacio del necesario. Pero es de lamentar que Claude Mahias y Pierre Herbart no hayan elegido más fotos de la que fué testigo de una larga vida. Hay sólo un retrato de Madeleine Rondeaux, a los diez años; y uno de Madeleine Gide a los cuarenta. ¿Será por respeto o por resentimiento que los autores del libro han sido tan parcos con ella?

¿Por qué no hay tampoco retratos de Claudel y tampoco de Charles du Bos? ¿Y, por otros motivos seguramente, nada de Valéry? Cabe suponer que Gide no hubiese aprobado por completo la selección de clisés que componen esta obra. Hubiese aprobado, sin duda, los que figuran en ella. Pero hubiera deseado asimismo que otros figurasen también. Había que respetar proporciones, y Pierre Herbart, quizás, por haber estado demasiado mezclado a la vida de André Gide, no fué totalmente objetivo.

Se reprocharía también a los autores —pero es otro asunto— no haber reconstituído bastante el tiempo alrededor de Gide. Algunas fotos referentes a los grandes acontecimientos de la historia, entre 1870 y 1950 (aunque ni André Gide ni su familia, ni sus amigos, hayan participado directamente en ellos), habrían permitido tal reconstitución y, completando así los textos de Pierre Herbart, habrían situado mejor a André Gide en su época.

Esta *Vie d'André Gide,* en estas condiciones, queda tal vez demasiado "personal". Procede de concepciones fundamentalmente individualistas.

*JEAN PÉNARD*

# *Pintura*

## VICTORICA, IGUAL A SÍ MISMO

QUIENES como simple espectadores hemos asistido con cierta fidelidad a las exposiciones de pintura argentina o extranjera en Buenos Aires en estos últimos veinticinco años pudimos comprobar la persistencia de un mismo lenguaje en la obra de Victorica, pintor difícil de enrolar en una escuela y que, casi prisionero en sus habitaciones de la Boca, dialogando cierto día con un cronista acerca de las formas nuevas del arte, dijo, con el menor número de palabras, su condición de pintor y de inquilino: "yo no me muevo de donde estoy".

Es que siempre él fué así. Basta acercar sus cuadros *Retrato de mi madre,* fechado en 1911, y *Jugando canasta,* de 1954, para probar, no obstante la desigual importancia de aquéllos, una misma posición frente a la pintura.

Espero que no se ha de tomar esta primera apreciación como un elogio evasivo y estereotipado del artista, puesto que, en definitiva, decir que alguien es igual a sí mismo no es afirmar nada acerca de su valor, por lo menos estéticamente hablando. Sin embargo, creo de interés destacar su actitud inconmovible a lo largo de una época de tantos cambios porque, ante todo, ella demuestra la convicción del pintor que entiende estar en su camino y, luego, a nosotros nos facilita la tarea de apreciar sus altos y bajos que no han de expresarse a través de veleidades innovadoras sino en realizaciones más o menos logradas de un mismo modo de ser.

Y si habrá habido cambios en lo que llevamos del siglo... ¿Cuántas veces oímos decir de un pintor: "me *gustaba* en su primera época pero ahora que se ha hecho moderno nadie lo *entiende*"? Hasta lo he oído de Figari, quien al presentar sus escenas coloniales, planistas y desdibujadas, hubo de decepcionar a más de un bienpensante aferrado a sus lienzos antiguos de distinguido academicismo.

Aunque en Buenos Aires, años atrás, veíamos las novedades colgadas en las paredes de Amigos del Arte, en aquellas exposiciones que causaban saludable

escándalo, aun en el mismo Salón de Primavera (el del Pabellón de la Plaza San Martín, naturalmente) se buscaba con cierta maligna curiosidad el cuadro de tal o cual pintor para ver qué nueva actitud acababa de adoptar. No era del todo necesario irse a Europa para darse cuenta de que a la pintura (en realidad al mundo) le pasaba algo raro. Ecos leves, a veces imperceptibles para la sensibilidad algo desatenta de los de la calle, llegaban siempre de algún modo, por lo menos a través de las revistas, de la sorprendente multiplicación de actitudes pictóricas en el viejo mundo. Ya hay ahora diccionarios de los ismos artísticos que nacieron desde los últimos años del siglo pasado hasta nuestros días, tantas son las formas peculiares de pintar registrables desde las primeras influencias japonesas en Van Gogh (muerto en 1898), el sintetismo de Gauguin, los paisajes construídos de Cézanne o el neo-impresionismo de Seurat hasta las diversas corrientes abstractas geométricas o abstractas no geométricas que en 1930 podían pronosticarse y hoy siguen pululando.

Desde aquel remoto fin de siglo hasta hoy cuántas luchas, qué de manifiestos y diálogos interminables, qué de revoluciones y reacciones, qué inutilidad de cursos y conferencias que no redimen a los espectadores "pasatistas" o "modernistas", qué discusiones de la más importante acritud entre padres e hijos que llegan a distanciarse porque generalmente los últimos calificativos que se dirigen son: degenerado o retrógrado; entre paréntesis, qué seductora y fecunda inquietud del hombre que, aunque sabe que nada nuevo hay bajo el sol, quiere seguir alumbrando criaturas que nunca lo sacian completamente.

La visión ingenua de la realidad, la exaltación sentimental o el análisis frío de las cosas abren caminos inexplorados, a veces paralelos, otras cruzados, opuestos o divergentes. Expresionismo, Fovismo, Cubismo, Rayonismo, Futurismo, Abstracción, Orfismo, Suprematismo, Dadá, Neoplasticismo, Purismo... etcétera, etcétera, etcétera... se suceden o dialogan en el curso de pocos años. Ecos leves, repito, de todo esto llegan a nuestro país y no es fácil que nuestros pintores no se sientan tocados de algún modo. Victorica, en cambio, parece inmóvil. Si alguien puede remontarse a Bonnard o Vouillard buscándole antepasados, creo que nadie podrá hallar en sus pinturas rastros precisos del lenguaje que usaron todas estas corrientes contemporáneas suyas a las cuales Bernard Dorival en *Les étapes de la Peinture Française contemporaine* califica con el nombre general de Irrealismo. Claro que no se trata de la inmovilidad del que repite una receta sino más bien la del que, seguro de sí, simplemente trabaja y no busca de qué otro modo lo podría hacer.

Es cierto, sin embargo, que hay en este colorista refinado y expresivo que nunca quiso "hacer moderno" algunos altos y bajos que hoy, después de su muerte, va siendo más fácil señalar a medida que, tanto las críticas impertinentes (a veces más dirigidas a su persona que a sus obras) como las exaltaciones excesivas, dejan lugar a la ponderación de lo que, por ser más representativo de su personalidad artística, constituye su aporte a la pintura argentina.

Si alguno de nuestros maestros perduran más que otros y volvemos a consultarlos a menudo, si trabajando o descansando no podemos decir que hemos

hecho todo lo que podíamos, si contemplamos una y otra vez el paisaje que nos cautiva —y así, enumerando, podríamos nombrar todas las cosas a las que volvemos con interés—, es evidente que lo hacemos porque seguimos descubriendo en ellos algo nuevo. Siguen dándonos lo que encierran en sí. Por otra parte, no creo que sea posible agotar no digo la realidad sino la mínima parte de la realidad. Una piedra es inagotable, una hoja de árbol es inagotable. ¿Cuándo podremos decir que hemos llegado a tocar el fondo de la más modesta manifestación del ser? Así, las auténticas obras de arte perduran y siempre tienen algo más que darnos porque también ellas poseen un aspecto de esa inagotabilidad de las cosas creadas que con sencillez y de modo ineludible nos manifiestan su ser. Y cuanto más sean lo que deben ser más condiciones de duración llevan en sí. Una alameda de Sisley siempre vuelve a gustarnos porque *es* una alameda con integridad, proporción y claridad artísticas análogas a las naturales.

Cuando un pintor procura que su cuadro sea lo que debe ser, sin accidentalidades superfluas, sin concesiones al gusto imperante, sin ideologías oportunistas, sin adulación a los espectadores (y es compatible que lo consiga y no obstante él se quede insatisfecho justamente porque no agota al ser) logra la obra perdurable. Ese cuadro quedará. Lo miraremos innumerables veces sin cansancio. Hay una época de Victorica, que yo llamaría la gran época, en la que sus cuadros tienen esa integridad de un modo de ser pictórico y, en consecuencia, un destello del misterio de las cosas inagotables. Siempre volveremos a ellos. Se llaman *Francine, El collar de Venecia, La supersticiosa, Adolescente, La hija del sol, Desnudo* (el que conserva el Teatro Nacional Cervantes), *Madariaga, Stagnaro, El amigo fiel, Cecilia, La madre,* etc. En ellos el pintor no demuestra ni relata minuciosamente (esto, en verdad, no lo hizo nunca), no recurre a un tema como en *El secretario, El médico, El sereno,* o la *Cocina bohemia,* no simboliza como en *Flora, América* o *Navidad,* no solicita cierta sugestión religiosa a objetos de tal carácter como en *Celda de San Francisco Solano, Descendimiento, Altar, Convento de San Francisco de Santiago,* etc. No, en esos desnudos o retratos llenos de misterio parece que no quiere proponerse otra cosa más que pintar. Eso es, sólo pintar con profundidad y desenvoltura, sin ninguna dureza, generosamente, plenamente.

Yo diría, entonces, que la actitud fundamental de Victorica frente a la pintura es la de ser meramente pintor sin ninguno de los calificativos extrapictóricos tales como costumbrista, proletario, apologético, psicológico, etc.

Ahora bien, cualquier objeto cabe en el mundo imaginario de un cuadro, pero cuando como en este caso particular es más importante para el pintor su medio de expresión que lo que con él manifiesta, basta con que se imponga la representación de un determinado tema, de un símbolo, de un sentimiento místico para que su lenguaje corra el riesgo de padecer cierta tortura, pierda algo de espontaneidad.

Los paisajes de Victorica de los últimos tiempos, sobre todo, lo prueban bastante. Cuanto más fieles son al modelo (dentro de una gran libertad de formas)

más parecen exigirle una renuncia a su desenvoltura; en ellos se dificulta y se irrita algo el color, se reduce el tamaño de los lienzos, descúbrese casi nerviosidad, menos grandeza. Por cierto que cualquiera de ellos sigue revelando a un pintor de categoría, pero más supeditado al tema que señor de su lenguaje.

Desde el principio hasta el final de su carrera "no se ha movido de donde estaba", es verdad, pero creo que únicamente o por lo menos preferentemente los cuadros de la gran época, pintados entre los veinticinco y los cincuenta años, su madurez, podrían llamarse todos nada más que "Pintura", y nadie necesitaría averiguar de qué tratan porque domina en ellos la sugestión del color, y el color no se entiende ni se explica, se gusta.

¿Sensualismo formal o formalismo sensual? Quizás. Podría ser éste el ismo de Victorica y si lo fuera encajaría perfectamente dentro de las exigencias de lo pictórico ya que, como es sabido, uno de los elementos esenciales de la definición misma de la pintura es el color. Otros pintores subrayan el dibujo, algunos la composición, quien el claroscuro y quien la perspectiva (dejo la significación a un lado) y todos pueden darnos con ello pinturas de calidad. Victorica pintó colores y lo hizo con grandeza y misteriosamente. Las cosas que nos dice —y que son algo tristes, a veces sombrías y hasta deprimentes—, en el fondo, importan menos. A él conviene pedirle nada más más que lo que Maupassant pone en boca de los espectadores elegidos: "Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament". Que Victorica haya pasado de los desnudos y retratos grandes a los paisajes de Perú, Chile y Roma o a los bodegones no debería decepcionar porque sean estos objetos menos humanos que aquéllos; en todo caso podemos apenarnos un tanto por si la geometría de las casas y las torres, menos vivientes que los cuerpos y las miradas, hubieran enfriado o disipado algo en él de aquel cálido fervor que despertaban las figuras de una modelo o de un amigo recreadas y acariciadas con lujosísima coloración.

En un mundo donde no faltan pintores que hacen del cambio un sistema de autopropaganda, esta calidad expresiva de Victorica, imposible de adquirir por quien no la tuviera, pues es don gratuito que reside en lo hondo del espíritu, y, a la vez, imperdible si se ejercita el hábito que la manifiesta, constituye, apoyada sobre su inconmovible actitud de pintor, lo más señalado de su valiente igualdad consigo mismo.

*HUGO PARPAGNOLI*

# *Música*

## "PORGY AND BESS" DE GEORGE GERSHWIN

*Consideraciones en torno a un estreno desubicado*

En un teatro de la calle Corrientes —para mayor precisión el "Astral"— tuvo lugar el más importante estreno en materia de ópera que registra la actividad musical del año pasado. Me refiero a *Porgy and Bess* de Gershwin, a cargo de la "troupe" negra que durante los últimos años ha recorrido triunfalmente los más prestigiosos escenarios del mundo. Es incomprensible que un estreno de tanta magnitud no haya podido realizarse en el Teatro Colón, tanto más por cuanto los antecedentes del "Teatro alla Scala" de Milán y de la "Staatsoper" de Viena hubiesen justificado plenamente la instalación temporaria de esos artistas en nuestro coliseo municipal. Un estreno de esta naturaleza y con un elenco de tanta jerarquía no hubiera mermado el crédito de esa sala, cuyos requisitos técnicos y cuya orquesta estable hubiesen rodeado al mismo de mayores garantías de efectividad artística. Asimismo *Porgy and Bess* hubiese enriquecido considerablemente el repertorio poco variado que el Teatro Colón ofreció durante las últimas temporadas.

*Porgy and Bess* llegó con el "obligado" retraso de veinte años a Buenos Aires. Había sido estrenada en Nueva York en 1935. Digo que "obligado", pues rara vez transcurre un lapso menor hasta que arriban a nuestras playas obras de especial gravitación entre las del repertorio musical moderno. Conocemos tales exponentes de importancia cuando ya han dejado de ser pujantes factores de renovación o de polémica para transformarse en ejemplos casi clásicos de un estilo moderno pero ya no de vanguardia. El caso de esta obra de Gershwin es tanto más interesante, por cuanto puede ejemplificar un camino para nuestra propia producción lírica. Constituye un modelo que puede ser útil. No quiero decir con eso que *Porgy and Bess* indica el único camino posible, pero sí que es una lección de manifestación individual que tiende a lograr un lenguaje propio, telúrico —ni "nacional", ni nacionalista"—, ambiental, sin falsas posiciones forzadas, sin tecnicismos contraproducentes o absurdos. Esa lección puede ser provechosa para un ambiente como el nuestro en el que, precisamente en el campo de la producción operística propia, se ha vivido no sólo "de prestado" respecto a un verismo finisecular y otras fórmulas convencionales, sino en un desarraigo completo en relación a los problemas que pudiesen condicionar una manifestación novedosa en ese terreno. Siempre se ha creído que la ópera argentina habría de nacer como consecuencia de una aplicación más o menos somera de recursos de índole localista conformados a los clisés cómodos de una retórica de aplastante vulgaridad. A veces ese clisé se aumentaba con algún pintoresquismo de elementos técnicos y de estilo de configuración impresionista y de recursos orquestales más o menos avanzados.

Lo cierto es que la tragedia y la comedia líricas no han tenido un feliz avance en nuestro medio y si bien, entre 1920 y 1935, se han estrenado algunas partituras felices, aún cuando no decisivas, las producciones posteriores han demostrado el estancamiento más completo o el "despiste" disfrazado hábilmente. Ninguno de los últimos estrenos argentinos ha evidenciado alguna inquietud, alguna renovación y casi todos han emergido de una mediocridad cómoda. La ópera argentina parece haberse quedado en *El Matrero*. Si es que se ha estrenado, pues las más de las veces se ha recurrido —tanto como para cumplir con la imposición por la cual debe ofrecerse anualmente una ópera de compositor argentino en el Teatro Colón— a la reposición de *Aurora* de Panizza, obra que data de 1908 y que si bien es una partitura bien realizada, no constituye una demostración de lo que puede llegar a ser una escuela moderna y propia del teatro cantado.

Mucho se ha hablado acerca de la muerte del género operístico. Hubo quienes en nuestro medio consideraron oportuno afianzarse más en la actividad coreográfica. Y algunas voces también propiciaron un muy anacrónico renacimiento de la zarzuela y del sainete musicado. Durante la última década no faltaron tampoco los que se aprovecharon de esa tendencia y llegaron, inclusive, a afincar una muestra del sainete orillero en el Teatro Colón. Y la misma asistencia del ex-mandatario en ocasión del reestreno de un antiguo y disgustante sainete de esa índole demostró, también, que a tales tentativas de achatamiento artístico no les faltó —como a tantas otras cosas desconcertantes— el nutritivo "calor oficial".

Todo eso me viene a la mente ahora en ocasión del estreno de *Porgy and Bess*. Oscilamos en el arte musical argentino, en materia de ópera, sintetizando entre el verismo finisecular y el calco del sainete. Chatura en toda la línea, por supuesto. Valiosas excepciones no hacen sino confirmar la regla. Y, repito, *Porgy and Bess* no es una obra que puede hacer escuela en forma directa sobre la música sudamericana, pero demuestra fehacientemente que la solución del problema no es imposible y que para lograrla hace falta, ante todo, un enfoque valiente, liberado de prejuicios falsos de estilo y de estética. Lo demás es obra de un músico que sepa cumplir bien las cosas que se propone y tenga ideas. Y ante todo esto último. Que lo demás viene por añadidura.

Hay quienes aseveran que *Porgy and Bess* es una comedia musical y no una ópera. Los que así piensan no saben lo que es exactamente el género de la música teatral. Por eso faltaría determinar en primer término qué es una ópera. La presencia de un "blue" y de canciones folklóricas negras en un espectáculo de esta naturaleza no caracteriza a la obra resultante como una "revue". Pues si así fuera, *Fausto, Mireille, Los hugonotes* tampoco serían óperas, ya que en su transcurso hay valses (no siempre del mejor gusto) y otros "ballabili". En eso no reside el ser o no ser ópera. *Porgy and Bess* es una ópera, pues su desarrollo dramático y escénico están condicionados por un material musical insustituible y por una irrevocable unión entre la palabra y la música. Además la presencia del "jazz" no impide que la música sea buena y tenga alcur-

nia. No lo impiden el tango, el vals, la polonesa o el minué. Además los recursos jazzísticos no han sido aducidos con fines superficialmente coreográficos ni para "épater le bourgeois". Forman parte necesaria para caracterizar fehacientemente un ambiente, un medio, un modus vivendi. Son condiciones "sine qua non" para lograr el clima emocional y dramático. Por todas esas causas, por su trama, por su elaboración musical y la aplicación de los medios sonoros, por su contenido, *Porgy and Bess* es una ópera. Y lo que es aún más importante, una ópera excelente. Difícilmente se han creado, en lo que va del siglo, veinte óperas de tanta calidad, tanta unidad de estilo, de tanta prestancia. Y con un mensaje artístico y humano más evidente.

En efecto, cuando se tiene ocasión de escuchar una partitura dramática como ésta, se comprende que la ópera no ha muerto. La "impasse" de la ópera en nuestro siglo (si es que realmente existió) fué mucho menos una consecuencia del convencionalismo que presupone la palabra cantada y la acción musicada, que del estéril callejón sin salida que había producido la genial aberración del "gesammtkunstwerk" wagneriano. Entretanto ese problema ha sido superado. También *Porgy and Bess* es una cabal demostración de esa superación.

Todo eso ha contribuído para asegurar a esta obra una repercusión mundial. Pocas obras, además, han sido más auténticamente merecedoras de esa fama. Ninguna premisa de dudoso pintoresquismo empaña la naturalidad con la que fluyen sin cesar a lo largo de sus escenas ideas musicales de singular originalidad. Es una obra "de una sola pieza"; constituye una partitura multicolor, repleta de ideas, admirablemente realizada. Su estilo fusiona ciertos elementos que provienen del "show" típicamente norteamericano, principalmente en el aspecto de la canción, con rasgos captados de las prácticas litúrgico-religiosas y algunos elementos costumbristas. Pero Gershwin no se pierde en un inútil detallismo anecdótico. Todos los elementos ambientales están íntimamente enhebrados con el desarrollo dramático y con el material temático fundamental. Hay un concepto de unidad entre palabra, música y gesto que responde al más auténtico ideal operístico. Es, también en este sentido, una ópera de "ensemble" sin divismos, aún cuando hay grandes partes solistas de especial gravitación.

Circunscripto su argumento a un ambiente claramente delimitado, —el de los "gullah" en Charleston—, los giros de "blue" y los elementos rítmicos y melódicos del "jazz", como así los a la manera del "spiritual", forman la base natural de la sintaxis sonora. Pero eso no impide a Gershwin elevarse muy por encima de una aplicación "dogmática" de esos elementos. Escenas directamente inspiradas en modelos folklóricos —como la lamentación por la muerte de Robbins, el "pic-nic" en la isla de Kittiwah, las rogativas de Serena por la salud de Bess, la amable estampa de las vendedoras de fresas— empalman de manera directa, ininterrumpida, con escenas de verdadero dramatismo operístico: la lucha entre Crown y Robbins, la seducción de Bess por Crown, la tempestad y la escena admirable, de tan intensa calidad musical, en la habita-

ción de Serena, finalmente la partida plena de emoción de Porgy. Esa unidad entre tan diversos elementos folklóricos y dramáticos hace, precisamente, que *Porgy and Bess* sea una obra maestra que prolonga las mejores tradiciones de la ópera en su más exacto sentido y que en ella ninguno de los defectos posibles del género lleguen a evidenciarse.

El estreno de *Porgy and Bess* constituyó un acontecimiento memorable. Tal cual lo dije más arriba: para ver un buen espectáculo de ópera hubo que ir esta vez a la calle Corrientes. Parece una paradoja, pero no lo es. Pues además de los eminentes valores de la obra deben tenerse en cuenta la admirable puesta en escena y la homogeneidad —prácticamente desusada en nuestros medios operísticos— del "ensemble" negro. Al valor de la obra se sumó, de este modo, la excepcional calidad de la ejecución. Fué una lección de buen teatro musical. La puesta en escena de Robert Breen es teatro moderno en el que participan, con toda naturalidad, la danza y el canto. Dinamismo, color, plasticidad bien calculada colaboran en ello. Decorados corpóreos, magníficamente iluminados, detalles de singular belleza y de evidente originalidad dieron asimismo realce a la faz visual.

La dirección musical estuvo a cargo de Alexander Smallens, frente a una orquesta deficiente, poco sonora. No obstante, logró una versión de elevada calidad estilística. Los cantantes se desempeñaron con la seguridad y el "afiatamento" que era lógico esperar de ellos. Dieron también una gran lección de ópera moderna: sin convencionalismos absurdos, sin "estrellatos" contraproducentes. En la velada a la que asistí —pues hay diversos cantantes en esta "troupe" que toman a su cargo alternativamente los papeles centrales— se destacaron Ethel Ayler (Bess), John Mc. Curry (Brown), Joseph Attles (Sportin'Life) más como actores que en calidad de cantantes. Las figuras de mayor relieve vocal fueron, en cambio, Helen Colbert (Clara), Leslie Scott (Porgy), y Helen Thipgen (Serena). Considero la labor de Scott como lo más perfecto que en el aspecto escénico y vocal he visto en los últimos años en materia de ópera en Buenos Aires. Helen Thipgen, por su partes, es una cantante de cámara con una cultura vocal que sobrepasa ampliamente la de muchas de sus más famosas colegas blancas.

*JUAN PEDRO FRANZE*

# *Teatro*

## A PROPÓSITO DE "LA MUJERZUELA RESPETUOSA"

"Toi, tout ce qui ne t' embête pas, tu crois que ça manque de profondeur". Estas palabras de un personaje de Gide podrían aplicarse a la reacción de muchos intelectuales argentinos ante *La Putain Respectuese;* la consideraron, desde el principio, una obra indigna de Sartre [1], que la había reunido en el

[1] Adelantemos que les parecía "indigna de Sartre" por no reflejar una doctrina que menospreciaban. No de otra manera razonan los personajes de Bustos Domecq.

primer tomo de su teatro aparecido en 1947. Los intelectuales a que me refiero desconocían *L'Etre et le Néant, L'Imaginaire, L'Imagination;* habían leído con algún trabajo *La Nausée;* sin trabajo, pero también sin entusiasmo, los cuentos de *Le Mur;* y, desde luego, ese folleto que se llama *L'Existentialisme est un Humanisme* —lo cual les permitía dominar y desdeñar las ideas de Sartre, grosero imitador de Heidegger, que plagiaba, tergiversaba y extendía los conceptos filosóficos de *Ser y Tiempo* (libro, este último, que ignoraban y posiblemente continúan ignorando) a la literatura, la sociología y la política. Yo vi *La Putain Respectuese* a fines de 1946 e hice su elogio en el suplemento dominical de "La Prensa". Meses después tuve ocasión de comer con André Gide. En la mesa se habló de Sartre. Gide alabó sus cuentos; lo había deslumbrado "La Chambre" cuando apareció en la N.R.F., en 1939, pero acababa de reerlos y ahora prefería "L'Enfance d'un Chef". Censuró *Les Chemins de la Liberté* y confesó que nunca pudo pasar de los primeros capítulos porque lo molestaba el procedimiento, a su juicio tan mecánico como el de las novelas naturalistas. Cuando aludieron al teatro de Sartre, se mostró reticente. Con una excepción: *La Putain Respectuese* (dijo *La* dame *respectuese* para no ofender los castos oídos de la muy querida Adrienne Monnier, en cuya casa comíamos). "¡Ah —exclamó—, eso es extraordinario!" Cuando mis amigos de Buenos Aires se sorprendieron de que me gustara *La Putain Respectuese*, yo pensaba en la admiración que por esta obra sentían, no sólo Gide, sino muchos franceses que pude tratar en aquella época.

Y ahora volvamos a las palabras del personaje de Gide. ¿Qué tenían los intelectuales argentinos contra *La Putain Respectuese?* Digámoslo sucintamente: no ejercía sobre ellos la fascinación misteriosa del hastío. Pertenecía a ese género de obras que satisfacen, como ha escrito Giraudoux, dos legítimos deseos del espectador: conmoverse, en el sentido noble, espiritual del término, y pasar en el teatro un buen rato, divertirse. La pieza de Sartre concilia estas al parecer antagónicas aspiraciones. Sartre la escribió antes de que su amigo, el novelista negro Richard Wright, hubiera "dejado de ser comunista", y cuando él, Sartre, aún no lo era. En el invierno de 1945, había estado en Norteamérica, invitado a dar conferencias en Yale, Harward y Princeton. De vuelta a Francia, llevó al teatro, desde un punto de vista que divulgaría extensamente en escritos posteriores, un problema que no sólo concierne a los Estados Unidos en lo que respecta al negro; en lo que respecta a la prostituta, que concierne a todos los países: el temor reverencial de los desheredados sociales por la situación privilegiada de sus opresores. Porque lo más infamante de la opresión es que hace perder conciencia de la injusticia de que son víctimas a los oprimidos mismos. En *Refléxions sur la Question Juive*, Sartre aplica a los hebreos una frase de Richard Wright: "No hay problema negro en los Estados Unidos; no hay sino un problema blanco". Los gobiernos deben acabar con el falso problema mediante leyes económicas y sociales, tomar el partido de los seres a quienes la sociedad ha relegado a la condición de parias; los parias deben luchar contra una sociedad que integran para obtener los derechos

a que son acreedores; el negro, eligiéndose como negro, viviendo auténticamente su situación de tal (ya sabemos las humillaciones y los horrores que eso implica en los Estados norteamericanos del sur) y no vacilar un instante en matar a balazos a los blancos porque *son* blancos, si los blancos lo acosan para lincharlo; la prostituta, sentirse solidaria del negro (Lizzie Mac Kay, en la obra de Sartre, se deja vencer por el prestigio de una casta burguesa que simula ignorarla, que al mismo tiempo la tolera como "un mal necesario", y que por fin la utiliza para perpetuar sus iniquidades contra un esclavo de hecho, apenas menos esclavo que ella).

Fuí al estreno en el teatro Comedia de *La mujerzuela respetuosa,* admiré el trabajo de los actores, sobre todo el de Malisa Zini, la dirección de Alfredo Bettanin, la decoración de Saulo Benavente; comprobé que la obra me arrebataba desde la primera escena como cuando la vi diez años antes. Por eso me sorprendió que los diarios la comentaran en tono despectivo. Uno de ellos señalaba que "nos llega marchita, a destiempo" (la observación hace sonreír; en 1954 la Justicia Federal de U.S.A, prohibió la "discriminación" racial en las escuelas, pero la ley suscitó el año pasado una tempestad de protestas y fué resistida por los alumnos blancos y sus padres: hasta hoy no ha podido aplicarse en los Estados del sur). Otro diario daba por cierto que Sartre "tenía alguna cuestión personal con el país del Norte" y consideraba excesivo que "para encontrar un gesto generoso recurriera a gente de la más baja extracción. Nuestra sensibilidad —agregaba— *sigue* [1] prefiriendo una bella mentira a una fea verdad y un teatro que no debilite la voluntad de vivir y de sentir a este otro desolado que sólo contempla el lado deforme de las cosas y busca adeptos para una humanidad sin esperanzas". ¿Puede concebirse, me pregunto, un argumento más fariseo, propio de una sensibilidad menos sensible? Los diarios, por último, estaban de acuerdo en que "la crudeza del léxico influye para que la obra apunte hacia el amoralismo", "caiga en la inmoralidad". Estoy lejos de preconizar el uso de las malas palabras, pero no me escandalizan —en la literatura, ni en la vida— cuando cumplen una función. Los argentinos (hombres y mujeres de muy diversa condición social) se entregan con frecuencia a intemperancias de lenguaje, pero las rechazan *exclusivamente* en la literatura moderna de habla española, en esa literatura que es "un reflejo de la vida". Porque hay otro lugar común que todos hemos oído y repetido en alguna ocasión: "No hay nada que no pueda decirse en francés". Los que leen en una novela, o escuchan en el teatro, impertérritos, los giros franceses o ingleses más obscenos, no los admiten traducidos al español. El hecho se prolonga en nuestro país desde hace años. Cuando yo era joven, solían abonarme a esas compañías francesas que deparaban al público de Buenos Aires un repertorio de bulevar definitivamente caduco. A veces daban obras "fuertes". Recuerdo el final del segundo acto de una pieza —no sé si de Bataille o de Berns-

[1] El subrayado es mío.

tein— en que un personaje secundario sostenía a gritos con el personaje principal (eran un aristócrata y un hombre de negocios) el siguiente diálogo que cito de memoria: "Oui, c'est vrai, j'ai couché avec ta femme". Y el otro, vociferando aún más: "Et moi aussi, j'ai couché avec la tienne! Moi et tout le monde! Va-t'en! Va-t'en avec ta putain de femme, avec ta sale putain!" Caía el telón, se oía una salva de aplausos, y los críticos de nuestros almidonados diarios porteños —la expresión es de Groussac— celebraban estas ordinarieces como si fueran un modelo de vigor teatral y dignidad artística.

Veinticinco años después quisieran que Sartre, en una sátira apasionada y cruel, no menos apasionada y cruel que muchas páginas de Faulkner y de Caldwell (por citar a dos escritores norteamericanos que han tratado el mismo asunto en el relato o la novela), hiciera dialogar a sus personajes en un español recatado y pálido, como el que hablan entre sí —o suponemos candorosamente que hablan entre sí— las jovencitas de l'Assomption.

*JOSÉ BIANCO*

# *El cine al día*

*Los rusos no dejan bailar a Galina Ulanova. — Delincuentes que llegan a ser alumnos modelos. — Central Park, las calles de Nueva York y Judy Holiday: una película excelente. — Marilyn Monroe quiere ser actriz, pero el Niágara hace más ruido y la supera.*

ISADORA Duncan aseguraba en sus memorias que las pantomimas de algunos ballets rusos la sacaban de quicio. "¡Si quieres hablar, habla; pero si has de bailar, baila de una vez!", le daban ganas de gritar a la desdichada bailarina que señalaba el cielo, destrozaba su vestido para mostrar el corazón, arrojaba después la sortija regalada por el falaz prometido y acababa desplomándose, sacudida por las convulsiones de un agonizante que se ahoga. El gusto de la pantomima parece agravarse en el moderno ballet ruso. Lo prueba *Romeo y Julieta*, película soviética premiada en Cannes. (Pero ¿qué película no ha recibido algún premio en Cannes o en Venecia o siquiera en Mar del Plata?) Con gestos ardientes y ademanes espasmódicos, estos entusiastas bailarines del pueblo miman de cabo a rabo la tragedia de Shakespeare. De cuando en cuando, la famosa Galina Ulanova encuentra ocasión para dar unos pasos sobre la punta de los pies. Tal concesión tiene su castigo: la cámara olvida muy pronto sus piernas y somete su rostro a los primeros planos más crueles. Galina Ulanova es casi insustancial y sabe mover los brazos en un extraño *tempo* que recuerda el fluctuar de una voluta de humo; todos los epítetos que la ortodoxia del ballet reserva para sus más grandes bailarinas le son aplicables. Pero ¡ay! Galina Ulanova tiene un rostro mezquino, sin hondura, que no desmiente los cuarenta y cinco años que se le asignan oficial-

mente. Cierto que sabe dar a ese rostro expresiones nobles y conmovedoras, pero el *cameraman* parece empeñado en que no percibamos la transfiguración y sus *close-ups* sólo demuestran que la adustez soviética desdeña el arte de aderezar a una *prima ballerina*. Cuando el director consiente en que Ulanova baile, ni aun la torpe técnica cinematográfica impide que sintamos qué es una "traducción" a la danza del amor de Julieta. Pero cuando la obliga a mirar de cerca el lente, nos da una imagen de Julieta muy diferente de la que teníamos nosotros, y acaso Shakespeare. Este *Romeo y Julieta* es, en suma, una tautología de actitudes exacerbadas que evocan la época muda, sin el elemento fantasmal y expresionista que el tiempo ha concedido al cine de los *twenties*. Algunos momentos aspiran a la comicidad: el duelo entre Mercucio y Tibaldo, la interminable muerte de Mercucio, después la de Tibaldo, el dolor de Lady Capuleto. "El baile es la poesía del movimiento", escribía en una carta Simón Bolivar: el baile es el movimiento despojado de toda otra cosa que no sea su principio activo; es el ademán desinteresado, absoluto, sin el resorte de la busca o la huída, la persecución o el rechazo. Su objeto está en sí mismo. La pantomima es un esfuerzo vano y angustioso de comunicarse mezclando dos medios expresivos: es la Babel del lenguaje y la danza. El director de esta película ha vestido a sus actores con terciopelos, brocados y sedas recamadas que agravan sus movimientos. Sólo Galina Ulanova lleva sobre el cuerpo velos ligeros que la dejan moverse libremente en los raros instantes de danza. Este detalle no es una incursión de la fantasía en el realismo; más bien parece insinuar que el guardarropa de Julieta se componía apenas de un par de camisones. *Romeo y Julieta* está filmada en "magicolor": los rostros, los vestidos, las casas, los árboles, el cielo iluminados con algunas gamas del marrón. Qué distancia del arrebato de Einsestein, sin excluir el esplendor de *Iván el Terrible*, aquella cartilla de moral patriótica para ciudadanos despreocupados de la exactitud histórica. Los norteamericanos, al menos, demoran hasta el desenlace de sus películas la lección de optimismo y la censura del mal. *La jungla del pizarrón* (*The Blackboard Jungle*: invariablemente ramplona, la versión española ha convertido el título en *Semillas de maldad*) empieza exponiendo un grave problema de los Estados Unidos: la delincuencia juvenil en las barriadas y la situación de los maestros, forzados a enseñar en escuelas que son verdaderas jaulas de fieras. En esta película, unos díscolos educandos intentan violar a su maestra, se burlan a gritos de sus profesores, les tienden una trampa, los desmayan a trompadas, les marcan las mejillas para que no se esfume su recuerdo. Durante los recreos, asesinan y roban a algún conductor de camiones. El espectador cedería a ese horror si no se barruntara una rápida conversión. Y en efecto, poco tarda en vencer el fervor docente de Glenn Ford, que ha desdeñado los blancos guardapolvos de una escuela *comme il faut* por las navajas de sus discípulos: al fin los malos reciben su castigo, sus cómplices admiten sus faltas y los demás, alentados por el ejemplo, hacen de un antro impracticable un establecimiento que no despreciarían las *demoiselles de Saint-Cyr*. Aplaudamos, sin embargo, los buenos momentos del film (los de

violencia: la escena en que un alumno hace volar por el aire una colección de discos recogida con amor por su maestro) y la eficacia con que muestra al compadrito neoyorkino, con su *mumbling* inextricable, su aire cansino, su brutalidad inconsciente y prolija. Cuando los norteamericanos olvidan sus pruritos morales suelen practicar un chiste de gracia irresistible y se burlan de sí mismos con alegría y benevolencia, sin el sucio cinismo de los franceses. En *Una rubia fenómeno* vemos funcionar los resortes de la publicidad, esa máquina que proyecta y diluye espectros sobre el mundo entero. Una muchacha que ha perdido su empleo vagabundea por la ciudad. En la esquina más vertiginosa, encuentra un gran espacio reservado para un futuro anuncio: sus últimos dólares serán para alquilarlo y exponer allí nada más que su nombre. A los quince días ese nombre es adorado por la gran ciudad. De pronto, ¡claro!, su buen corazón le dice que lleva una vida postiza y abandona su delirio de fotografías y programas de televisión y programas de radio por el compañero de pensión que la aguardaba. Al final de la película, los grandes ojos de la protagonista absortos ante un nuevo espacio reservado para anuncios nos hacen perdonar la concesión. Los dos grandes recursos de este film son el encanto, la inteligencia, la ternura de Judy Holiday y las calles de Nueva York. La traducción castellana del título no es sólo grosera y ridícula; además equivoca por completo la intención de la trama. El título inglés dice *It can happen to you*: *Puede ocurrirle a usted*. Este "puede ocurrirle a usted" es el aguijón de Hollywood, la droga que atrae a sus súbditos a la trivial irrealidad de sus fábulas. El extremo opuesto de Judy Holiday podría serlo Marilyn Monroe. Judy Holiday es la actriz que piensa y trabaja cada expresión y cada palabra, pero después borra ese esfuerzo previo y nos da su gesto impremeditado, ingenuo, sin marcas. Marilyn Monroe nos echa ante los ojos su cuerpo y reitera sus tretas: los hombros atrás, el pecho adelante, los labios afuera, los ojos entrecerrados, la voz adormilada. Pero esta vez ha querido ser actriz. En *Torrentes de pasión* intenta asesinar a Joseph Cotten —un lánguido carácter dostoievskiano—; fracasa y se lo pasa huyéndole, aterrorizada. Joseph Cotten, que es su marido, la alcanza y la ahorca para seguir sus propias aventuras. En este film hay fotografías del Niágara que extasían al público. ¡Hasta cuándo estas películas con paisajes desagregados de la historia! Marilyn Monroe quiso ser actriz, y acabó en pretexto para mostrar el Niágara.

*ENRIQUE PEZZONI*

# ÍNDICE


Pág.

Ricardo Baeza; Adrienne Monnier, por *Victoria Ocampo* .. .. .. .. .. 1
Walt Whitman y la literatura, por *José Rodríguez Feo* .. .. .. .. .. 13
Apariencia y realidad de un régimen, por *Juan Mantovani* .. .. .. .. 24
Los artistas y la vejez, por *Gottfried Benn* .. .. .. .. .. .. .. .. 29
Los bautismos, por *Magdalena Harriague* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 50
Forster y su "Paso a la India", por *Jaime Rest* .. .. .. .. .. .. .. 52
El Hotel de la Luna, por *Gloria Alcorta* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 77
Hasta que vuelva ayer; El ayer dormido, por *Jorge A. Paita* .. .. .. .. 100
Llamado y descubrimiento del tú, por *Raúl Ballbé* .. .. .. .. .. .. 101

CRONICAS

Sobre "La fatalidad de los cuerpos", por *Rosa Chacel* .. .. .. .. .. 105
Inventario, por *Carlos Peralta* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 113
Comarca científica, por *Armando Asti Vera* .. .. .. .. .. .. .. .. 116

NOTAS

*LIBROS*

*Héctor Oscar Ciarlo*: Benedetto Croce: "La poesía" .. .. .. .. .. .. 119
*Eduardo González Lanuza*: Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz: "Borges, enigma y clave" .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 122
*H. O. C.*: A. Fernández Suárez: "El tiempo y el 'hay'" .. .. .. .. .. 124
*Gustavo Ferrari*: Ricardo Bacchelli: "El hijo de Stalin" .. .. .. .. .. 127
*Eugenio Guasta*: François Mauriac: "La piedra del escándalo"; "El mal" 128
*Carlos F. Grieben*: Helena Muñoz Larreta: "La pregunta" .. .. .. .. .. 131
*Jean Pénard*: La vida de André Gide, fotografiada .. .. .. .. .. .. .. 132

*PINTURA*

Victorica, igual a sí mismo, por *Hugo Parpagnoli* .. .. .. .. .. .. .. 134

*MUSICA*

"Porgy and Bess", por *Juan Pedro Franze* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 138

*TEATRO*

A propósito de "La mujerzuela respetuosa", por *José Bianco* .. .. .. .. 141

*EL CINE AL DIA*, por *Enrique Pezzoni* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 144

Este número 239 de
S U R terminóse de
imprimir el día 4
de a b r i l de mil
novecientos cincuenta
y seis, 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

# EDITORIAL SUR S. R. L.

| | | |
|---|---|---|
| J. F. Angelloz: RILKE | $ | 28.— |
| Alexandre Arnoux: LA CIFRA | „ | 22.— |
| Marcel Aymé: LAS CUATRO VERDADES | „ | 18.— |
| Riccardo Bacchelli: UNA PASIÓN CONYUGAL | „ | 24.— |
| Riccardo Bacchelli: EL HIJO DE STALIN | „ | 25.— |
| Massimo Bontempelli: GENTE EN EL TIEMPO | „ | 20.— |
| Jorge Luis Borges: OTRAS INQUISICIONES | „ | 22.— |
| Roger Caillois: SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA | „ | 5.— |
| Albert Camus: LA PESTE (3ª edición) | „ | 25.— |
| Cyril Connolly: LA TUMBA SIN SOSIEGO | „ | 12.— |
| Colette: GIGI | „ | 20.— |
| Gral. Charles De Gaulle: EL EJÉRCITO DEL PORVENIR | „ | 5.— |
| Lanza Del Vasto: PEREGRINACIÓN A LAS FUENTES (2ª edición) | „ | 30.— |
| Lanza Del Vasto: VINOBA | „ | 30.— |
| Lanza Del Vasto: COMENTARIO DEL EVANGELIO | „ | 52.— |
| E. M. Forster: EL PASO A LA INDIA | „ | 35.— |
| E. M. Forster: DONDE LOS ÁNGELES NO SE AVENTURAN | „ | 20.— |
| Alberto Girri: LÍNEA DE LA VIDA | „ | 20.— |
| Eduardo González Lanuza: TRANSITABLE CRISTAL | „ | 5.— |
| Caroline Gordon: LOS HIJOS EXTRAÑOS | „ | 30.— |
| Julien Green: MEDIANOCHE | „ | 24.— |
| Graham Greene: EL FIN DE LA AVENTURA (4ª edición) | „ | 20.— |
| Graham Greene: EL REVÉS DE LA TRAMA (6ª edición) | „ | 30.— |
| Graham Greene: EL QUE PIERDE GANA | „ | 16.— |
| Graham Greene: EL CUARTO EN QUE SE VIVE (2ª edición) | „ | 15.— |
| Christopher Isherwood: ADIÓS A BERLÍN | „ | 8.— |
| Hermann Kasack: FALSIFICACIONES | „ | 20.— |
| Victoria Kent: CUATRO AÑOS EN PARÍS | „ | 5.— |
| Heinrich von Kleist: PENTESILEA | „ | 15.— |
| T. E. Lawrence: EL TROQUEL | „ | 35.— |
| T. E. Lawrence: EL TROQUEL (Edición especial) | „ | 100.— |
| T. E. Lawrence: LOS SIETE PILARES DE LA SABIDURÍA (2ª edición) | „ | 80.— |
| Thomas Mann: ADVERTENCIA A EUROPA | „ | 3.— |
| Jacques Maritain: LOS JUDÍOS ENTRE LAS NACIONES | „ | 3.— |
| Henry Michaux: UN BÁRBARO EN ASIA | „ | 8.— |
| H. A. Murena: EL PECADO ORIGINAL DE AMÉRICA | „ | 18.— |
| H. A. Murena: LA FATALIDAD DE LOS CUERPOS | „ | 30.— |
| Silvina Ocampo: ESPACIOS MÉTRICOS | „ | 5.— |
| Silvina Ocampo: AUTOBIOGRAFÍA DE IRENE | „ | 5.— |
| Victoria Ocampo: TESTIMONIOS | „ | 14.— |
| Victoria Ocampo: VIRGINIA WOOLF EN SU DIARIO | „ | 10.— |
| Juan Carlos Onetti: LOS ADIOSES | „ | [illegible] |
| George Orwell: ENSAYOS CRÍTICOS | „ | [illegible] |
| Alberto Salas: RELACIÓN PARCIAL DE BUENOS AIRES | „ | 12.— |
| Antonina Vallentin: EL DRAMA DE ALBERTO EINSTEIN | „ | 25.— |
| Virginia Woolf: DIARIO DE UNA ESCRITORA | „ | 33.— |

GRANDES NOVELISTAS

# JACOB

POR

# *Jean Cabriès*

JACOB es, en cierto modo, la actualización de una historia de hace cuarenta siglos y, no obstante, eternamente joven, plena de fuerza y de verdad, como todo episodio que hunde sus raíces en los estratos profundos de la naturaleza humana.

En lugar de pretender revivir la verdad histórica a través de una reconstrucción poco menos que imposible, Cabriès ha preferido recurrir abiertamente al anacronismo y a la fantasía. Como novelista, es partidario decidido de servirse de las técnicas, conocidas o posibles, y no de servirlas. A sus ojos cuenta, ante todo, el contenido de la novela, no fundado jamás en una pura distracción, o en una evasión sentimental, estática o intelectual, sino en un planteo que nos ayuda a vivir. No le interesa encasillarse en una escuela o en una doctrina. "La buena o la mala literatura", dice, "es una cuestión de personas y de caracteres, y a la cual cada uno de nosotros, autor, crítico o lector, debe responder con todo su ser". *Traducción de Elva de Lóizaga* ..... $ 46.—

reprod
al y sin

EMECÉ EDITORES, S. A.

SAN MARTÍN 427 / 32-3083-4 / BUENOS AIRES

H0008039

PREC

S1CJ.15.1.