Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

S U M A R I O

SALVADOR DE MADARIAGA	El reto del destino.
C. G. JUNG	La mente del hombre.
ANA GANDARA	Vía Crucis.
E. ANDERSON IMBERT	El taller de Proust.
GUSTAW HERLING	El príncipe constante.

CRÓNICAS Y NOTAS

Llegada de Lanza del Vasto. Sus conferencias bajo los auspicios de SUR ● Victoria Ocampo: La misión del intelectual en la comunidad mundial ● Alicia Jurado: Lamento por la literatura extranjera ● LIBROS: Mario A. Lancelotti: Sören Kierkegaard: "Diario íntimo" ● A. J.: Rodolfo J. Walsh: "Antología del cuento extraño" ● Eugenio Gusta: Abelardo Arias: "El gran cobarde"; Abel Mateo: "Reportaje en el infierno" ● A. J.: Bernard Shaw: "El dilema del doctor" ● Jorge A. Paita: Carlos Prelooker: "Cimaris" ● Emilio Komar: George Friedmann: "Problemas humanos del maquinismo mundial" ● A. J.: Carlos Lugo: "El origen de la materia" ● TEATRO: por Ernesto Schóo ● CINEMATOGRAFO: Enrique Pezzoni: "Las puertas del infierno" ● Jaime Rest: Ingmar Bergman: Presencia humana y dimensión imaginaria en el cine sueco ● CRITICA DE ARTE, por E. S. y Hugo Parpagnoli ● MUSICA, por Juan Pedro Franze.

246

MAYO Y JUNIO DE 1957

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 58 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3281

SUR

FUNDADA EN 1931

Y 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
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALBERTO GIRRI
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 . . . . . $ 20.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 100.—
Número suelto: $ 20.—

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

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

GRAHAM GREENE

LA CASILLA DE LAS MACETAS

La última obra teatral del autor de *El cuarto en que se vive (The living room)* gran suceso de la temporada actual en Nueva York.

H0008046

$ 30.—

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO TOHZE CASARES Precio $ 12000
Fecha - 7 OCT 1998

S1CJ.15.1.1 20

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

ULTIMOS LIBROS FRANCESES

LÉALOS

EN LA BIBLIOTECA CIRCULANTE

●

ALIANZA FRANCESA

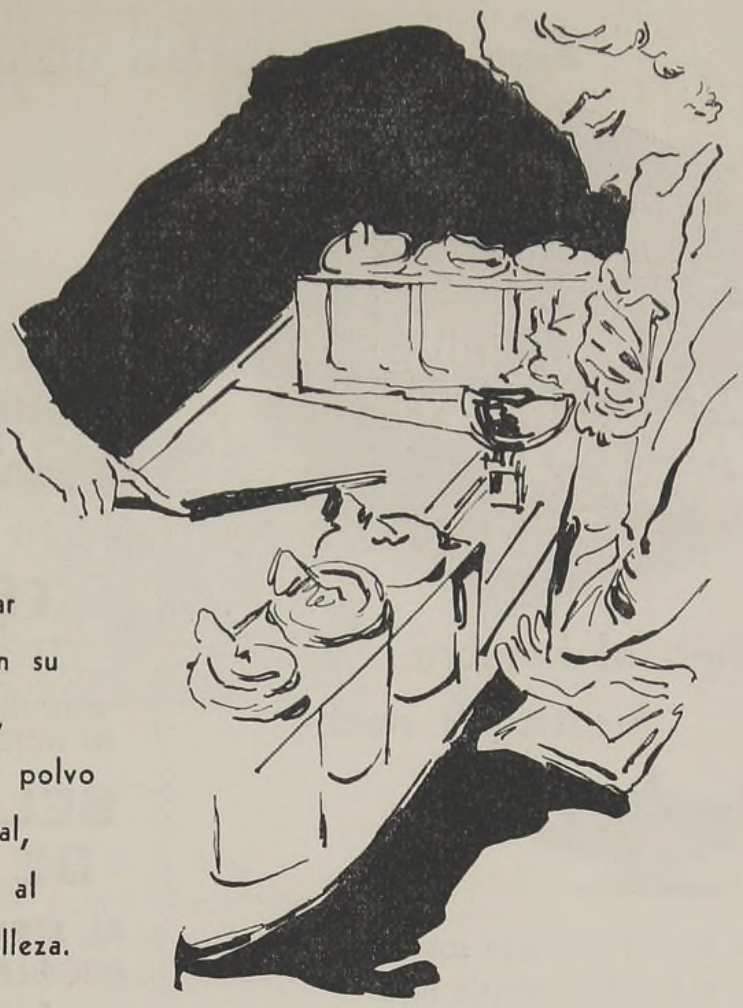
CÓRDOBA 946 DE 15 A 20 HORAS



IMPRENTA LOPEZ

GRANDES TALLERES GRAFICOS

PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES



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



Cómo el hombre
acortó la noche

En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna. A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA

Algo nuevo en
PSICOLOGÍA

Algo nuevo en
TESTS

EL LIBRO
QUE NO PUEDE FALTAR
EN NINGUNA BIBLIOTECA

SELECCIÓN DE TESTS

AL SERVICIO DE LA PSICOLOGÍA INFANTIL

POR G. COLLIN

TOMO XLIII DE LA
BIBLIOTECA DE
CULTURA PEDAGÓGICA

EDITORIAL
KAPELUSZ
Moreno 372. Buenos Aires

a la vanguardia del progreso



MENU

Caviar de la Volga
Poulet grillé á l'Américaine
Pommes Saratoga
Haricots verts frais maître d'hôtel
Délice de foie gras aux amandines
Mignardises
Corbeilles de fruits

Vins:
Grand Puy Lacoste 1952

Champagne:
Mum Cordon Rouge brut 1949

Apéritifs et Cocktails
Café, Digestifs et Liqueurs

AIR FRANCE
LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525 y en su agencia de viajes

NOVEDADES

ABRIL DE 1957

ROTHACKER, E: *Problemas de antropología cultural* . $ 60.—

WESTHEIM, P.: *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* . . . . . $ 192.—

BASAVE, F.: *Filosofía del hombre* . . . . . $ 84.—

DIANOIA: *Anuario de filosofía 1957* . . . . . $ 164.—

REYES: *Obras completas*, tomo IV . . . . . $ 208.—

COSSIO DEL POMAR: *Crítica del arte* —de Baudelaire a Malraux— . . . . . $ 280.—

TOCQUEVILLE: *La democracia en América* . . . . . $ 260.—

BARRENECHEA: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge L. Borges*. Ed. Colegio de México . . . . . $ 56.—

PARDO GARCÍA: *Hay piedras como lágrimas*. Ed. Cuadernos Americanos . . . . . $ 60.—

MAPLES: *Incitaciones y valoraciones*. Ed. Cuadernos Americanos . . . . . $ 60.—

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES

EDITORIAL NOVA

presenta

Historia de la filosofía medieval, por J. M. Verweyen. Una equilibrada visión cristiana de la filosofía patrística y escolástica. 296 págs. en formato mayor . . . . . $ 76.—

Teoría psicoanalítica de las neurosis, por Otto Fenichel. La obra angular de la psicología profunda. 896 págs. enc. en tela. $ 280.—

Historia económica de los Estados Unidos, por Harold U. Faulkner. Con numerosas ilustraciones, mapas y gráficos, y una bibliografía exhaustiva. 920 págs. en formato mayor. $ 250.—

Filosofía de la educación, por William H. Kilpatrick. Exposición y análisis de los fundamentos doctrinarios de la educación democrática. 440 págs. en formato mayor . . . . . $ 90.—

Visión y revisión de Bolívar, por J. L. Salcedo-Bastardo. Nutrido y sistematizado temario sobre el pensamiento social del Libertador Simón Bolívar . $ 75.—

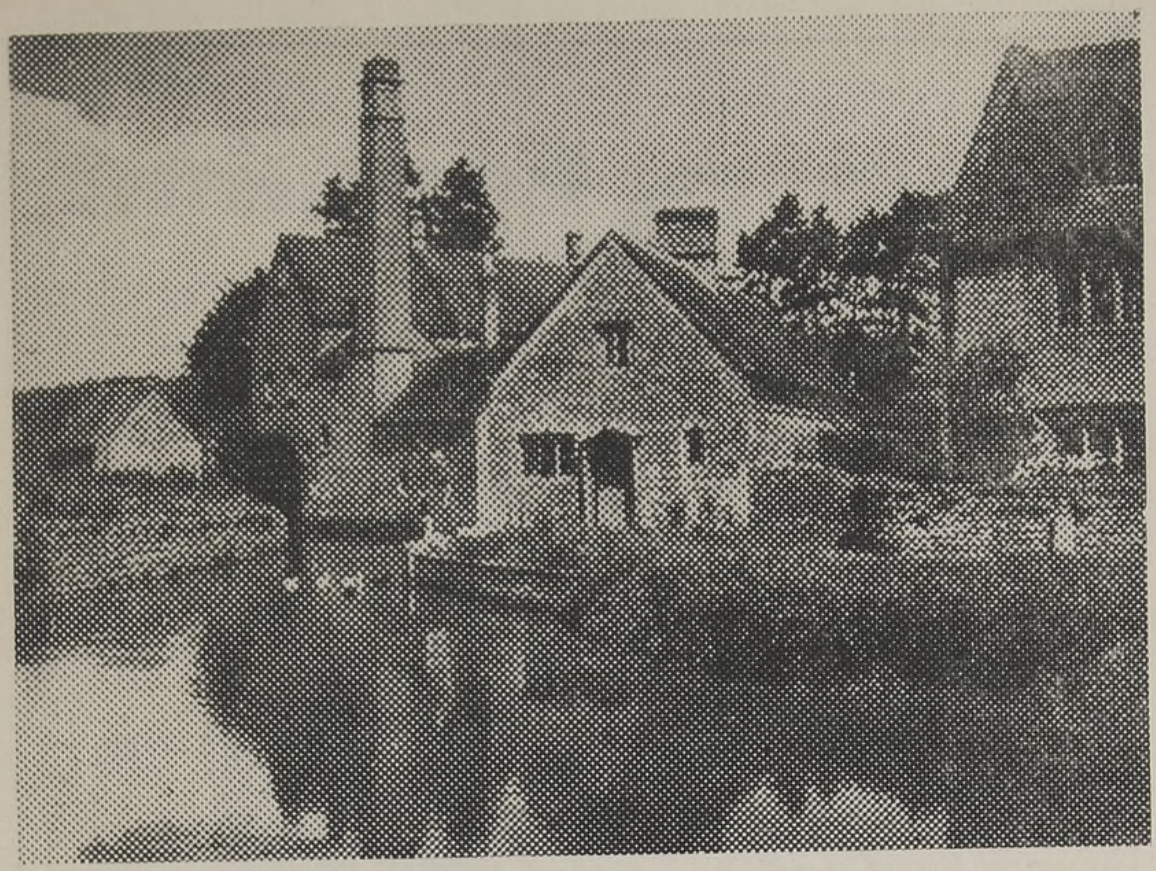
Picasso y el ambiente artístico-social contemporáneo, por Julio E. Payró. Con 100 ilustraciones seriadas cronológica y estilísticamente . . . . . $ 42.—

Así es (si os parece). Parábola en tres actos por Luigi Pirandello . . . . . $ 28.—

*

EDITORIAL NOVA

PERU 613 BUENOS AIRES



Pintoresco molino de agua en Slaughter, Inglaterra.

¡Visite más ciudades en EUROPA -sin costo adicional- por la línea aérea de mayor experiencia en el mundo!

La mejor manera de ir a Europa es por Pan American vía Nueva York. Pan American vuela directamente desde Nueva York a más ciudades importantes de Europa que cualquier otra línea aérea.

Y si desea visitar más ciudades en Europa, aproveche el "plan de ciudades extras" de Pan American. Haga escala y pase todo el tiempo que desee, dentro del período de validez de su boleto, en una o todas las ciudades de la ruta.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

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

Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - T. E. 45-0111

Una obra científica de proyección filosófica y social:

TEORIA DEL HOMBRE

Desde la química hasta la axiología.

por L. P. ALLENDE LEZAMA

En las librerías del ramo — Pedidos a: T. E. 73 - 6086

$ 25.— el ejemplar.

D A V A R

Revista Literaria
Sumario del Nº 69
(Marzo-Abril de 1957)

JACOB TSUR: *Preludio a Israel.*
CHARLES E. SHULMAN: *Las obras de Israel Zangwill.*
FERRUCCIO MASSINI: *Observaciones alrededor de la poesía del Viejo Testamento y del libro de Job en particular.*
MICHEL MAZOR: *El Cuartel Literario de Alfredo Rosenberg.*
ROGER PLA: *Rasgos actuales de la novela hispanoamericana.*
CHAIM W. REINES: *Simbolismo judío.*
MIRIAM LINK: *Beersheba—Mi granito de arena.*
TERENCE PRITTIE: *Nueva visita a Dachau.*
NATAN LERNER: *La luz perpetua.*
JOSÉ HORN: *Información cultural judía.*

Suscripción a 6 números . .
Socios . . . . . $ 40.—
No Socios . . . $ 50.—

Precio por ejemplar . . . .
Socios . . . . . $ 7.—
No socios . . . $ 9.—

Editada por la Sociedad Hebraica Argentina

SARMIENTO 2233 — BUENOS AIRES

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo



ESTA EN VENTA EL Nº 118 DE

SABER VIVIR

escriben:

Rafael Alberti, Enrique Azcoaga, Romualdo Brughetti, Rodrigo Bonome, Claudio Blasetti, Rodolfo Cárdenas Behety, Guillermo de Torre, Francisca Chira Salas, Ramón Gómez de la Serna, Luisa Mercedes Levinson, María Teresa León, Adolfo Mitre, Ernesto B. Rodríguez, Luisa Sofovich, Adalberto Tortorella, Cyrus Townsend Bardy, P. P.

ilustran:

Juan Batlle Planas, Rodrigo Bonome, Rosario Moreno.

Precio por ejemplar $ 15.—

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

SAN MARTÍN 643 BUENOS AIRES

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 23

HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

Por J. TORRES BODET, RÓMULO GALLEGOS, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ALBERTO SÁNCHEZ y J. CARRERA ANDRADE.

DWIGHT MACDONALD: *Diez días en El Cairo.*
PAUL IGNOTUS: *La conciencia nacional Húngara.*
MILOVAN DJILAS: *La crisis del sistema comunista.*
JORGE MAÑACH: *Variación hispanoamericana.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, LUIS ARAQUISTAIN, PIERRE EMMANUEL, FERNANDO DÍEZ DE MEDINA, FEDERICO DE ONÍS, ARTURO BAREA, 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





SQUIBB

A la vanguardia
en la elaboración e investigación de antibióticos.



Presente en todas las actividades humanas

Poderosas turbinas para transatlánticos y aviones, equipos para industrias, investigaciones científicas, electromedicina, televisión.
En todas las actividades humanas está presente GENERAL ELECTRIC que desde lejanas épocas viene sirviendo al hombre con su experiencia, sus vastos recursos y su ilimitada capacidad técnica.

GENERAL ELECTRIC ARGENTINA
SOCIEDAD ANONIMA

PRODUCTOS DE
GENERAL ELECTRIC
COMPANY
U. 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	$ 12.—	$ 60.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

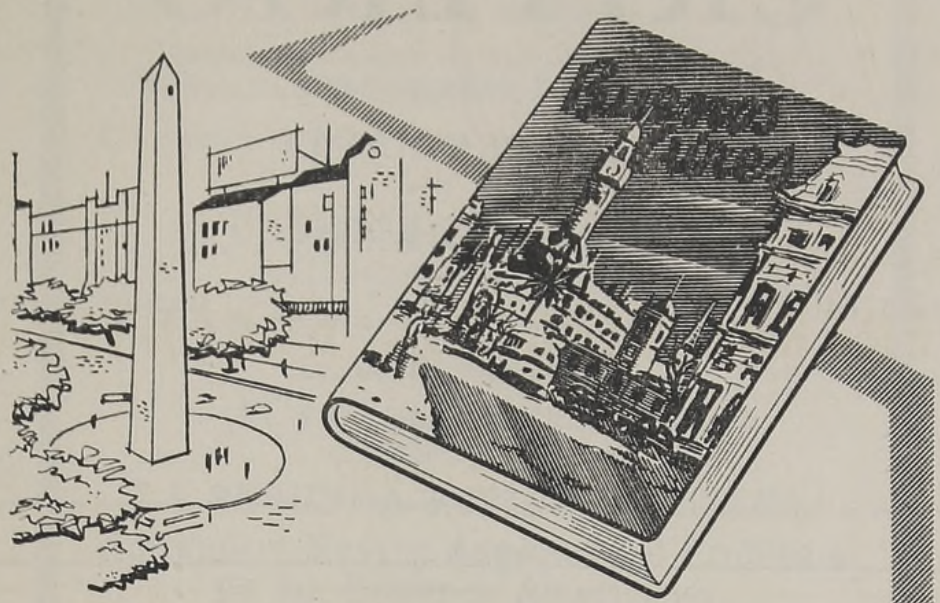
Ejemplares atrasados, precio convencional.

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.

Buenos Aires

SU PASADO Y SU PRESENTE



Las múltiples facetas de su vida ciudadana: su "city" febril y sus barrios apacibles. Volúmen de 234 páginas con magníficas fotografías. Reproducciones a todo color de antiguas acuarelas de E. E. Vidal, litografías de W. Ouseley y Louis Lebreton y óleos de Luis I. Aquino. Acuarelas de Juan Padern.

COMPLETO DOCUMENTO GRAFICO

EDICIONES

PEUSER

SAN MARTIN Y CANGALLO - FLORIDA 750 - FLORIDA 205
RIVADAVIA 2718 - LIMA 1686 - BOEDO 735
LA PLATA - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - RIO CUARTO
y librerías de todo el país.

CRITERIO

Aparece 2 veces por mes

REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 100.—

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13 a 18.30 (sábados, 9 a 12)

Revista TIEMPO de AMERICA

Crítica de libros *información*
fotografías *reproducciones*

Adquiérala en kioscos y librerías

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

Sumario del Nº 2 (Febrero de 1957)

LEWIS MUMFORD: **Las transformaciones del hombre.**
ALBERTO SARTORIS: **Importancia y trascendencia del funcionalismo en la arquitectura europea contemporánea.**
JUAN CARLOS PAZ: **Ferruccio Busoni, orientador y poeta.**
LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ: **Función social de las artes plásticas.**
GERMAN ARCINIEGAS: **Nerón, espejo de demagogos.**
JACOBO FRINCE: **De la comuna de 1919 a la insurrección contra la dictadura bolchevique.**
MIGUEL ANGEL ANGUEIRA: **De si el cooperativismo puede evitar la guerra.**
BOLESLAO LEWIN: **La supuesta participación jesuítica en la rebelión de Tupac Amarú.**
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: **Rogativa exculpatoria.**
RAÚL GUSTAVO AGUIRRE: **Dylan Thomas.**
VÍCTOR ITURRALDE: **El cine, nuevo campo de experiencias estéticas.**

EDICIONES Hachette

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"

DESCRIPCIÓN DE LA PATAGONIA

Por TOMÁS FALKNER

Estudio Preliminar de Salvador Canals Frau
Traducción y Notas de Samuel A. Lafone Quevedo

176 págs. - 2 mapas fuera de texto - Precio $ 35.—

CUENTOS FANTÁSTICOS

Por EDUARDO L. HOLMBERG

Estudio Preliminar de Antonio Pagés Larraya

400 págs. - Precio $ 60.—

COLECCIÓN "CLIO"

LA SEGUNDA ESFINGE INDIANA

Antiguos y Nuevos Aspectos del Problema de los Orígenes Americanos

Por JOSÉ IMBELLONI

456 págs. - 141 dibujos y 16 láminas con fotografías. Encuad. con rótulos en oro

Precio $ 140.—

COLECCIÓN "EL MIRADOR"

PLACER DE LA MÚSICA

Tomo IV: La Opera

Por ROLAND MANUEL
En colaboración con NADIA TAGRINE

252 páginas - Precio $ 30.—

COLECCIÓN "EXCELSA"

ANTOLOGÍA DEL CUENTO EXTRAÑO

Selección, Traducción y Noticias Biográficas por
RODOLFO J. WALSH

916 págs. - Cuero con rótulos en oro - Precio $ 175.—

HACHETTE - BUENOS AIRES
RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES

Si necesita una horquilla o un juego de muebles...

Cualquier artículo que usted necesite, lo encontrará siempre en Gath & Chaves con esa calidad que le ha permitido acrecentar su prestigio a través del tiempo. Esta constante preocupación de Gath & Chaves por la nobleza de su mercadería, se viene confirmando desde 1883 con la preferencia que el público ha demostrado siempre por su sello, sinónimo de la más amplia garantía.



FLORIDA Y CANGALLO (R. 28) Y 19 SUCURSALES EN EL INTERIOR DE LA REPUBLICA

APARECIO



RETRATO DEL ARTISTA CACHORRO

POR

DYLAN THOMAS

Un libro que hace pensar a la vez en Joyce y en Dickens. Páginas llenas de calor humano, de amor al hombre y a la tierra, recorridas por la angustia y la alegria, el gozo y el dolor que acompañan el nacimiento de un artista.

EN TODAS LAS LIBRERIAS

JACOBO MUCHNIK • EDITOR • BUENOS AIRES

Ultimos libros

PABLO NERUDA, *Obras completas* .. .. $ 450.—
La obra completa del gran poeta chileno, incluyendo también sus primeros poemas y sus escritos en prosa, en un volumen de lujo, encuadernado en cuero con impresión en oro, cabeza en oro bruñido, sobrecubierta impresa a tres tintas y caja forrada. Numerosos grabados.

PABLO NERUDA, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* .. .. $ 140.—
Edición de lujo, con 21 ilustraciones de Raúl Soldi y una lámina en citocromía; encuadernado en tela blanca, con cabezal dorado.

LUIS JUAN GUERRERO, *Revelación y acogimiento de la obra de arte* .. .. $ 100.—
Una visión panorámica de los problemas estéticos, de acentuado rigor especulativo y lúcida exposición literaria.

MARCEL AYME, *Teatro: La cabeza ajena. Clerambard. Luciana y el carnicero* .. .. $ 45.—
Tres comedias que han constituído otros tres grandes éxitos, llenas de finísima ironía y de intención satírica.

WILLIAM SAROYAN, *Teatro: No te vayas así. La casa de Sam Ego. Nacimiento decoroso, entierro alegre* .. .. $ 40.—
Brooks Atkinson, al comentar una de las obras de Saroyan, dijo: "Es un poema en prosa, con un gran sentido del humor y del amor". Lo mismo podría decirse de todo su teatro.

JULES ROMAINS, *Teatro: Knock. El casamiento del señor Trouhadec. El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje. Donogoo* .. .. $ 50.—
Las más características obras teatrales del celebrado autor de *Los hombres de buena voluntad.*

MICHEL DE GHELDERODE, *Teatro: ¡Arriba, signor!, Escorial, Halewyn, Magia roja, La señorita Jaïr, Fastos del infierno* .. $ 40.—
Seis obras de una violencia de forma y de una fuerza dramática extraordinarias.

ALBERT CAMUS, *La caída* .. .. $ 24.—
Relato dramático donde se descubre el proceso de una decadencia espiritual, llevado a cabo con una deslumbrante belleza literaria.

ALBERTO MORAVIA, *El desprecio* .. .. $ 35.—
Otra gran novela del autor de *La romana.* Un drama matrimonial en un ambiente cinematográfico.

VASCO PRATOLINI, *Metello* .. .. $ 40.—
La vida de un obrero, que comprende al mismo tiempo todo un ciclo de la historia italiana.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

DAVID GARNETT

ASPECTOS DEL AMOR

El famoso autor de *La mujer convertida en zorra (Lady into Fox)* y *Un hombre en el zoológico (A man in the Zoo)* que le valieron tanta celebridad en las letras inglesas, revela en esta primera novela desde 1935 un nuevo florecimiento de su puro e inusitado talento.

Traducción de J. R. Wilcock.

$ 22.—

☆

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

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

Conferencias de
LANZA DEL VASTO

LOS TRES MILAGROS DE GANDHI
CARIDAD CRISTIANA Y NO VIOLENCIA
ENIGMAS EVANGÉLICOS

Se llevarán a cabo en el salón de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, Charcas 1155, el lunes 5, jueves 8 y lunes 12 de agosto a las 18.30 horas.

★

PRECIO DE LOS ABONOS:

Plateas bajas	$ 52.—
Plateas altas	$ 45.—
Tertulias	$ 32.—
Palcos altos para 4 personas	$ 190.—
Palcos bajos para 6 personas	$ 350.—

En venta a partir del 1º de julio de 1957
de 11.30 a 18.30 horas en

Revista SUR

SAN MARTÍN 689 T. E. 31 - 3220

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 246 MAYO-JUNIO DE 1957

EL RETO DEL DESTINO

El siglo XX ha sido testigo, hasta la fecha, de dos grandes acontecimientos de impresionante magnitud: por un lado, un salto hacia adelante en la maestría científica y técnica del hombre sobre la naturaleza, que empequeñece hasta las grandes conquistas del siglo XIX; por el otro, una gradual disminución de la tensión de la vida internacional, que ha reducido al que fué turbulento teatro mundial, a un duelo entre dos formidables grupos.

A primera vista estas dos tendencias parecen mutuamente independientes. Son, sin embargo, sólo dos aspectos del mismo fenómeno: la gradual evolución de la humanidad hacia la conciencia completa de su totalidad en presencia del universo. Vista desde este ángulo, la presente serie de conflictos adquiere un relieve sorprendente: la humanidad se encuentra ante el reto del destino. Si dejamos de afrontarlo, la propia potencia de nuestras armas, esgrimidas por nuestras indignas manos, nos destruirá fatalmente. Si nos percatamos de que la era de la Bomba-H debe ser la era de la razón supranacional, entraremos en la segunda etapa de nuestra evolución hacia nuestra verdadera personalidad.

Las señales de los tiempos no son, hasta la fecha, muy halagüeñas. El mundo está dividido por un abismo entre dos estilos de vida; uno de ellos significa la repugnante regresión a las formas de vida de las eras más bárbaras, mientras que el otro, por bien intencionado y generoso que trate de ser, está lejos todavía de ser apropiado para las grandes tareas actuales. Si tratamos de elevarnos sobre este abismo y de juzgar las cosas desde el punto de vista de una evolución humana a largo plazo, podríamos resumir nuestras observaciones de la siguiente manera:

La evolución del hombre es la avanzada de la evolución de la vida, la cual se inicia, a su vez, cuando la evolución física se encuentra bastante adelantada en nuestro planeta. Ahora bien, el punto principal es que la evolución de la vida trae al mundo un principio y una tendencia opuesta a la evolución física. La evolución de la materia tiende siempre hacia la desintegración, a la pulverización, al igualamiento. Las colinas son devoradas por el viento y la lluvia, los mares y los ríos se ciegan, las temperaturas se igualan y, a su debido tiempo, todo termina en una igualdad muerta, como de desierto, de granos de arena, todos iguales, todos estériles.

La vida, sin embargo, evoluciona exactamente en forma contraria. La amiba se vuelve más complicada con cada centuria transcurrida, y da origen al líquen, a la planta, al animal, al hombre. De allí que de la amiba a la Capilla Sixtina o a la Novena Sinfonía, la vida alcanza cada día un grado de perfección más alto, más complejo, más independiente de las exigencias físicas, más diferente, más inesperado, más original, más distintamente creativo.

Éste es nuestro reto de hoy. Entre nosotros hay algunos que desearían que todos llegáramos a igualarnos, como granos de arena en un desierto. Por esa senda se llega al comunismo. Y también a muchas formas disfrazadas de socialismo estrictamente igualitario. Estos dirigentes y consejeros harían retroceder a la humanidad hasta el reino mineral. Están ciegos para ver la verdadera ley de la evolución del hombre.

Y también están los nacionalistas. Nos harían volver al estado de rebaños. Para esta gente, una nación es una manada de elefantes, de búfalos o de jirafas; y ellos siguen siendo incapaces de elevarse sobre los intereses e influencias de sus propios parientes y amigos. Estas gentes no son tan reaccionarias como los comunistas, porque no harían retroceder a la humanidad hasta el grano de arena, pero, ciertamente, nos llevarían hacia atrás, hacia el animal.

El reto de nuestro tiempo exige que desistamos del sueño de igualdad mortal y de la pesadilla del cruel, criminal nacionalismo, para elevarnos a la concepción de una humanidad bien organizada, consciente de su espíritu común y constituída en capas de federaciones de colectividades libres, capaces de colaborar en paz y libertad.

Como ejemplo de una sana política que muestre que las naciones dirigentes van por el verdadero camino, me gustaría ver la internacionalización del petróleo, del uranio y de la aviación civil, limitada al principio, por supuesto, al mundo no comunista.

SALVADOR DE MADARIAGA

LA MENTE DEL HOMBRE

ESTAMOS sin duda en vísperas de una nueva era que habrá de plantearnos algunas preguntas difíciles. Como tal vez comprenderá el lector, prever los desarrollos futuros de la psicología, la psicopatología y la psicoterapia no es tarea sencilla. Es bien sabido que en la historia de la ciencia, con mucha frecuencia los desarrollos más importantes y que marcan época surgen de descubrimientos harto inesperados o de esferas del pensamiento hasta entonces descuidadas o subestimadas. En tales condiciones, el pronóstico es empresa tan dudosa que prefiero abstenerme de todo intento de profecía y presentar, en cambio, mi opinión como el simple desiderátum de un alienista que vive en la segunda mitad del siglo XX.

Como las cosas que no poseemos son las más deseables, debemos empezar con las preguntas que no han encontrado respuesta o con las hipótesis especulativas basadas en experiencias ya conocidas. En psicología, así como en psicopatología, siento la más urgente necesidad de llegar a un conocimiento más hondo y comprensivo de las complejas estructuras psíquicas con que ha de enfrentarse la psicoterapia. Sabemos demasiado poco sobre el contenido y el sentido de los productos mentales patológicos, y lo poco que sabemos se ve perjudicado por ciertas premisas teóricas. La psicología de las enfermedades mentales más frecuentes, como la esquizofrenia, se encuentra aún en estado harto insatisfactorio. En esta región todavía inexplorada no se han hecho demasiados progresos desde mis modestos ensayos publicados hace cincuenta años.

Aunque desde entonces he analizado, observado y tratado a buen número de esquizofrénicos, no he podido llevar a cabo un estudio tan sistemático como hubiese querido hacerlo. La causa de tal omisión se encuentra en el hecho de que no existía ningún fundamento sólido y digno de fe para esa empresa. No podemos explicar la psicopatología a partir de sí misma. Necesitamos el punto de referencia exterior, el punto arquímedeo *extra rem*, en este caso, la posibilidad de comparación con una psicología equivalente y normal. Como ya observé en 1907, la comparación con la mentalidad neurótica y su psicología específica es válida sólo hasta cierto grado, o sea en la medida en que puede dilatarse el punto de vista personalista.

Sin embargo, hay en la psicología de los esquizofrénicos manifiestos elementos que no permiten un cuadro de referencias meramente personalista. Aunque la psicología personalista (como las hipótesis heurísticas de Adler o de Freud) arrojan resultados hasta cierto punto satisfactorios, se hace

dudosa aplicada a las peculiares formaciones mentales típicas de la esquizofrenia paranoica, o a la disociación fundamental y específica que originariamente hizo que E. Bleuler la caracterizara con su término "esquizofrenia". Este concepto expresa la diferencia entre la disociación neurótica y psíquica: la primera es una disociación "sistemática" de la personalidad, la segunda una desintegración "fisiológica" y no sistemática de los elementos psíquicos, o sea de las representaciones. Mientras que los fenómenos neuróticos son análogos a los procesos normales que se observan sobre todo en condiciones emocionales, los síntomas esquizofrénicos reúnen más bien formaciones observables en sueños y estados tóxicos.

En la medida en que los sueños deben considerarse como fenómenos de sueño normal, su analogía con la desintegración esquizofrénica se refiere a un común denominador que consiste en un "abaissement du niveau mental" (P. Janet). Esa reducción comienza con un relajamiento de concentración o atención, sea cual fuere el motivo. El "valor" de las asociaciones disminuye, las asociaciones se vuelven superficiales. En vez de conexiones o composiciones significativas, aparecen y predominan cada vez más asociaciones "linguo-motrices" y sonoras (rima, aliteración, etc.). Por fin, no sólo el sentido de la frase, sino también las palabras pueden diluirse. Además, intrusiones extrañas, inconexas e ilógicas interrumpen la continuidad del tema.

Esto ocurre no sólo con el sueño, sino también en la condición esquizofrénica. Hay una diferencia considerable, sin embargo, pues en el último caso el estado consciente no está reducido como en el sueño. En la esquizofrenia (exceptuando las condiciones de delirio o las condiciones semejantes al sueño), la memoria y la orientación general funcionan normalmente, a pesar de la innegable presencia de síntomas de reducción. Esto demuestra a las claras que los fenómenos esquizofrénicos no se deben a una reducción general de la atención y el estado consciente, sino que más bien dependen de otro factor perturbador unido, por así decirlo, a ciertas representaciones particulares. Por lo común, no puede preverse qué representaciones resultarán dañadas, aunque existe cierta probabilidad de que pertenezcan al ámbito emocional de un complejo reconocible. En otros términos, los síntomas de reducción ocurren con frecuencia dentro del alcance de un complejo emocional, cuya existencia no es en sí un fenómeno específicamente esquizofrénico. Por el contrario, es materia de un complejo idéntico a los observados tanto en individuos neuróticos como normales.

Aunque un complejo emocional puede perturbar o disminuir la atención y concentración general mediante la absorción de su energía, nunca desintegra sus propias representaciones o contenidos en el sentido en que

lo hace un complejo esquizofrénico. Y hasta podemos decir que los elementos de un complejo normal o neurótico no sólo están bien formados, sino que también son hipertrópicos, a causa de su exacerbado valor de energía. Hay en ellos una marcada tendencia a amplificarse por medio de la exageración y de adiciones fantásticas. En contraste, el complejo esquizofrénico se caracteriza por una peculiar deteriorización y desintegración de sus propias representaciones, que dejan el ámbito general de la atención notablemente inmune. Es como si el complejo se destruyera a sí mismo desfigurando su propio contenido y sus medios de comunicación, o sea su expresión por medio del pensamiento y el lenguaje coordinado. No parece extraer su energía de otros procesos mentales, así como no disminuye la orientación general u otras funciones mentales.

Por el contrario, es evidente que el complejo esquizofrénico devora —por así decirlo— su propia energía abstrayéndola de sus propios contenidos y disminuyendo el "niveau mental" *de éstos*. O bien, aventurando otro modo de acercamiento, podemos decir que la intensidad emocional del complejo causa una sumersión de sus propios fundamentos o una destrucción de la síntesis normal de representaciones. Es absolutamente difícil imaginar un proceso psicológico que lleve a tal resultado. La psicopatología de la neurosis no nos da clave alguna en este sentido, puesto que todos los procesos neuróticos operan con elementos psíquicos completamente sintetizados. Ninguna desintegración de representaciones, etc., ocurre en su órbita y si aparecen huellas de esta índole en un caso de neurosis, podemos atribuirle sin riesgo una latente esquizofrenia.

La auto-destrucción del complejo esquizofrénico se manifiesta en primer término en la desintegración de su expresión y comunicación. Pero junto a éste, hay otro efecto menos obvio, o sea la *afectividad inadecuada*. Aunque también observamos cierta inadecuación de emociones en la neurosis (por ejemplo sus exageraciones, apatías, depresiones, etc.), ésta es —contrariamente a la esquizofrenia— siempre sistemática y sólo el observador experimentado puede notarla. Si conocemos todos los aspectos del complejo neurótico dominante, todas las inadecuaciones se hacen transparentes y comprensibles. En la esquizofrenia, sin embargo, la afectividad parece absolutamente perturbada, o sea no únicamente en el área del complejo *sensu stricto*, sino también que el comportamiento general revela una ausencia de afectividad perturbada de otro modo. Dentro del complejo los valores emocionales parecen ilógicamente distribuídos o ausentes, desintegrados exactamente como los perturbados elementos mentales. Este fenómeno, sin embargo, parece de naturaleza más bien complicada, o quizá secundaria. Puede ser una reacción meramente psicológica ante el com-

plejo. En este caso, podemos esperar que muestre una estructura sistemática. O puede ser el síntoma de una destrucción general de la propia afectividad. No conozco ni me atrevo a dar una respuesta definitiva a este problema.

Sin embargo, podemos concebir el comportamiento particular del complejo esquizofrénico; su diferencia con el complejo normal o neurótico es evidente. Además, considerando el hecho de que los procesos psicológicamente comprensibles —que podrían gravitar sobre el efecto esquizofrénico, es decir, sobre la disociación específica— se mantienen inhallables, saco la conclusión de que puede haber aquí una *causa tóxica* debida a una desintegración orgánica o local, o sea una alteración fisiológica debida a la tensión de la intensidad emocional, que excede la capacidad de las células cerebrales. (Los "troubles cénesthétiques" descriptos por Sollier hace unos sesenta años parecen apuntar en este sentido.) Las experiencias con mescalina y otras drogas afines apoyan definitivamente la hipótesis de un origen tóxico. Con miras a futuros desarrollos en el campo de la psiquiatría, sugiero que hay aquí una región, punto menos que inexplorada, dispuesta para la obra de indagación.

Mientras el problema de una toxina específica representa una tarea para la psiquiatría clínica por cuenta de sus aspectos formales, la cuestión de los *contenidos de la esquizofrenia* y *su significado* representa una tarea igualmente importante para el psicopatólogo, así como para el psicólogo del futuro. En el primer caso, ambos problemas tienen el más alto interés teórico; además, su solución dará una base indispensable para la terapia de la esquizofrenia, puesto que, como ya sabemos, esta enfermedad tiene dos aspectos de fundamental importancia, o sea un aspecto bioquímico y otro psicológico.

Es cosa sabida, como demostré para satisfacción mía hace cincuenta años, que la enfermedad debe tratarse por psicoterapia, aunque sólo hasta un punto limitado. En cuanto ensayamos el tratamiento psicológico, surge la cuestión de los contenidos psicóticos y su significado. Ya sabemos que en muchos casos nos enfrentamos con un material psicológico que puede compararse con el que se encuentra en la neurosis o en los sueños, un material comprensible desde un punto de vista personalista. Pero al revés de los contenidos de la neurosis, que pueden explicarse satisfactoriamente mediante los datos de una biografía personal, los contenidos psicóticos muestran peculiaridades que se niegan a ser reducidas a adquisiciones individuales, así como hay sueños cuyos símbolos no pueden explicarse satisfactoriamente con ayuda de datos personales. Con esto quiero decir que los contenidos neuróticos pueden compararse a los de los complejos

normales, mientras que los contenidos psicóticos, sobre todo en los casos paranoicos, muestran una estrecha analogía con el tipo de sueños que los primitivos llamaban acertadamente "gran sueño". Contrariamente a los sueños corrientes, dicho sueño es muy impresionante ("numinoso") y con frecuencia sus imágenes utilizan motivos análogos y aun idénticos a los que conocemos por la mitología. Llamo a esas estructuras "arquetipos", porque funcionan de manera muy similar a los modelos del instinto. Por lo demás, muchas de ellas pueden encontrarse en todas partes y en todos los tiempos.

Ocurren en el ámbito de las tribus primitivas, en los antiguos mitos griegos, egipcios o mexicanos, así como en los sueños, visiones e ilusiones de individuos actuales que ignoran por completo esas tradiciones. En estos casos, buscamos en vano una causalidad personalista que explique su forma peculiar y su significado arcaico. Por lo tanto, es mucho más probable que sean como constituyentes de existencia universal del espíritu inconsciente que forma, por así decirlo, un estrato más profundo de *naturaleza colectiva*, en oposición a los contenidos adquiridos personalmente de las capas más superficiales de lo que podemos llamar el *subconsciente personal*. Considero estos modelos arquetípicos como la matriz de todas las exposiciones mitológicas. No sólo ocurren en condiciones altamente emocionales, sino que también, y con gran frecuencia, parecen ser su causa. Sería una premisa errónea consideralos como *representaciones heredadas*, así como los instintos son las condiciones dinámicas de varias formas de comportamiento. Y hasta es probable que los arquetipos sean las expresiones psíquicas o manifestaciones del instinto.

La cuestión de las formas arcaicas de comportamiento y de pensamiento no puede encararse, evidentemente, desde el punto de vista de la psicología meramente personalista. Toda investigación, en este ámbito, debe recurrir a manifestaciones del espíritu humano más generales que las que se encuentran en la simple biografía personal. Todo intento de investigación ulterior lleva inevitablemente al problema del espíritu humano *in toto*. El espíritu individual no puede comprenderse por sí solo. Para ello necesitamos un cuadro de referencias infinitamente más extenso; en otras palabras, la investigación de los estratos psíquicos más profundos y básicos sólo puede llevarse a cabo con ayuda de otras varias disciplinas. Esto hace que la investigación en este terreno se encuentre sólo en sus comienzos; pero sus resultados son alentadores.

La investigación de la esquizofrenia me parece una de las tareas más importantes de una psiquiatría futura. El problema tiene dos aspectos, uno fisiológico y otro psicológico, pues la enfermedad, hasta donde hoy

podemos ver, no permite una explicación unilateral. Su sintomatología, por un lado, apunta a un proceso subterráneo destructivo, quizá de naturaleza tóxica; por otro lado, en cuanto la etiología psicogénica no está excluída y el tratamiento psicológico (en casos satisfactorios) es efectivo, el factor psíquico tiene igual importancia. Ambas vías de acercamiento abren vastas perspectivas, tanto en el aspecto teórico como en el terapéutico.

(Traducción de Enrique Pezzoni)

C. G. JUNG

VÍA CRUCIS

A Hugo Parpagnoli

La Nada rodeó a la Palabra.
La Nada fué un mar,
Un océano,
Que cercó,
Que ciñó a la Palabra.

La Palabra era la Vida,
La Vida que venía de Dios,
La Vida que contemplaba a Dios,
La Vida que reflejaba a Dios,
La Vida que fundaba todo orden,
La Vida que formaba toda vida.

La Nada era informe,
La Nada estaba vacía,
De vida,
De forma,
De color.

La Nada ciñó a la Palabra,
La Nada impregnó a la Vida

Vaciándola de vida,
Vaciándola de forma,
Haciendo de Ella una nada.

La Palabra se tornó una nada
Igual que la Nada
Sin vida,
Sin forma,
Sin color.

Se rebajó a ser nada
Entre la Nada.
Se rebajó a ser esclava, gusano,
De la Nada.

La Palabra se quedó sola
Sin los discípulos,
Ni la madre,
Ni el mundo,
Ni el Padre.
La Palabra se quedó sola
Frente a la Nada,
Rodeada por la Nada.

Nada veía del mundo entonces la Palabra.
Ni la vida,
Ni la forma,
Ni el color.
No palpaba sino los laberintos del Pecado,
Del Mal,
Del infierno.

La Palabra era pura
Porque la Palabra existió antes que el agua,
Antes que la luz,
Antes que el aire.
La Palabra era más blanca,
Era más inmaculada
Que un cordero sacrificado.

Se impregnó del Mal,
Se rodeó del Mal,
Asumió el Mal en tal forma
Que se hizo pecado.
Se revistió del pecado en su carne pura,
Del aguijón del pecado,
Aunque su ser permaneció ajeno,
Permaneció intacto,
Permaneció por encima de todo tiempo
Aislado en la Eternidad,
Pues la Palabra era el Principio,
Era la Fuente
De la cual emanaba todo Bien.
Descendió al infierno de este mundo,
A las tinieblas de este mundo
Y sintió más repugnancia por todo lo que había alrededor
Que aquel
Que yace en el fondo último de un prostíbulo.

De todo lo despojaron los hombres,
De las vestiduras,
De los amigos,
De la luz,
De la imagen del Padre,
De la imagen cósmica,
De la imagen de la forma y del color,
De la imagen del orden,
De la imagen del mundo.

Era un hombre sin Dios,
Era una rama seca,
Era un ser exánime,
Arrastrándose por el suelo,
Lo que llevaban al suplicio.

El caos reinaba en Él,
La soledad,
El abismo sin materia,
Los rostros del averno,
Los gestos iracundos.

Descendía cada vez más hondo,
Cada vez se perdía más
En esa vida que no era vida,
En esa vida que surgía del lamento.
La Nada aspiraba la vida de la Vida.
Ésta cada vez se entregaba más
Con un cansancio sin fondo
En manos de la Nada.
En cada caída,
En cada herida,
Su alma se iba extraviando más
Por el camino intrínseco de la noche.
Ya no había lucha,
Ya no había pugna,
Era sólo un andar,
Un dejarse caer, abandonado,
Un hombre sin imagen
En el silencio rotundo,
Revolcándose en la nada.

La Vida ya no aparecía como la Vida
Cuando la levantaron en alto.
Ya no tenía los ojos plenos,
Tenía una boca de pescado muerto,
Sus palabras habían perecido.
Era menos todavía que un trapo estrujado
Al que le quitan toda el agua.
Era una cosa deforme,
Un condenado,
Un hombre abandonado por Dios,
Por su imagen,
Por los hombres,
Por el orden,
Por el mundo.
Su misión aparecía como una farsa
A los ojos de los otros,
Para ellos representaba la Mentira.
Había que tratarlo por eso
Como a la última de las criaturas.
La Nada dominaba sobre Él totalmente,

También gobernaba los corazones
De aquellos que lo rodeaban.
Había ganado la batalla.
El hombre colgaba vencido de los tres clavos.
Su interior estaba vacío,
No había en él ningún movimiento,
Ninguna sombra,
Ni siquiera vértigo,
Nada.
La vida se había fugado de la Vida.
Lo único que quedaba en torno a Él
Era el pecado,
El mal,
La culpa,
La Nada había logrado hacer de Él materia espectral,
Nada.
La Nada y la Muerte ejecutaban una danza triunfal
En torno a la Cruz.
La Vida ya no existía,
La Vida estaba más muerta que la Muerte,
La Vida estaba más anonadada que la Nada,
La Vida ya no era nada,
Nada,
Nada,
La Nada,
La Muerte,
El caos,
Quedaron como dueños del universo ejecutando su danza
[triunfal
Mientras el hombre colgaba de los tres clavos
Y bajaba con su peso, descendía
Hasta tocar el fondo sin término de la oscuridad
Del infierno de este mundo.

Al mismo tiempo era la Palabra,
La Palabra del Comienzo,
Y la Palabra es eterna,
Es incorruptible.
Desde lo hondo,
Desde la Nada inmensa,

Desde el caos,
Desde el infierno
Surgió ese grito
De la Vida que es Vida y siempre Vida:
"Eloi, Eloi, lamma sabacthani"

Y ese grito destrozó el espacio,
Destruyó la vejez del universo.

ANA GÁNDARA

EL TALLER DE PROUST

"PROUST compone un rosetón", había dicho Benjamín Crémieux. "Proust no compone", había refutado Louis de Robert.

En estos últimos años, de copiosa producción bibliográfica sobre Proust, parece definitivamente triunfante la escuela que cree en la arquitectura de *A la recherche du Temps Perdu.* El libro, dicen estos críticos, fué construído en forma de catedral.

En todo caso es la voluntad arquitectónica, no la arquitectura, lo que me place en Proust. Su novela está a medio hacer, con los andamios a la vista. Más que novela es un gigantesco archivo de borradores de novela. Quienes se interesan exclusivamente en los temas —el amor, que acelera la carrera de las cosas; la memoria, que retiene los espectros de esa carrera; y, en medio de los cambios del alma y de la sociedad, la imposibilidad de la dicha— se quedan, pues, entre borradores.

¿No es éste el castigo de los merodeadores de la literatura? No pueden penetrar en la ciudad encantada. Dan vueltas por las afueras y tropiezan con escombros. Los merodeadores de Proust tropezarán en contradicciones, inverosimilitudes, irregularidades, rígidas teorías, incongruencias, escenas sueltas, torpes retrocesos de la acción, fracasos... Pero esos borradores —frustrados cuando el lector los lee desde afuera, con la perspectiva de quien espera una novela ordinaria— adquieren un valor genial cuando lo que interesa es el proceso mismo de la composición. Más aún: sólo al hacer coincidir nuestra visión de lectores con la de Proust en el momento de gestar es que los defectos de su novela en tanto novela se convierten en las

virtudes de su novela en tanto confidencia artística. Entonces el lector, atrapado en las galerías profundas de la imaginación creadora de Proust, pasa a ser testigo de la marcha de la novela, sombra del personaje Marcel, casi personaje él mismo, y desde dentro va espiando el desenvolvimiento de una materia única: el quehacer literario.

Desde la posición de este lector cautivado, lo que se ve es la unidad del alma de Proust, esforzada en cifrar en símbolos la infinita riqueza de sus recuerdos. He ahí a Proust, absorto en su intimidad, recogiendo las intuiciones esenciales que han de servir a su arte. Esas esencias saltan del tiempo en que fueron intuídas, se destemporalizan, se objetivan, se convierten en formas poéticas. La conciencia que Proust tiene de estar rescatando para la literatura visiones que antes se le dieron en la vida hace que el acto mismo de la evocación sea el tema principal de su obra, tema distinto, y mucho más importante, que todos los otros temas psicológicos y sociológicos que aparecen en forma de borradores novelescos cuando miramos desde el género "novela". El intenso placer que Proust suscita nace, no sólo del espectáculo de la creación artística, sino también del espectáculo de un artista consciente de su creación. Es uno de esos grandes escritores de obras incompletas de los que él mismo decía, en *La Prisonnière*, que estaban "contemplándose trabajar como si fueran a la vez el obrero y el juez, y extraían de esa autocontemplación una belleza nueva, diferente y superior a la obra escrita, belleza que acababa por imponer retroactivamente una unidad, una grandeza que la obra no tenía". (En esa misma página es donde Proust, hablando de Balzac, delata su propia triquiñuela de novelista: arrojar, sobre viejos escritos que no guardaban unidad, un vistazo sistematizador, y decidir, con un brusco artificio, que los personajes, antes desparramados, retornen todos juntos en un ciclo terminal.) Así, como cristal de aumento aplicado a una intimidad de escritor, *A la recherche du Temps Perdu* no tiene mácula. Aun los defectos de los manuscritos inconclusos, publicados póstumamente, ganan en seducción. El último volumen, *Le Temps Retrouvé*, cose, a prisa y mal, papeles que suelen ser repetidos o que quedan fuera de toda proporción o que contrarían lo dicho antes o que no disimulan la impaciencia con que Proust busca y rebusca y tira de los hilos de su trama para finiquitar de una vez con una figura sintetizante: la de su patética Junta de Sombras. A pesar de tantas deformidades ¿quién duda que *Le Temps Retrouvé* es una de las más apasionantes auto-definiciones que haya formulado un novelista? Es que, en Proust, no nos importa el producto, sino el producir. Por lo mismo que la obra es defectuosa, el modo de obrar se ve sin defecciones. Las páginas siguen viviendo, aun después de la muerte de su autor, y el lector colabora

reordenándolas como si las hubiéramos encontrado, junto con cartas, diarios de viaje y cuadernos de notas, en el fondo de un baúl, en el altillo de un amigo desaparecido. Las fotografías de los laberínticos manuscritos de Proust no me fascinan más que la adivinación de ellos mientras leo. Tan bien como Francisca, que miraba atónita los "papelotes" de Marcel, roídos, apolillados, desgarrados, remendados, pegoteados unos con otros (*Le Temps Retrouvé*), puedo ver el espíritu de Proust en el trance creador, allá, en el abismo de sus letras enmarañadas. Proust ha hablado (en *Du Côté de Guermantes,* II, cap. III) de "los inmensos lienzos de olvido" que interrumpen la visión del pasado. Al escribir sus evocaciones Proust deja también lagunas que tienen el mismo hechizo misterioso. ¡Qué acicate, para la mente analítica del lector, el reconstruir la cronología de la acción partiendo de frases como "tres años después", "cuatro años después" mezcladas con alusiones a hechos históricos! Otros juegos se ofrecen también a la mente analítica del lector: separar, pongamos por caso, los lugares geográficos, los monumentos artísticos, las clases sociales que Proust funde en masas ideales. O cuando en el capítulo primero de *Le Temps Retrouvé* se describe a Robert de Saint-Loup con el trozo idéntico, palabra por palabra, con que se había descrito, en el capítulo IV de *Albertine disparue,* a Legrandin ¡qué debilidad tan significativa para los hurgadores de secretos de taller! Las grietas de sus técnicas de mosaico quedan a la vista cuando, en ese capítulo IV de *Albertine disparue,* se dice primero que Robert de Saint-Loup no se despegaba nunca de las faldas de su mujer y, tres páginas después, se dice que constantemente dejaba sola a su mujer. El episodio "Unos amores de Swann" —en *Le Côté de chez Swann*— fué concebido cuando Proust todavía no había convertido a Marcel en protagonista: ¡qué interesante es ver mucho después, en *La Prisonnière, Albertine disparue* y *Le Temps Retrouvé,* los ácidos humeantes con que Proust disuelve en su obra aquella materia extraña! Compara los amores de Swann y Odette con los de Marcel y Albertina, y la sonata de Vinteuil, en *Le Côté de chez Swann,* se hermanará con el septeto de Vinteuil, en *La Prisonnière.* Otra diversión, para quien guste más del novelar que de la novela, es observar los tejemanejes de Proust en la confección de sus personajes. Claro que él ha declarado toda una teoría sobre su creación de caracteres: como lo que vale es su conocimiento impresionista y no la reproducción fiel de una realidad exterior, Proust elige rasgos de varios modelos y los combina en una sola criatura. La función de esta criatura sintética es permitir a Proust que profundice en sí mismo y tome posesión de su tiempo psicológico. Muy bien. Es verdad. Así es Proust. Pero a veces la fabricación de sus monstruos no se explica con teorías de filósofo sino con

prácticas de narrador. Después de todo, Proust está novelando; y novelar es mentir artísticamente. "Si no fuera que el orden del relato nos obliga a frívolas razones —nos dice en *La Prisonnière*— con cuánta más seriedad podríamos mostrar la mendaz delgadez del comienzo de este volumen". Divierte el observar las marcas que sus mentiras dejan sobre sus hombres y mujeres. Todo arte es mentira. Pero hay mentiras sin pudor (por ejemplo: las de *Las aventuras del Barón Munchausen*); en cambio, las de *A la recherche du Temps Perdu* se esconden entre los pliegues de un tejido estilístico que tiene algo de novela y algo de memorias. El lector, con aliento contenido, va siguiendo los pasos de las mentiras de Proust, viéndolas caer y desenmascararse, de inconsecuencia en inconsecuencia. Aclarado que no me refiero a la mentira moral, sino a la artística, creo que ya no se me interpretará mal si doy un ejemplo aparentemente moral: la aberración óptica con que los muchachos que conoció Proust se metamorfosean poéticamente en las muchachas de *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. Uno oye, constantemente, el latido de la mentira. Mil vueltas da Proust para esconder que él también pertenecía a la raza de su *Sodome et Gomorrhe*. Así como el mentiroso hace tentativas para construir la credibilidad de su embuste, Proust hace tentativas para meter un aparato novelesco dentro de sus memorias. Y en estos intentos —el intento de complicar los destinos que se cruzan, se pierden, se vuelven a encontrar, como en las novelas de aventuras; el de exagerar el golpe del azar sobre los caracteres, como en las novelas dramáticas; el de metamorfosear los personajes hasta hacerlos irreconocibles, como en las novelas-claves—, en estos intentos, digo, Proust tuvo que adoptar una actitud imaginativa, enérgicamente deformante de la realidad. Esta actitud de mentiroso y de artista opera a la vista del lector que ha sabido acomodarse en uno de los balcones del alma de Proust. Y, al final de cuentas, de esa necesidad de cambiar las monedas de cobre de la realidad por la moneda de oro de la fantasía es de donde surgen los espléndidos poemas en prosa de Proust, lo mejor de su obra. No digo que la mentira sea la fuente de la transfiguración artística que nos da Proust. No. La función traslaticia de sus palabras —con metáforas tan veloces que dan vértigo ¡y hay quienes hablan de la morosidad de Proust!— respondían a su modo de ser y a una teoría del arte. Lo que digo es que el lector, al descubrir mentiras, agrega a la fruición de la lectura la de la malicia. Es como mirar la comedia desde los bastidores y el tapiz desde el envés.

Al renunciar a la perspectiva exterior de lector de novelas corrientes y, en cambio, asegurarnos la de espectadores del acto mismo de escribir una novela, el aire de *A la recherche du Temps Perdu* queda multiplicado con espejos. Repárese, para sólo mencionar un ejemplo, en el pasaje de *Sodome*

et Gomorrhe en que Marcel, fisgando por los postigos entornados de una ventana el patio desierto durante la siesta, ve a Charlus en el momento de estar mirando a Jupien. Se trata de un procedimiento novelístico bastante curioso. El personaje A (Marcel) ve que B (Charlus) está mirando a C (Jupien). La actividad de C, por lo tanto, está presentada indirectamente, a través de los sentidos de B; y la de B, a su vez, a través de los sentidos de A. De este modo, con respecto al lector el novelista acerca a A y, en cambio, aleja a B y a C. Tal recurso es muy efectivo en la novela moderna cuando el lector se siente neutral ante A, B y C; y esto ocurre cuando el novelista está contando en tercera persona. La verosimilitud de cada observación de A se apoya en la omnisapiencia del novelista que es quien, en última instancia, sabe todo lo que ocurre por dentro a sus hechuras. El lector confía en esa visión absoluta del novelista y goza de las visiones relativas de sus personajes. Pero Proust narra en primera persona, y por lo tanto da a A un conocimiento objetivo de B y de C que sólo puede ser atributo del novelista. ¿Cómo puede A, un mero personaje, *saber* lo que piensan y sienten B y C? Caso tan portentoso de conocimiento objetivo en un personaje de novela podría destruir la verosimilitud psicológica del personaje A (y aun la filosofía idealista, un poco berkeleyana, que el personaje Marcel dice tener). Pero, si en lugar de leer *A la recherche du Temps Perdu* como novela hecha la leemos como un quehacer novelador, Marcel deja de ser personaje y se convierte en autor. Marcel salta fuera de la novela y pasa a ser el memorialista Marcel Proust. O, mejor, Marcel Proust salta dentro de las memorias y se convierte en Marcel, el novelista. Ahora el lector se siente neutral ante B y C, escorzados allá en el fondo, en un plano diferente al de A; y A, no ya como personaje, sino como autor, nos convence de que está absolutamente comunicado con la verdad del mundo inventado.

Gracias a esta identificación de Proust con su personaje Marcel, los análisis introspectivos de éste valen siempre como hondos vistazos en el manantial de la creación poética. Tales análisis nos ponen alertas, no sólo porque zahondan nuestro conocimiento de la naturaleza humana en general, sino porque esperamos que de los fenómenos psicológicos descritos brote de un momento a otro la poesía. El análisis de la intuición poética de los campanarios de San Hilario nos lleva, en efecto, a la gestación del primer poema en prosa que escribe Marcel (*Le Côté de chez Swann*). Pero aunque el personaje Marcel no se ponga a escribir ¿no está Proust haciéndolo por él, en las excelentes páginas en que cuenta las experiencias de Marcel? Pienso en el episodio en que, al saborear una magdalena mojada en la taza de té, Marcel siente que el pasado se le aparece vivo (*ibídem*); o en el de

esos paraguazos asestados a paredes, setos y árboles que, como las interjecciones, daban salida fácil a su asombro y le apartaban de su deber de expresarse lúcidamente (*ibíd.*); o en el de los tres árboles de Balbec, que le niegan su bello secreto cuando los interroga desde el coche (*A l'Ombre*); o en el éxtasis ante el espino blanco, mientras pasea con Andrea y Albertina (*ibíd.*); o, para terminar, en aquel grandioso "finale" de *Le Temps Retrouvé* en que tres sucesivas sensaciones —el pisar un desnivel del pavimento, el oír el choque de la cuchara con el plato y el secarse los labios con una servilleta almidonada— de repente han conjurado, del fondo de la memoria de Marcel, otras parecidas, vividas en remotas ocasiones; y del contacto entre las sensaciones del pasado y las del presente parece desprenderse una esencia común, ahora emancipada del orden del tiempo. La aprehensión de esa esencia es lo que inunda a Marcel de felicidad. Tiene la fugitiva ilusión de ser eterno, y se decide a eternizar con palabras artísticas los años perdidos. Así encuentra Marcel la idea de su libro, el libro que, precisamente, uno está leyendo. Que dentro de la novela que estamos leyendo esté incluído el escritor que se dispone a escribirla es aún más perturbador que aquel pasaje de la segunda parte de *Don Quijote,* donde el caballero loco lee sus propias aventuras, que son nada menos que las mismas aventuras que nosotros tenemos frente a los ojos. En Cervantes leemos que Don Quijote está también leyendo lo que nosotros leemos; pero en Proust leemos que Marcel está a punto de escribir lo que ya estamos leyendo.

Proust es afín a Bergson. Alguna vez, sin embargo, se defendió de que se llamara "bergsonianos" a sus libros. La diferencia estaba, decía él, en el papel de "la memoria involuntaria" —el sabor de una magdalena, el contacto con una piedra movediza, etc.— en la resurrección de sus sensaciones. Pero hay, entre Bergson y Proust, una diferencia mayor. La intuición de Bergson es la de un filósofo y aspira a un conocimiento absoluto. La intuición de Proust, al contrario, es la de un escritor, y sólo aspira a comprender la propia intimidad. Hay estados de ánimo —nos dice en *La Prisonnière*— que son vagos, no porque están tocando un fondo metafísico, sino porque escapan a nuestro análisis; si pudiéramos analizarlos acaso viésemos que no son ni más profundos ni más reales que otros estados de ánimo mejor conocidos. El análisis intelectual de Bergson —"L'intuition philosophique", en *La pensée et le mouvant*— en que señala la fundamental y única teoría de la vida en los edificios sistemáticos de Berkeley, Spinoza y otros, tiene su paralelo en el análisis estilístico de Proust —en la conversación de Marcel y Albertina en el capítulo III de *La Prisonnière*— en que señala la fundamental y única visión de belleza en los relatos de Stendhal, Barbey d'Aure-

villy, Thomas Hardy, Dostoievski. Pero en Bergson se señala una fórmula de ideas sobre la vida; en Proust, una captación de valores estéticos.

A la recherche du Temps Perdu es la historia de una vocación literaria: "esos años inútiles por los que yo todavía iba a pasar antes de que se declarara la vocación invisible de la que esta obra es la historia", dice en *Du Côté de Guermantes*. Aunque la literatura nunca ha sido la ocupación de mi vida —viene a decirnos Marcel en *Le Temps Retrouvé*—, toda mi vida ha estado siempre ocupada en desgarrar los velos superficiales de las cosas para hallarme a mí mismo. ¿Y qué es la literatura sino los esponsales, con el anillo de la metáfora, entre un instante de la "durée" íntima de un escritor con un instante de la "durée" física del universo? He llevado en mí, pues, abocetada, durante años y años, y sin darme cuenta de ello, una obra latente, oscura, silenciosa, "que podría resumirse en este título: *Una vocación*". A lo largo de esta historia vocacional —dieciséis volúmenes escritos en quince años— el lector ha presenciado un asombroso despliegue de secretos profesionales.

No sé (conozco a Proust pero desconozco la bibliografía sobre Proust) si alguien ha radiografiado ya con la claridad debida esa gran intra-literatura. Enumero algunas de esas costillas, de esas arterias, de esos órganos:

1) Las primeras lecturas de quien terminará por ser él mismo escritor. Fuentes del aprendizaje literario. El arte de leer. La emulación ante un escritor admirado.

2) Observaciones sobre las peculiaridades del estilo impresionista. La superioridad de las imágenes sobre las cosas en la aprehensión de la realidad esencial.

3) Escribir cartas, escribir literatura. El mostrar a alguien lo escrito. El juicio adverso de los demás sobre lo que uno ha escrito con amor. El querer publicar, vanamente. El ser plagiado por los amigos.

4) La vocación literaria, con sus entusiasmos y desfallecimientos. El dudar del propio talento. El dudar del valor de la literatura al comprobar que adultera la verdad.

5) La vacilación ante diversos estilos posibles. La elección de un estilo favorito. La sinceridad expresiva. La correlación entre la voz y la frase escrita, entre el ritmo y la sintaxis.

6) La inteligencia y el lenguaje lógico frente a la intuición y el lenguaje poético. La metáfora.

7) Teoría de la belleza y de la expresión. La originalidad de visión y la transfiguración del universo.

8) El arte y la moral. Mutua fecundación de las artes: la literatura (Bergotte), la música (Vinteuil), la pintura (Elstir), etc.

9) Ojeadas estimativas sobre la literatura universal. Los estilos demasiado nuevos para dejarse atravesar por el lector. La ilusión de belleza en mediocres supercherías literarias.

10) Teoría de la novela. El papel de la realidad. El papel de la intriga. El papel de la observación. El papel de la memoria. El papel de la imaginación. El papel del sueño y del subconsciente. Las técnicas narrativas.

11) La vida intelectual en París. El plan de la obra única que cada escritor debe sacar de sí. El miedo a que la muerte impida concluir la obra.

Y todo este inteligente repertorio de temas para una Crítica de la Literatura Pura y para una Crítica de la Literatura Práctica, penetrado por un lirismo sutil.

A la recherche du Temps Perdu, libro construído en forma de catedral, según algunos críticos. Pero, como el mismo Proust dice, "en esos grandes libros hay partes que sólo han tenido tiempo de esbozarse y, sin duda, nunca se concluirán, debido a la excesiva vastedad del plano del arquitecto. ¡Cuántas grandes catedrales permanecerán inconclusas"! (*Le Temps Retrouvé*). Proust insistía: "no soy un novelista", y hablaba de sus libros como de "una especie de novela". Quería decir: no he dado eso que se llama "novela" ni soy un novelista hecho y derecho con todo un pasado de novelar, pero aquí me veis, escribiendo en una vaga actitud de novelista, tratando de redondear una novela. El vasto plan arquitectónico de su espíritu, no la arquitectura levantada en el espacio, es lo que celebro. Podríamos considerar *Jean Santeuil* —el manuscrito juvenil de Proust, exhumado hace pocos años— como el primer borrador de un genio que entonces se estaba ensayando y sólo quince años después dará la función de gala en *A la recherche du Temps Perdu*. Por interesante que sea comparar ambos libros para comprobar así los progresos de la capacidad novelística de Proust, me parece que la relación entre el borrador primerizo de *Jean Santeuil* y la novela final *A la recherche du Temps Perdu* es demasiado exterior. Después de todo, son narraciones diferentes. Más placer siento al meterme en el interior de *A la recherche du Temps Perdu* para desdoblarla en una novela y un borrador. Con esta novedad: es la novela de un borrador, más que el borrador de una novela.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan, mayo de 1957.

EL PRÍNCIPE CONSTANTE

Gustaw Herling (Grudzinski) nació en Polonia, en 1919. Fué deportado a Rusia en 1939 y desde 1941 combatió como soldado del ejército polaco en el Medio Oriente y en el frente italiano. Terminada la guerra vivió en Londres, después en Munich. Actualmente, casado con una hija del más ilustre filósofo italiano de los últimos tiempos, está radicado en Nápoles. Fuera de algunas publicaciones en polaco, su libro *Un mundo aparte* ha sido traducido a ocho idiomas, entre ellos al castellano. Colabora en periódicos de la emigración polaca y en "Il Mondo" y "Tempo Presente". El cuento que ahora publicamos nos muestra la triste, trágica confrontación de dos intelectuales italianos que vuelven a encontrarse en Capri, en 1947, después de haber combatido durante veinte años al dictador, cada cual a su manera: uno, desde el exilio; otro, en Italia misma. Nada tan sorprendente, decepcionante y, en cierta forma, tan igual en el mundo entero como la situación por la que atraviesa un país —por la que atraviesan todos los países— inmediatamente después de haber caído una dictadura. (*N. de la R.*)

NUNCA olvidaré aquel día de abril de 1947. Hacía dos años que habían cesado los estrépitos del combate, y Nápoles volvía apresuradamente a la vida. Nada cicatriza con tanta rapidez las heridas de la guerra como el sol meridional; basta levantar los ojos, hundir la mirada en la lámina candente del cielo, deslizarla, perezosa, sobre la superficie rizada del mar, perder la noción del horizonte, y henos en medio de un mundo que ignora las leyes de la destrucción y de la muerte. Entre el mosaico de casas multicolores —conchas marinas incrustadas en las colinas—, en una ciudad casi irreal, que se balancea rítmicamente al son de las campanas, acariciada por el sol, rebosante de una multitud bulliciosa, ¿queda lugar, acaso, para recuerdos de la guerra?

Vivía yo entonces en la parte de Nápoles que lleva el nombre de Posillipo. Posillipo, visto desde abajo, o sea desde la avenida costanera, se parece a un ancla verde con que la ciudad se aferra al mar; pero basta subir a cualquier "belvedere" para que surja Nápoles entero, semejante a un escorpión gigantesco con su cola vellosa y puntiaguda doblada sobre el dorso. Allí mismo donde empieza la púa ponzoñosa del arácnido, sobre una barranca rocosa que desciende abruptamente hacia Marechiaro, estaba situada la villa de mis amigos, en la que ocupaba yo un cuarto pequeño. Muy cerca, en una placa adosada a la pared de una de las casas vecinas, se podía leer unos versos de Salvatore di Giacomo, poeta dialectal napolitano: "Cuando la

luna surge sobre Marechiaro —dice Salvatore di Giacomo— hasta los peces *fanno l'amore*". En efecto, el mar se ve allí más claro que en otras partes del golfo, la vegetación, más agreste y exuberante, y la miseria humana resalta menos. Sobre los peñascos grises, por encima de las casitas blancas que surgen del verdor amarillento de las palmeras, cactos y pinos, se tiende un cielo luminosamente azul, casi transparente en los días de sol. De noche, prendida a una bóveda de terciopelo negro, aparece la luna como una lámpara china; su luz fantástica destaca los contornos de la ciudad, haciendo a la vez más intensos sus colores. Bueno, ¿quién sería capaz de describir Posillipo? Hasta hubo pintores que llevados por ese propósito, estropearon sus pinceles: en el siglo XVIII, un holandés italianizado, Van Vittel, sólo logró crear el "vedutismo"; cien años después, Gigante y Pitloo fundaron allí la "Escuela Posillipina", sembrando entre las futuras generaciones la *paura delle cartoline*: "el horror a las tarjetas postales".

Aquel día, desperté con la intolerable impresión de que la vida seguía su curso fuera de mí. No sé si todos conocen esa impresión: suelen tenerla aquellas personas que han sufrido una gran desgracia y que sienten, entonces, que la naturaleza mira su dolor con una indiferencia tanto más completa cuanto más profundamente desearían que participara en su duelo. Existe no sé qué en el cielo, el mar y el aire sureños que no admite el sufrimiento y no da tiempo para recordar. Vivir allí significa marchar adelante, sin tregua, sin mirar atrás; ni siquiera para llorar es permitido suspender la marcha. No es por casualidad que los cortejos fúnebres de Nápoles son poco solemnes y veloces; a los muertos se los llora pródiga y brevemente, y los cementerios no son, por cierto, lugares visitados con frecuencia. Tampoco es por casualidad que ciertas gentes —me refiero a las que desean mantener abiertas sus llagas— cierran ante la vida imperiosa todas sus puertas y *si rinchiudono in casa*. En esa comarca no nacen quienes creen en el oculto valor de la rebeldía: el hombre avanza con la corriente de su destino, o se encierra en su hogar.

Tal vez parezca fatuo asociar a tal extremo la naturaleza con la vida humana; sin embargo, así lo sentí entonces. Aquella mañana la pasé en cama; afuera, el sol henchido, el gorjeo de los pájaros, el clamor de los pescadores, las risas de los niños y, sobre todo, el rítmico golpeteo de las olas contra las rocas me advirtieron de pronto que también yo estaba arrinconándome en casa. Hacia mediodía fuí al puerto y pasé varias horas sentado cerca del muelle, contemplando embarcaciones, las mismas, quizá, que un año antes habían llevado a la mayor parte de mis compañeros de armas a Inglaterra y a unos pocos a Polonia. Por fin, obedeciendo a un

impulso indefinido, compré un pasaje para Capri. El último barco de la tarde no había zarpado aún.

En el golfo, más o menos a mitad de camino, se esfuman los contornos de Nápoles y adquiere nitidez la península sorrentina con su corona de isletas. Entonces, una simple excursión a Capri se transforma en un viaje hacia una comarca irreal. Es un punto muerto que bien conocen los aficionados al columpio: en un abrir y cerrar de ojos, el barco parece detenerse, suspendido entre la tierra firme que se desliza lentamente hacia el fondo del mar, y un espejismo verde y dorado que surge ante nuestros ojos cegados por el sol. Si bien es cierto que Capri, muy pronto, se revela en toda su autenticidad material, la impresión de soñar despierto perdura.

Desde la Marina Grande caminé por senderos laterales hasta Monetella, la parte menos poblada de la isla, que debe su nombre a una cantidad de monedas romanas encontradas en ella, y me dirigí a una pensión. Al escribir mis datos personales en el libro de huéspedes, reparé en el nombre de Guido Battaglia, célebre escritor italiano, que a fines de 1943, o sea en cuanto Nápoles fué liberada, volvió a ella de Londres, después de pasar veinte años en el exilio. Luego, durante el año de la "Liberazione", desempeñó en Roma un papel importante. En los últimos tiempos se oía hablar de él cada vez menos; el patrón me dijo que se alojaba en su hostería desde hacía varios meses, trabajando en un libro nuevo y pasando sus horas de ocio en la Piazzetta.

Era demasiado temprano para ir a la Piazzetta. Decidí, pues, matar las próximas horas visitando el Monte Tiberio. Es éste uno de de los paseos más hermosos de la isla, y nunca lo había hecho al atardecer. Ascendí por un sendero que serpenteaba entre huertas en flor, descansando de trecho en trecho junto a la tapia de piedra gris que casi en todas sus curvas estaba adornada con excéntricos moños de pita verde. Durante todo el paseo me acompañó un mar maravillosamente sereno y liso, reverberante, como si flotasen en él millares de luciérnagas. A nadie encontré en el camino. Cuando llegué a los primeros escalones de la Villa Tiberio, que se levantan junto a las ruinas de un antiguo faro romano, estaba cayendo el crepúsculo.

A la entrada de la Villa hay una cita de Suetonio, grabada en la piedra: *Capreas se contulit praecipue delectatus insula quod uno parvoque litore adiretur septa undique praeruptis immensae altitudinis rupibus et profundo mari.* El lugar, realmente "circundado por un mar profundo y por rocas de inmensa altitud", brindó con frecuencia a los historiadores un

tema de meditación. ¿Por qué el *tristissimus hominum* lo había elegido como refugio de sus últimos años? Tal vez, no sea difícil adivinarlo. Los abismos ejercen una atracción poderosa y misteriosa; yo mismo no pude resistirla mucho mientras miraba, desde la cúspide de la "roca inmensamente alta", el blanco hervidero de las olas. Si tanto se habla de la tristeza altanera de la soledad, será gracias a lugares como la Villa Tiberio. Allí se extinguió la vida de un hombre lleno de rencor hacia el mundo del que era el amo, un hombre consumido poco a poco por una dolencia extraña que cierto médico español calificaría de "resentimiento". Aquel hombre, víctima de una inmensa soledad del alma, desterrado del pasado y del porvenir, repitió más de una vez, según lo refieren los cronistas, que no recordaba quién había sido antes y que, una vez muerto él, no importaba que las llamas devorasen el mundo entero.

Reinaba tan profundo silencio que me parecía distinguir, uno por uno, los golpes de las olas contra la base del peñón. Cuando sobre el cielo, entre Capri e Ischia, había tendido el ocaso una franja de púrpura fría, proseguí mi ascenso, llegué a la cima misma del Monte; allí, dominando las ruinas imperiales, una pequeña iglesia, típica de la región, lucía sus múltiples cúpulas de estilo morisco. Junto a ella, una alta Madona tallada en la roca levantaba sus manos blancas como si quisiera rechazar las tempestades violentas que amenazaban la isla. Una ligera brisa nocturna acariciaba los muros encalados de la iglesia y los contornos de la estatua. Mis pasos retumbaban entre las rocas con un breve repiqueteo, como si calzara zuecos.

Hay un momento en que Capri se ilumina con todas sus luces, haciéndonos pensar que los pescadores hubiesen tendido en el cielo sus redes llenas de estrellas que muriesen al alba. Arriba, la oscuridad; después, y sólo a unos trescientos metros de distancia, se encendió una luz en la ventana de una casa solitaria. Al bajar, me desvié un poco, y llegué a la casa solitaria; sobre una de las columnas que guardaban su entrada, descifré la inscripción semiborrada: Villa Scorpione.

Ya estaban cerca las mejores horas de la Piazzetta.

Basta un solo día de Capri para darse cuenta de la importancia que tiene en su vida la Piazzetta. No visitarla es virtualmente imposible: en ella están la oficina de turismo, la estación del "Funicolare" para Marina Grande y la de los ómnibus para Anacapri; en la Piazzetta se venden los periódicos, se sirve el mejor café de la localidad, se encuentra siempre algún amigo y se contemplan mujeres hermosas. Todo esto es importante, pero

no agota las múltiples y variadas características de la Piazzetta. La Piazzetta es el corazón de Capri en el sentido estricto de la palabra: a ella afluye toda su sangre y ella la distribuye a todas sus arterias. Si deseamos ponernos al tanto de qué sucede en Capri, lo conseguimos sin mayor esfuerzo, y en pocas horas, instalándonos en uno de los tres cafetines de la Piazzetta. No es que alguien acuda en el acto al recién llegado para contarle los chismes de la isla, pero las caras que lo rodean pronto se vuelven familiares, y un observador más o menos perspicaz no tardará en dar con la clave que permite descifrar los vínculos de la gente. Entonces, la vida de relación se le hace tan fácil de leer como ese mapa de Capri que le ofrecen con todas las variantes imaginables: grabado, dibujado y pintado en las pequeñas lajas de cerámica, en las blusas y en los pañuelos, y en la mesa misma en que uno está sentado. La dosis necesaria de perspicacia no tiene que ser grande, ya lo dije, pues la vida de Capri ostenta una franca, desnuda, casi impúdica libertad. Las cosas que por lo general suelen susurrarse al oído, allí se dicen en alta voz, acompañadas por risas y alegres comentarios; los chismes más sabrosos se oyen directamente de boca de los interesados, agrupados en la mesa vecina; y para hacer un nuevo conocimiento no es necesario siquiera levantarse de su silla. Nadie de los que paran en Capri, ni un habitante permanente, ni un turista, se privaría de consagrar algunas horas de su jornada a los círculos encantados de la Piazzetta. Cuando me encontré en ella por primera vez en mi vida, advertí que un caballero, buen mozo a pesar de su edad respetable, tocó en el hombro a una joven ocupada en hojear las revistas de uno de los kioscos. "¡Cielos!", exclamó, echándosele al cuello. "¿Tú, Franco? ¿Estás solo, sin tu mujer? ¡Qué suerte!" Hay en todo eso una linda locura, desenfrenada y elemental como la del viento sureño, del fuerte vino color de rosa, del sol tropical y del aliento refrescante del mar. La supo pintar a las maravillas Norman Douglas en su *South Wind*, y con razón: murió hace poco, en Capri, después de cuarenta años vividos en la isla, inseparable hasta sus últimos momentos de la Piazzetta que visitaba a diario —y en un estado cada vez menos sobrio.

La Piazzetta se parece a un pequeño escenario teatral. La rodean, por sus tres lados, departamentos de un piso; al fondo, por una escalinata de piedra, se llega a la iglesia; se diría que por allí bajan los actores desde las dependencias situadas en lo alto. Entre la escalinata y el muro que tapa la estación del "Funicolare", hay un paso que desemboca en el hermoso panorama del Monte Solaro. Más allá otra escalera, estrecha, conduce de la estación a la plaza; por ésta, acaso, los actores suben a escena desde el camarín. En el muro opuesto a la iglesia se ve un segundo pasillo, coro-

nado por un portal y, junto a él, en la esquina, una callejuela techada en forma de arco: salida ideal de los bastidores. La escena misma, donde se amontonan las mesas de los consabidos cafetines, está decorada por algunos árboles agrupados en un rincón, y sonríen las fachadas de las casas, graciosas y frágiles como si fueran de cartón pintado. Y todo es microscópico, inclusive el alegre trozo de cielo que lo cubre.

La vida de la Piazzetta se mantiene en su cénit durante dos horas seguidas: entre las ocho y las diez de la noche. Imposible, entonces, hallar una mesa desocupada; a veces se necesita esperar mucho tiempo entre la multitud que se pasea por el trozo libre de la acera. Aquella tarde, las esperanzas de conseguir mesa parecían menos fundadas que nunca, y estaba yo por volver a la hostería cuando me cautivó la persona de Battaglia, en quien no había reparado antes. Sentado en una de las mesas del rincón opuesto, estaba absorto en la lectura de un libro, sin darse cuenta, al parecer, del tumulto que lo rodeaba. Su rostro, que reconocí en seguida por fotografías de periódicos y revistas, parecía avejentado, a pesar de sus cincuenta años recién cumplidos y de su tez bronceada por el sol. Esbelto, de talla más bien baja, espalda ligeramente encorvada, con su abundante cabellera canosa, su característico bigote ancho y sus anteojos montados en oro, parecía un modesto profesor de Nápoles que pasara sus vacaciones en Capri. Abandoné mi propósito y me quedé apoyado en un árbol, observándolo. En un cuarto de hora se desocupó una de las mesas vecinas.

A eso de las once, la plaza empezó a despoblarse; sólo quedaban algunas personas en mi rincón, y en otro permanecía Battaglia, solitario, inmóvil, enfrascado en su lectura. A las once en punto, la campana de la iglesia llenó la Piazzetta con un eco diáfano, y al momento, en lo alto de la escalinata que une el escenario con las dependencias superiores, surgió una figura bien extraña. Aparición realmente teatral: el desconocido bajaba lentamente los peldaños, apoyándose en un bastón e inclinando a cada paso su cuerpo alto y delgado; toda su silueta imponía respeto: la cabeza, sobre todo, muy hermosa, como tallada en mármol, su palidez, su nariz aguileña, sus labios apretados, la mirada fija de sus ojos graves. Tendría unos sesenta años, y de su personalidad emanaba un noble orgullo. Mientras se dirigía hacia la mesa de Battaglia, cerró los ojos, y vi una máscara mortal sobre el rostro de un ser viviente. Alrededor se levantó en seguida un discreto rumor: *Il principe constante, il principe constante* —oí decir en tono de reverencia y en tono de mofa.

Llamé al mozo: —La cuenta —y después, señalando la mesa de Battaglia—: ¿Quién es éste?

—El príncipe Gaetano Santoni —contestó, comprendiendo en seguida

de quién se trataba. —*Che diamine*... —se encogió de hombros—. ¿Qué diablos lo trae hoy a la Piazzetta? No lo he visto más de dos o tres veces desde que terminó la guerra. Y los veinte años de fascismo, se los pasó encerrado en su casa.

—Bueno, ¿y después que cayó Mussolini? ¿Tampoco se movió de Capri? —pregunté.

—Por pocos meses. Luego volvió a su cueva.

—¿Dónde queda?

—Cerca del Monte Tiberio. Es la Villa Scorpione. Allí vive con su hijo de veinte años. Su mujer murió cuando el niño daba los primeros pasos. Es un lindo muchacho, pero tiene flojo algún tornillo, igual que su padre.

Echó un vistazo a la mesa del rincón. Añadió, suspirando:

—Parece que no vamos a cerrar pronto. Si al doctor Battaglia le da por hablar...

En efecto, el célebre escritor discurría animadamente, subrayando las palabras con amplios ademanes. El príncipe, los ojos semicerrados, escuchaba con atención.

La escena de que fuí testigo era sorprendente, no sólo para el mozo. La llegada del opositor más intransigente del fascismo a un lugar que había eludido tanto tiempo y con tanta escrupulosidad, no podía menos de llamar la atención. Esa repugnancia que, durante veinte años lo había mantenido lejos de una Piazzetta que atestaban los "jerarcas" de Mussolini, era notoria, y habría podido persistir en 1947. No hay que olvidar que durante ese año, precisamente, Edda Ciano volvió a Capri, rodeada por una fiel corte no demasiado reducida por la "depuración". En los tres cafetines aparecieron de nuevo camisas negras junto a los chales, también negros, de las mujeres, imponiendo una moda que ya se había visto antes; sólo que esta vez, más que de victoria, era de luto. Con todo, más asombroso aun era que Santoni se molestara a la Piazzetta para conversar con su enemigo. Gaetano Santoni y Guido Battaglia platicando amistosamente, ¡inaudito!

Su antagonismo mutuo fué el tema dilecto de las conversaciones, comentarios y chismes de Italia durante todo el primer año posfascista. Battaglia, que un crucero inglés transportó a Capri, inmediatamente del *armistizio*, omitió la consabida visita al Príncipe, argumentando que su *splendid isolation* sólo fué posible gracias a su fortuna y a los lazos de sangre que lo unían a la familia real. Sostenía que el viejo señor no había corrido

ningún riesgo, y que su resistencia nada tuvo en común con la de las masas populares; se llevó a cabo en un vacío ideal bien lujoso, por cierto, y, en realidad, más allá de las fronteras patrias. Su retiro había fomentado la desorientación en los países extranjeros, les había suministrado un argumento fácil y peligroso: que era posible vivir cómoda y pacíficamente bajo el régimen fascista, aun cuando se profesara un credo ideológico distinto, bajo la única condición de no mezclarse en los asuntos políticos.

— Una acusación bien rara —comentó Santoni, dirigiéndose a un grupo de amigos—. Sí, bastante rara en boca de un individuo que abandonó Italia para llorar su desventura en libros escritos en el lejano Londres. No niego sus muchos memorándum —todos destinados a llenar cestos en embajadas extranjeras—, no niego su activismo infructuoso, propio de todos los *fuoriusciti*, gente que se había aislado de su patria, malgastando sus años en países cuyos gobiernos, lo mismo que sus pueblos, despreciaban la amenaza del fascismo. Mientras tanto, aquí, en Italia, se tomaba el pulso nacional, haciendo frente a la tiranía en todo momento y hasta por los hechos más insignificantes. Sí. Cuanto más violenta se desencadenaba la tormenta, más valía mi faro solitario que desde el Monte Tiberio desafiaba al oleaje enfurecido.

De modo que era ése un duelo por el cetro de prioridad entre dos aristocracias antifascistas rivales; una defendía las razones de la emigración externa; otra, las de la exteriorización interna. Me era conocida la historia de los veinte años que Santoni había pasado en su refugio capriense por sus memorias, publicadas inmediatamente después de la liberación de Nápoles, que fueron durante un breve tiempo el libro más solicitado de Italia.

Las memorias de Santoni resultaron el libro del día —de un solo día. Como una estrella fugaz brillaron en el firmamento caprichoso de la actualidad y desaparecieron entre las tinieblas. Hoy, probablemente, nadie las recuerda. Precisamente por eso vale la pena reconstruir algunos fragmentos.

Su título se inspiraba en un dicho que se atribuye a Nitti y que resultó semiprofético. Me refiero a las palabras pronunciadas después de la marcha victoriosa de los camisas negras sobre Roma: *"Sarà per l'Italia una grande perdita di tempo"*. Un epígrafe, un "motto" de Carducci, determinaba aquellos "veinte años de tiempo perdido" como la *"ruina d'un onta senza nome"*, la "ruina de una vergüenza que no tiene nombre". En el prólogo, el autor informaba acerca de sus peripecias en el primer año de la "era *fascista*". Caballero de la *medaglia d'oro* cuando la primera guerra mundial y excelente publicista, amante del arte y conocedor altamente apreciado de su historia, hombre mundano y candidato a ministro de instrucción pública, no había vacilado en elegir su conducta: dejó Florencia, donde

vivía en aquel momento, y se trasladó a su vieja villa de Capri llevando consigo a su mujer, su imponente biblioteca y su colección de cuadros. Esto fué una protesta espontánea, algo como cerrar la puerta en las narices a la nueva realidad italiana. Y también algo más...

"Había notado —escribe en su libro— que, gracias a las circunstancias que no siempre fueron mi mérito, un núcleo de compatriotas tenía puestos los ojos en mí. Desde entonces, deseé que también en lo futuro apartaran a veces su mirada del bufón que vociferaba desde la azotea del Palazzo Venezia, y recordaran la villa de Capri con su habitante solitario, a quien la suerte había reservado el privilegio de decir 'no'. Era la única forma de lucha que me había dejado el dictador. Es cierto, podía yo desterrarme, pero esa alternativa no sólo significaba para mí un anacronismo infrutuoso de los tiempos del *Risorgimento,* sino también una deserción. Hubiera sido abandonar Italia en la época de su enfermedad mortal".

Al prólogo seguían varios capítulos escritos año tras año, el monólogo político, moral y personal del autor, que se desarrollaba sobre el panorama italiano y mundial observado en todos sus nuevos aspectos. ¡Cuántas apasionadas y magníficas invectivas encierra! Santoni conjeturaba una derrota infalible del fascismo ("ese circo de atletas con mirada de Marte y cerebro de pájaro, que levantan, para mayor éxtasis de la chusma, pesas de cartón pintado"), lamentándose, a la vez, de que su caída provocaría fatalmente la ruina de todo el país; rugía contra los "payasos que pierden tiempo jugando al Imperio, mientras la historia sigue su curso"; no cabía en sí de indignación ante el descaro de Mussolini que osaba compararse con Maquiavelo; se burlaba de la liturgia fascista "robada a ese farsante y mal poeta D'Annunzio"; marcaba con hierro el hecho de que "una banda de bárbaros" pisoteaba valores propios del alma italiana, como el sentido humano y humanista, el don de la inteligencia, el instinto de libertad. ¿Cómo —exclamaba— emplear hoy las palabras patria, pueblo, historia, si el fascismo se ha apoderado de ellas, convirtiéndolas en peldaños para su escalera de perfidia, idiotez y ridiculez? Todo en la Italia de hoy es falso. Falsas son las calles y los palacios en la odiosa arrogancia arquitectónica de la escenografía fascista. Falsas las palabras y los gestos. Falsas las caras con su estúpida mueca marcial. Falsos y ridículos lo uniformes de los "jerarcas", parecidos a los disfraces de una mascarada. Falso ese saludo "romano" que los romanos no han conocido jamás. Falso el "paso romano", el "paso de ganso" en realidad, producto de la rigidez teutónica, incompatible con Italia, donde sólo causa hernia a los soldados y ataques de risa a los mirones. "Sí —añadía—, tiene razón Giustino Fortunato: si el fascismo llegase a perdurar, sería porque no lo asusta su propia ridiculez".

En el capítulo "Nuestras culpas y las ajenas", Santoni no absolvía a su país de la responsabilidad del fascismo, pero, al mismo tiempo, acusaba con amargura despiadada a todo el Occidente de su "política de Poncio Pilatos". El Occidente, frustrando en los campos de batalla de Rusia el intento de sofocar la revolución, trasplantó la lucha contra el comunismo a la arena diplomática; iba cebando al fascismo, tratando de convertirlo en una barricada que lo protegería del Oriente. Y ¿a qué precio? El precio era entregar la cuna misma de la civilización europea al despotismo y a la brutalidad.

"Es incómodo —escribía— vivir con la conciencia turbia... A ello se debe la febril rehabilitación del fascismo, esa fabricación apresurada de un nuevo mito que observamos en el extranjero. Se lo restituye en su dignidad, como una forma de gobierno que, si bien no conviene a los franceses e ingleses, parece muy adaptable al carácter anarquista y arisco de los italianos. ¡Así es! ¡Se adapta muy bien a él! Como una camisa de fuerza". Más aún: los ministros laboristas británicos, los mismos que habían jurado por su honor no tender nunca la mano a los asesinos de Matteotti, ahora la estrechaban con generosa cordialidad. Francia, la misma que había festejado el nacimiento de un "nuevo César y Napoleón de Predappio" con una carcajada de odio, estaba dispuesta a cederle todo lo que aspiraba en el continente africano con tal de ahuyentar la sombra amenazadora de las reivindicaciones italianas en su frontera. El Papa, que había escuchado con el corazón oprimido las primeras filípicas de Mussolini contra la Iglesia, lo llamaba "hombre providencial" después del Concordato. Hasta los judíos que, al parecer, siempre han demostrado gran sensibilidad frente a todo atentado contra la libertad, no le escatimaron su admiración. ¿Quién, sino Emil Ludwig, escribió los *Diálogos con Mussolini*, un libro pegajoso, adulador? ¿Quién, sino Stefan Zweig, durante su visita en la casa de Santoni, se deshizo en elogios sobre la puntualidad de los ferrocarriles italianos, que consideraba una prueba de solidez y rectitud del sistema? "Esto sí que es vida —dijo—. ¡Esto sí que se llama orden!" "El orden —le replicaba Santoni— suele reinar también en los prostíbulos".

¿En quién, pues, fundar las esperanzas? "Si el régimen llega a derrumbarse —escribía Santoni— no será gracias a una intervención exterior, ni gracias a las masas que fácilmente se satisfacen con pan y juegos, sin hablar de las colonias. Será por su propia imbecilidad y degeneración, a cuyo favor trabaja día y noche el mundo de la cultura, colocándolo en estado de acusación y evidenciando su inferioridad. Son los filósofos, los escritores, los artistas, los médicos, los hombres de ciencia, los jurados y los estudiantes de Italia quienes mantienen, desde hace años, un diálogo clandestino con la

Nación. Son ellos los que llevan en alto el nombre de su patria y conservan un contacto espiritual con la civilización europea, la misma que el fascismo desprecia infinitamente. Son ellos quienes defienden la línea divisoria entre la verdadera Italia y la Italia esclavizada. Salvan la dignidad nacional y preparan óleos para las heridas que la barbarie ha infligido a la patria de Dante".

A diferencia de la mayoría de los libros de ese tipo, los *"Venti anni di tempo perdutto"* (así se llamaban las memorias de Santoni) no incluían una sola ilustración; el autor y su refugio se presentaban al lector sin ayuda de fotografías, y la villa ni siquiera llevaba su nombre. Cuando el libro apareció, los diarios y revistas recompensaron generosamente esa omisión. Yo no lo sabía entonces, y la única crítica que había leído, escrita por Guido Battaglia, no se prestaba, desde luego, para ir acompañada o adornada por fotos. Por eso, al ver al príncipe, no lo había reconocido, así como no había reconocido su casa.

Con el transcurso del tiempo, la fe en la hermandad secreta de la cultura empezó a disminuir en el príncipe-ermitaño. Durante la primera década de la "era fascista", hombres que razonaban y sentían del mismo modo que él visitaron frecuentemente su villa: profesores universitarios, escritores, artistas y ex políticos acudían desde Roma, Nápoles y Florencia. Pasaban momentos felices en compañía de Santoni, y el concepto de "tiempo perdido" resultaba por lo menos dudoso en cuanto al propio desarollo intelectual y moral del anfitrión. En esa época, excepcionalmente fructífera para el príncipe, leyó y escribió más que nunca, y las mencionadas reuniones le sabían al romanticismo de los encuentros en las catacumbas. Tanto más cuanto que, día y noche, se sentía vigilado por ojos atentos; en efecto, la policía había alquilado con ese propósito la villa vecina. Alrededor del año 1934, o sea desde que Hitler asumió el poder, la situación sufrió un brusco cambio: escasearon los peregrinos a Villa Scorpione. En cambio, en la cuesta de Monte Tiberio, abundaron las cartas excusando audiencias con pretextos familiares o profesionales, así como las noticias de que en la coraza de los "intransigentes" había grietas bastante grandes para dejar pasar por ellas, hasta el bolsillo de las chaquetas, una cédula fascista. Alrededor de Villa Scorpione se iba cerrando el círculo del anatema político. Santoni trataba aún de defender sus ilusiones, abogando hasta en favor de sus ex amigos que ahora lo atacaban sin escrúpulos en la prensa. Dijo, en su libro, que las exigencias de la vida pueden obligar a la gente a ponerse máscaras, pero que no transforman sus rostros, y que el exceso de afán es el tributo obligatorio que pagan a la nueva fe todos los convertidos a la fuerza por haber permanecido demasiado tiempo en el "error". Hasta pretendía ver en ello un acto de autodefensa, es decir, un

intento de acallar su propia vergüenza, causada por haber abandonado los viejos altares. Con todo, sin que él mismo, quizá, se diera cuenta de ello, bajo su pluma empezó a fluir la hiel del desprecio, a la vez que un amor exaltado hacia aquellos —¡cuán pocos eran!— que le permanecían fieles.

Antes, en las catacumbas de la ermita capriense, se reunía una secta: la de los justos; ahora, una super-secta: la de los fanáticos de la constancia, ligados hasta la muerte por un juramento de libertad. Santoni vivió los primeros años de la guerra en una sublime excitación; había perdido parcialmente su fe en Italia, pero aumentaba su fe en Occidente, en Inglaterra, sobre todo, que "por fin supo encontrarse a sí misma", y en los Estados Unidos que "indudablemente seguirían el ejemplo de Inglaterra". En ese espíritu educaba a su hijo Sandro, orgulloso por no haberlo inscrito en ningún colegio fascista, ni haberle permitido dar un solo paso fuera de Capri. "Al educarlo yo mismo —decía— me sentía como un escultor que prepara su mejor obra para la Italia del futuro".

Escribió el epílogo de sus memorias poco después que el Consejo Fascista destituyera a Mussolini, cuando los Aliados habían ya desembarcado en Sicilia. "Así terminan —decía— veinte años de tiempo perdido para Italia. No fueron años perdidos, sin embargo, para mí, para mis amigos, ni para todos aquellos en quienes, nutrida por nuestro ejemplo, ardía la llama de la libertad, débil a veces, mas nunca extinguida. Ahora es preciso olvidar el pasado y dirigir nuestro pensamiento hacia el futuro, donde tanta labor nos aguarda. Oí contar que al almirante Cagni, cuando volvió del Polo Norte, le ofrecieron un banquete en Turín. Habían adornado el centro de la mesa con un hermoso trofeo hecho con hielo —«¡Llevaos esto, por favor! —exclamó Cagni—. Durante un año entero he luchado con el hielo. No he visto otra cosa que él. Ahora no quiero verlo más». Lo mismo digo yo de la tiranía y la imbecilidad de la que no pude apartar mis ojos durante veinte años".

A la mañana siguiente, las opiniones de la Piazzetta estaban divididas. Unos pretendían que Santoni había decidido salir de su cueva "a la luz del día" para lanzarse, una vez más, al tumulto de la lucha política y que había llamado por teléfono a Battaglia, que formaba parte del parlamento como diputado socialista, para obtener informes de primera mano sobre la situación que reinaba en la izquierda. Como éste rehusó acudir a Villa Scorpione y como el príncipe tampoco se apresuraba a visitarlo en su modesta pensión, se convino un encuentro en un café, a las once, hora en que el trajín de la Piazzetta amainaba. Otros, los camisas negras, en

primer término, consideraban que ese encuentro se debía a la orden de una logia masónica anglosajona, harto cansada de las querellas de sus dos destacados miembros italianos. El tercer grupo, en que predominaban mujeres, sobre todo las de espalda desnuda y escote audaz, juzgaban más simple el asunto. Según ellas, el joven Sandro Santoni, recién ingresado a la universidad de Roma, conoció allí a Paola Battaglia, muchacha de su misma edad, se enamoró de ella, y, por ese motivo, los padres tuvieron que reconciliarse, quisiéranlo o no.

Yo había tomado mi café, y mi estado de ánimo sólo me permitía apreciar dos palabras de la suposición número uno: "La luz del día". *La luce di giorno!* ¡Una hermosa mañana de abril en Capri! El aire parecía un velo de muselina tendido a la brisa; el cielo, una jofaina de plata; el sol, no muy fuerte aún, una rodaja de limón flotando en el agua límpida. Me regocijaban los ojos las manchas verdes y azules de los toldos tendidos sobre las vidrieras y el rojo intenso del pequeño ómnibus que salía para Anacapri; me enceguecía la blancura resplandeciente de las casas, y, por sobre todo, me deleitaba el mar, omnipresente aunque imposible de ver desde la Piazzetta, que tendría que estar deliciosamente fresco y ondulado a esa hora temprana.

Más tarde, al descender hacia Marina Piccola, me fatigó esa cinta en tecnicolor que me brindaba gratuitamente la naturaleza; dejé de admirar el paisaje, volví a pensar en el príncipe; volví a ver, como si hubiera sucedido ayer y no tres años antes, la página de un diario socialista con la crítica del libro de Santoni. Ocupaba dos columnas enteras, ilustradas con un dibujo anónimo que representaba la península italiana, en forma de una bota fascista, y Capri, con un faro anticuado dado vuelta, que enviaba sus señales hacia el fondo del mar.

"El príncipe —escribía Battaglia haciendo hincapié en el título— se dignó observar que toda la actividad de los *fuoriusciti* significaba un anacronismo infecundo, propio de la época del *Risorgimento,* y que equivalía a desertar de una Italia mortalmente enferma. Su libro es el testimonio de la equivocación trágica de un hombre que —dejémosle este triste consuelo— siempre ha conservado limpias las manos y noble la intención. Pero ¿quién y a quiénes acusa de anacronismo? ¿A quién y para qué sirvieron esas manos que nunca se rebajaron a tocar el cieno de la vida? ¿Para qué sirvieron esas sublimes intenciones?

"Los primeros capítulos del libro de Santoni irradiaban un aristocrático desdén por las masas que se *vendieron* al fascismo, y en términos generales, y no sin cierta razón, un desdén por todo el Occidente. Sólo la élite cultural ha merecido su fe. Mas ¿qué giro han tomado sus ideas en la última

parte del libro?... Pues bien, el desprecio hacia el vulgo perdura, extendiéndose, como si fuera poco, a la mayor parte de la sociedad culta que, por el mero hecho de no poseer bienes familiares ni villas en Capri, tuvo que proveerse de una cédula fascista. En cuanto a sus esperanzas, se van desplazando hacia el Occidente y hacia el puñado, lamentablemente reducido, de su fiel guardia personal. ¿Y los acontecimientos? La primera actividad de los aliados a favor de la 'liberazione' fué el intento de salvar la monarquía fascista y de proteger al pequeño escudero sabaudiense del 'Napoleón de Predappio'; el primer impulso de Italia frente a esa política fué oponérsele en las filas de la *Resistenza.* Las manos impecables que, desde la villa de Capri, habían rechazado con indignación a su propio pueblo, quedaron vacías. La nación padecía un mal mortal, y el que se consideraba su médico le ofrecía, durante veinte años, unos remedios 'infalibles' a través de los espesos cristales del golfo napolitano. Nosotros, los *fuoriusciti,* cometimos múltiples errores, salvándonos, sin embargo, de la equivocación mayor: perder la fe en las masas. Sí, hubo anacronismos, pero eligieron como sede aquel faro providencial que iba indicando el camino a los fantasmas errantes en una ciudad inundada hacía siglos, y que, desde el fondo del mar, seguía practicando su rito absurdo de gestos teatrales..."

Se acercaba el mediodía; tuve que regresar. Cerca de la Torre Sarracena tropecé con una pareja. Guido Battaglia iba acompañado por una joven poco atrayente, y que se le parecía de modo asombroso. No vestía "a la capriense", y su tez no estaba bronceada por el sol, indicios de que acababa de llegar de Nápoles, probablemente en el barco de las diez. Conversaban con mucha agitación y en tono poco amistoso. Olvidando mi costumbre de no saludar a gente desconocida, ni aún en los lugares de veraneo, les dije al pasar: *Buon giorno.*

—*Buon giorno* —contestó Battaglia con una sonrisa distraída. La joven mantuvo su semblante hostil y malhumorado.

Pasó un mes. Con los calores de mayo, llegó a Capri la primera gran ola de turistas.

En esa época el aire se hace más pesado, las rocas exhalan fuego, la tierra se pone árida, y todo lo verde se cubre de una palidez cenicienta. Hasta el cielo parece gris y fláccido como un odre seco, y el sol, circundado por un halo, da la impresión de diluirse en su propio calor. Pero lo que mejor anuncia la proximidad del verano es la manera de moverse de la gente: todos parecen trabados en una densa red de pereza de la que en vano intentan desprenderse. Se lo advierte sobre todo en el reino de la

Piazzetta, a mediodía, por la gran lentitud con que la gente se levanta de sus asientos en los cafetines, por su paso, fatigado, tambaleante, cuando se arrastra, a lo largo de las callejuelas, hasta las puertas de los negocios, como si saliera de una taberna; hasta los besos de las muchachas parecen secos, jadeantes y ofrecidos de mala gana. A eso de las tres, la isla se hunde en el letargo de la siesta, y si alguien atraviesa la plaza, lo hace corriendo y con un brillo demente en las pupilas. Sólo los cactos —verdes esqueletos inmóviles— custodian el silencio de la siesta.

Había pasado un mes, y yo no me apresuraba en volver a Nápoles. El príncipe no volvió a la Piazzetta, pero todos sabíamos que Battaglia lo visitaba diariamente en Villa Scorpione. En cambio, al joven Sandro y a Paola los encontré repetidas veces en la playa de Marina Piccola. No me dieron la impresión de estar enamorados; eran, más bien, dos seres que se toleran mutuamente a falta de otra compañía. Sandro, alto, apuesto, miraba a su compañera de manera bastante extraña: sus bellos ojos negros desaparecían repentinamente tras las espesas franjas de sus pestañas, cansados, como si hubiesen contemplado demasiado tiempo un objeto y no a una muchacha joven. Nada traiciona tanto los verdaderos sentimientos como la mirada de la juventud. Hay en ella una franqueza cruel, una sinceridad despiadada e irreverente, o bien una exagerada exaltación amorosa. Los jóvenes saben ver demasiado; por eso, en ocasiones, nada ven. Aunque Paola no era muy agraciada, no merecía tampoco esa mirada indiferente y aburrida. Por suerte, al parecer concentrada en otras cosas, no reparaba en ello.

La última semana me obsequió un importante premio: conocí a Battaglia. Lo había encontrado todos los días en el comedor de la hostería, pero no me prestaba ninguna atención; no obstante, un día me dirigió la palabra, y muy pronto llegamos a cierta intimidad. Battaglia tenía una costumbre más bien extraña en un diputado socialista y en un escritor: en cuanto tomaba confianza con alguien que había conocido al azar, charlaba gustosamente por el placer mismo de charlar, y no porque viese en su interlocutor a un futuro elector o a un personaje para su próxima novela. Nos acostumbramos a pasar las horas de la siesta acostados en nuestras reposeras a la sombra de la terraza. Battaglia era un excelente conocedor de literatura; hablar con él sobre libros viejos proporcionaba una satisfacción análoga a pasear con un arqueólogo por una ciudad desenterrada. Un día fué a su reposera con un grueso cuaderno, y apenas lo abrió, una ola de calor sofocante le hizo cerrar los párpados y dejar caer sus manos sobre las rodillas. Entre sus dedos dormidos daban vuelta las páginas, hasta que el cuaderno quedó abierto en la primera de ellas. A lo lejos, sobre un mar azul, inmó-

vil, las velas de algunas barcas aguardaban en vano un soplo de aire, y en el jardín, entre los arbustos, los grillos tocaban su pequeño violín argentino.

Contemplaba, sin moverme, la primera página del cuaderno de Battaglia. Estaba escrito en ella, con caracteres de imprenta, el título: *"La valle dello esilio"* y, más abajo, con letras claras y parejas como almácigas en su cantero, aparecían los cuatro tercetos del XVII canto del "Paraíso":

Tu lascerai ogni cosa diletta
Più caramente; e questo è quello strale
Che l'arco dell'esilio pria saetta.

Tu proverai sì comme sa di sale
Lo pane altrui, e com'è duro calle
Lo scendere e il salir per l'altrui scale.

E quel che più ti graverà le spalle
Sarà la compagnia malvagia e scempia,
Con la qual tu cadrai in questa valle;

Che tutta ingrata, tutta matta ed empia,
Si farà contra te; ma poco appresso
Ella, non tu, n'avrà rossa la tempia [1]

Es poco frecuente leer una cita que tanto diga sobre un libro, que le sirva de idea conductora. Cuando Battaglia, sacudiéndose de su modorra, observó mi mirada sobre su manuscrito, yo había aprendido sobre él mucho más de lo que podría suponerse. Rompió el silencio:

—Es muy difícil describir una época de nuestra vida sin que la desfiguren experiencias posteriores.

—¿Se refiere usted a la época de su emigración?

—Sí —contestó, sonriendo melancólicamente—. Me refiero a la época de mi emigración... Cuando me fugué de Italia a Córcega, en 1924, admiraba estos tercetos como tantos otros versos, sin percibir la relación profunda que tendrían con mi vida. Luego, poco a poco, comprendí su

1 *Dejarás todo lo que amas entrañablemente: tal es la primera flecha que el arco del exilio destina para ti. Aprenderás cuán amargo es el pan ajeno; cuán empinada es la escalera ajena. Y lo que más pesará sobre tu espalda, serán los malvados, estúpidos compañeros que habrán de tocarte en este valle; quienes, llenos de ingratitud, locura y vacuidad, se volverán contra ti; pero después a ellos, no a ti, se les cubrirá la frente con el rubor de la vergüenza.*

verdad: ante todo, la de las dos primeras estrofas, después la de las dos siguientes.

—¿Y el último renglón y medio del cuarto terceto? —pregunté.

—Oh, son precisamente aquellas experiencias posteriores, con las que no quisiera deformar mis recuerdos. Por entonces pertenecían al futuro; hoy forman parte del pasado. Es que... —Battaglia se sentó en la reposera, súbitamente animado—. Vea, amigo, la emigración constituye por sí misma un tiempo aparte. Imagínese a una figura humana, de pie, con las piernas muy abiertas; abajo, entre ellas, corre un río: es el presente. Uno de sus pies se afirma en terreno firme: la historia *sensu stricto;* el otro queda suspendido en el aire, buscando un punto de apoyo en la historia del futuro, orilla que no se ha formado aún. No puede cambiar de posición; no puede separar el pie de la tierra firme y sumergirlo en la corriente de la contemporaneidad. Por eso, nuestro hombre se aferra con todas sus esperanzas al día de mañana, creyendo obstinadamente que ése le dará la razón. Pero, aunque a veces el porvenir confirma nuestras conjeturas, lo hace de una manera completamente diferente de lo que hemos imaginado...

Había tal desencanto en su voz, que, como suele suceder en situaciones semejantes, dejé escapar unas palabras de consuelo muy poco convincentes; ni siquiera lograban convencerme a mí.

—Sin embargo, durante sus años de exilio, usted no hizo sino vivir el presente de su patria.

—¡Ay!, las colinas patrias vistas desde el valle del exilio nos ofrecen un espectáculo muy diferente del que podemos percibir estando en medio de ellas. Para describir honradamente los años de la emigración, debería volver al exilio, olvidando, a la vez, el aspecto que me había ofrecido después de mi regreso a la patria. También necesito mirar nuevamente a Italia con los ojos de un emigrante y no con los de un repatriado a la caída del fascismo. Entonces sabré, quizá, si a pesar de todo también nosotros, los *fuoriusciti,* tuvimos algún presente que ha llegado a formar parte de la historia nacional, o si sólo perdimos veinte años de nuestra vida... Como usted ve, a mi libro no le faltan ambiciones proustianas...

Lanzó una risa forzada y dejó caer su cuerpo en la reposera. El concierto de los grillos se hizo más tenue y una brisa fresca hinchó las velas, empujándolas suavemente hacia Ischia. El sol resplandeció con más fuerza, puliendo el mar opaco, dándole, por momentos, un brillo metálico.

—Todo emigrado —continuó Battaglia— que huye de su país sometido a una dictadura, está convencido de dos cosas: que tiene razón, y que la historia se pondrá finalmente de su parte. Los primeros años son un período de espera febril y de confianza en el porvenir. Esperamos algo..., usted

sabe, como esperamos que termine una tormenta. No es posible que dure eternamente, no es posible que la nación no se harte de una vez por todas, y que el mundo libre no abra los ojos y no pierda la paciencia; es inconcebible que el régimen no tropiece con sus propios y absurdos errores. En ese período todos los emigrados tienen igual razón y no se pelean por detalles. Ese período corresponde, en nuestro caso, al de la Concentración Antifascista integrada por todas nuestras fracciones políticas. Lo único que importaba, entonces, era que no se apagara la mecha. Cada toque de alarma tiene un sentido profundo y resuena en los oídos del emigrado como la campana de la libertad. Zaniboni dispara contra Mussolini, y De Rosa contra el príncipe heredero en Bruselas, Bassanesi arroja volantes de un avión sobre Milán, y De Bosis sobre Roma. En la prensa francesa aparecen nuestros artículos, y en Londres un diputado inglés pronuncia un discurso en nuestra reunión. ¿No es suficiente, acaso, para que tiemble la tierra? No, no es suficiente. A medida que transcurre el tiempo, se observa que la nación, aunque harta, teme a la policía fascista; que el mundo libre demuestra más paciencia que nunca, y que, si abre los ojos, ve algo completamente distinto de lo que vemos nosotros; que el régimen resiste bastante bien sus propias contradicciones y estupideces, porque tiene un poderoso aliado en la estupidez, mayor aún, de sus opositores. Y así comienza otro período. Período en que los emigrados pierden confianza en la razón común y empiezan a buscarla cada uno por su lado. Así surge la primera disputa: ¿quién tiene mayor sentido de la realidad y comprende mejor la situación reinante en Italia?

Lo interrumpí:

—Salir de Italia o entrar en ella no era muy difícil entonces.

—Es verdad —me contestó—. Se vió a menudo a los antifascistas, francos o clandestinos, llegar al extranjero y tomar parte en congresos internacionales; también los nuestros organizaron una y otra vez escapadas a la patria, con pasaportes falsos. Pero en tales encuentros sólo se podía ver a los antifascistas a toda prueba, a la élite misma de la oposición. En cuanto a mí, era, es decir, soy —se corrigió— socialista, y a la élite no la tengo en mayor estima. Siempre desconfié de la aristocracia antifascista; por eso menosprecié la gente del tipo de Santoni. Me importaba saber qué era lo que pasaba en las clases trabajadoras, entre los millones de italianos ocupados en las fábricas o en el campo, entre los pequeños negociantes y los modestos empleados. Pues eso, precisamente, era difícil de averiguar. Cada vez que pensaba en ello, se me imponía la pregunta: ¿Los habría debilitado la tormenta que iba prolongándose? ¿Algunas de sus virtudes e ideales habrían sido borrados por el torrente de la propaganda fascista? "No —me contestaba a mí mismo—, es imposible". Mi fe y mi esperanza estaban puestas total-

mente en las masas. "Solamente ellas —repetía todos los días a mi hija— son poseedoras de un instinto inmaculado de libertad, pues sólo ellas han conocido la esclavitud. Llegará el momento en que lo demostrarán". No me refería, desde luego, a las masas que, arreadas por Mussolini, se atropellaban en las plazas bajo el lema: *"obbedire, credere, combattere"*, y vociferaban al comando de la policía: *A chi Impero? A noi!*

—En todo caso —concluyó, luego de un largo intervalo— la Concentración Antifascista se ha hecho añicos: Nosotros, los socialistas, creamos un frente común con los comunistas; hablando de otros, la *Giustizia e Libertà*, genuino producto emigratorio, obra de intelectuales de tendencia radical, quedó aparte, ejerciendo cierta influencia hasta la muerte de sus líderes, los hermanos Rosseli, asesinados por fascistas franceses a sueldo de la policía italiana. Personajes de renombre y de muchas relaciones, como Sforza, por ejemplo, pudieron darse el lujo de andar por sus propios senderos diplomáticos. En Suiza se creó un centro socialista independiente, bajo la batuta de Silone... Fué la contienda española la que nos reunió a todos nuevamente; la primera guerra contra el fascismo internacional... Comprenda usted: entre otros, hubo también fascistas italianos del otro lado de las trincheras... Salimos de ella con los huesos molidos, habiendo comprendido que la única preocupación del Occidente era cómo aprovechar el fascismo en la lucha anticomunista. También comprendimos que los comunistas no necesitaban aliados, sino adherentes lo bastante idiotas para serles útiles. A decir verdad, el Frente Popular se había acabado antes de iniciarse, y el pacto entre los Soviets y Hitler separó a un matrimonio no consumado. Y entonces —¿me creerá usted?—, precisamente, en ese tiempo yo estaba convencido más que nunca... ¡de que tenía razón! Existe en la psicología humana un fenómeno bien raro: afirmarse en su fe a través de la derrota. Algo por el estilo me sucedía a mí; se iba fortaleciendo en mí la convicción de que sólo las masas, que el fascismo dejó intactas, constituían la dinamita oculta detrás de la fachada de yeso del régimen. Creí también que la futura revolución italiana se fraguaría en el extranjero. Nenni razonaba de un modo paralelo, pero había entre nosotros diferencias fundamentales...

Battaglia calló de repente, dirigiendo una mirada inquieta hacia la verja del jardín.

—¿Qué hora es? —preguntó con cierta preocupación.

Arriba, en el cielo, las cinco de la tarde estaban pintadas con un leve matiz tostado.

—Las cinco.

—Cómo vuela el tiempo —murmuró distraído. Y después:

—Nenni —reanudó— no tenía fe en las masas "intactas" por la simple

razón de que no creía que existieran. Se daba cuenta de que los años no habían pasado sin dejar huellas. De esta suposición dedujo que se había creado en Italia un clima psicológico pro-fascista, que no se podría dominar con un movimiento espontáneo, proveniente de las clases inferiores, sino con un aparato férreo aunque poco democrático: el partido. Todo su ser estaba dispuesto a construirlo rápidamente. Se proponía crearlo inmediatamente después de su regreso, y, mientras tanto, escuchaba bonachonamente mis disertaciones, aprobando con la cabeza y encogiéndose de hombros. Estábamos en el momento de las ideologías populares. No nos preguntábamos si de tales ideologías uniformadas resultaría el *uomo-massa,* individuo que en su fuero interno despreciaría la democracia y la libertad, obedeciendo servilmente a la mano fuerte del partido. Togliatti encontró la respuesta de esa pregunta en Moscú... Creo que Nenni, durante su estada en París, razonó de la misma manera; por lo menos no cabe duda de que ya entonces desaprobaba nuestro alejamiento del comunismo.

La primera advertencia acerca de que algo así estaba tramándose me llegó después que Italia declaró la guerra. Es indudable: la gran mayoría de los italianos estaban entonces a favor del régimen; esperaban una victoria rápida y fácil y la parte del botín que les correspondería. Las amarguras del desencanto y el odio hacia Mussolini comenzarían más tarde, después de la ducha fría que les obsequió la derrota. En cuanto a mí, no tuve tiempo para meditar sobre esas cosas: la guerra continuaba y yo me dupliqué y tripliqué ante el micrófono de la BBC. Más tarde, cuando un crucero inglés me había devuelto a Capri, viví un momento de ilusión. Confié en que se cumplirían las palabras de Dante: "A ellos, no a ti, se les cubrirá la frente con el rubor de la vergüenza..." ¿Adivina usted quién fué la primera persona que me visitó en Capri? Pues bien, uno de los canallas principales de la literatura fascista...

—¡Nicola Moreno! —exclamé con indignación.

—Así es. Vino a proponerme que me traería todos los días un almuerzo preparado en su casa. Pensé: "¿De quién tendrá miedo? ¿De mí? No, por supuesto. Tampoco de los ingleses ni de los americanos... Entonces, teme a su propia nación, a ese pueblo italiano no contaminado en su alma por el fascismo".

Chirrió la verja, y vi entrar a Paola Battaglia.

—*Papá, sono pronta* —dijo.

—Bueno, tendremos que seguir conversando en otra oportunidad —me dijo Battaglia con una voz sin timbre, y se levantó dificultosamente de su reposera. Lo noté más pálido y encorvado que de costumbre.

A las doce del día siguiente, las opiniones de la Piazzetta estaban nuevamente divididas. Alrededor de las once se había visto a Paola Battaglia avanzar con su maleta rumbo a la estación del "Funicolare"; era evidente que pensaba viajar a Marina Grande de donde al cabo de media hora saldría un vapor para Nápoles. Sus ojos estaban enrojecidos por el llanto, y su padre no la acompañaba.

Unos opinaban que Battaglia no le permitía quedarse en Capri, despachándola a Roma para preparar allí sus exámenes. Otros, especialmente los camisas negras, juraban por su alma, respaldándose en alguna noticia proveniente de fuentes "absolutamente seguras", que Paola había decidido afiliarse al partido comunista, siendo ése el motivo de la ruptura con su padre. Un tercer grupo —integrado por mujeres, como de costumbre— afirmaban sencillamente: "Así que no tuvo éxito con el joven Santoni. . ."

El mismo día, por la mañana, había yo comprado en la única librería de Capri un ejemplar amarillento de las memorias del príncipe, de modo que, incitado por el revuelo de la Piazzetta, me enfrasqué en su lectura. Al rato sentí sobre mí el peso de una mirada: un hombre solitario sentado en la mesa vecina me observaba con vivo interés. Tendría quizá unos treinta y cinco años, y su cara, de aspecto enfermizo, levemente hinchada, de tez verdosa y párpados algo purulentos tras gruesos anteojos, era tan fea que bajé la cabeza y empecé maquinalmente a volver las hojas. Sin embargo, mi hombre no se dió por aludido.

—Hay pocos que leen hoy el libro de Santoni —dijo.

—Algunos lo leen —contesté de mala gana.

—Yo soy Renato Ortese —continuó con agradable sencillez, tendiéndome la mano.

—¿Pariente del profesor?

—Su hijo. —Sonrió con aplomo, seguro del efecto que iba a causar—. También profesor desde hace un año.

—¿Le gustaría almorzar conmigo?

—Encantado —respondió con la misma simpatía.

Un pequeño ómnibus colorado nos llevó a Anacapri. Allí, en un callejón lateral, hay un restaurante pequeño, un patio convertido en cenador, que atiende un campesino capriense. Es un lugar sereno, sombreado por guirnaldas de parra silvestre, y queda suspendido al borde mismo de un despeñadero. En ninguna otra parte de la isla, como frente a aquellas mesitas de piedra rojiza, se puede disfrutar con tanta intensidad de la opulencia de la naturaleza y del bienestar físico. En ninguna parte el sol ilumina el vino en los botellones con ese tono rosado, ni las muchachas que lo sirven son

tan hermosas, bronceadas por el aire, sanas y gráciles en su andar libre y despreocupado. Desde ninguna parte, tampoco, el mar se parece tanto a un antiguo espejo agrietado.

En lugares como ése, los hombres enfermos o a quienes la naturaleza ha escatimado sus dones, se vuelven aún más feos. Sin embargo, el concepto de la belleza humana es bien relativo: basta una pizca de bondad e inteligencia para que ante nuestros ojos se produzca una transformación milagrosa en un rostro aparentemente repulsivo. Así sucedió con el de Ortese.

Hablamos sobre cosas triviales, pasando de un tema a otro: situación internacional, turismo en Capri, precios de los hoteles, novedades literarias, hasta que abordé el asunto que me tenía intrigado.

—Usted es el complemento de este libro —dije, señalando el ejemplar que había dejado junto a mi cubierto—. Según entiendo, su padre era una de las pocas personas que frecuentaron Villa Scorpione.

—Tal vez le parecerá aún más interesante saber que Santoni fué, durante varios meses, uno de los visitantes asiduos de nuestra casa; es decir, después de la liberación de Nápoles.

—Me es difícil imaginarlo de vuelta a Nápoles después de veinte años de aislamiento. No me atrevo a pedirle, pero...

—¿Por qué no? —protestó sonriendo—. Este libro merece un epílogo.

Se quedó pensativo durante un buen rato, mientras limpiaba cuidadosamente sus anteojos.

—Las primeras semanas no fueron, a pesar de todo, las peores. "A pesar de todo" quiere decir: no obstante Nápoles mismo. Santoni vió una ciudad destruída, azotada por el hambre, atestada de fugitivos, tambaleante de estupor. Esa ciudad, invadida por las tropas victoriosas, estaba en gran parte convertida en un lupanar: se vendía a los vencedores por una lata de conservas. El viejo señor podría decir, y dijo seguramente en su fuero interno: "He aquí la obra del fascismo". Con todo, las víctimas de la guerra razonaban de diferente manera; miraban con resentimiento a unos y a otros, al régimen que las había conducido a la catástrofe, y al victorioso ejército de los aliados. A medida que transcurría el tiempo y las dificultades bélicas se prolongaban, su rencor, arma de doble filo, se dirigía contra los vencedores.

—Sin embargo —objeté—, Santoni no era de ningún modo responsable de lo que ocurría.

—Precisamente. Por eso lo trataron, al principio, con reverencia no desprovista de miedo; veían en él a un hombre del porvenir, a un hombre que había ganado. Los italianos tenemos una facilidad notable para amoldarnos a la situación sin alternativa que se nos presenta: en épocas de triunfo somos

maestros en crear "vertiginosas" improvisaciones; en la derrota cultivamos a la perfección el *possibilismo*. El fascismo ha muerto, ¡viva el antifascismo! Sí, pero no era eso lo que interesaba a Santoni. Él buscaba a *verdaderos* antifascistas. Estaba convencido de que Italia, llevada a la ruina por Mussolini, sólo podría ser reconstruída por aquellos que, como él mismo, se habían mantenido aparte durante veinte años, orgullosos, con los labios sellados, esperando... Estaba dispuesto a perdonar a sus antiguos amigos que lo habían abandonado por una cédula fascista, que tanto facilitaba la vida, pero los desdeñaba en el fondo de su alma, considerando que, por lo menos durante algún tiempo, deberían permanecer en la sombra. Por motivos estrictamente prácticos, deseaba la depuración en las bajas capas sociales, siendo a la vez partidario de un absoluto purismo en la cúspide. Buscaba a los intachables, a los intransigentes, pero ¿cómo encontrarlos en cantidad suficiente después de veinte años de dictadura? No se dió cuenta de que mucho más fácil es cortar un árbol que extirpar sus raíces.

Veo aún —prosiguió, agitándose en su asiento y gesticulando con la mano derecha—, veo aún la primera asamblea pública que se reunió para él en la gran aula de la universidad. Los concurrentes —la élite de la sociedad napolitana, en su mayoría intelectuales— escucharon su discurso con aprobación y lo aplaudieron. Entonces, en un rincón donde —los brazos cruzados sobre el pecho— había un grupo de individuos de aspecto proletario, digamos, estalló un grito repetido en coro: "¡Re-pú-bli-ca! ¡Re-pú-bli-ca!" Santoni no era monárquico ¡en modo alguno! Su primera actividad política en la Nápoles liberada fué exigir la abdicación de Vittorio Emanuele a quien solía llamar "el dije del reloj de Mussolini". Tampoco era partidario de que se pusiera a salvo al príncipe heredero, Umberto di Piamonte. A lo sumo admitía la posibilidad de constituir, hasta el referéndum, un Consejo de Regencia junto al juvenil príncipe de Nápoles. Otra cosa le llamó la atención en aquel grito: lo escandían de igual manera que, antes, la palabra "Du-ce! Du-ce!" Se informó sobre los manifestantes y supo que eran antiguos fascistas, recientemente afiliados al partido comunista...

—En sus *Veinti anni di tempo perduto* —hice notar— Santoni no se hacía muchas ilusiones con las masas...

—Quizá. No obstante las miró siempre con ojos de otra época, con ojos de la época anterior a la guerra del 14. En aquellos tiempos, la válvula de escape fué la emigración americana; después Mussolini tendió sobre el cielo de Italia el espejismo del Imperio, de un Estado moderno y vigoroso que haría temblar a Inglaterra; ahora ha llegado el comunismo. Ya no es un gobierno demócrata, mejor o peor, que pueda solucionar el problema de

la desocupación y de la miseria en grado más o menos satisfactorio: es la democracia misma la que está en juego. Nuestros *beati possidenti* no se apresuraron a sacrificar por ella sus bienes. Los fascistas de ayer, hoy son comunistas. "Nos amenaza un neofascismo —hizo recalcar Santoni—. Algo ha cambiado. Siento en el aire algo nuevo, que todavía no puedo definir". Sí, hubo cambios, y mucho más profundos de lo que él podía suponer. En nuestra casa solía reunirse el mismo puñado de "puros y constantes" que, hasta el último momento, había visitado Villa Scorpione. Santoni se daba cuenta de que eran muy pocos. Levantó, pues, la cuarentena a sus ex amigos y les tendió la mano... Bastaron algunas conversaciones con ellos para que llegara a nuestra casa confuso y abatido. En su libro había hablado de hombres a quienes el fascismo forzaba a ponerse máscaras; ahora, antes de que el libro saliera de la imprenta, opinó que, al quitárselas, sus semblantes aparecían deformados por el largo uso de la máscara. ¿Sucedería que todos los italianos se convirtieron en fascistas? Tal dilema se planteaban ininterrumpidamente el grupo de los constantes y puros. Santoni, poco a poco, se iba inclinando hacia la afirmativa. En cierto grado, su opinión contribuyó a la política de los aliados...

Nos sirvieron el café, fumamos. Ortese fumaba con nerviosidad, derramando la ceniza sobre su ropa y quemándose los dedos con el cigarrillo, al que continuamente daba vueltas.

— A lo mejor —continuó— se hubiera podido defender esa política. Aún la contienda no estaba terminada, la campaña italiana proseguía, el frente se mantenía ante Cassino y hasta Roma faltaba un buen trecho. El rey y Badoglio, resguardados por las alas protectoras de los aliados, ofrecían cierta garantía de que los alemanes y los fascistas no alcanzarían a juntar sus fuerzas y a despachar a la línea de combate los restos del ejército italiano. Todo esto es muy cierto; queda, sin embargo, el hecho de que los aliados nos quitaron en el acto toda oportunidad de dar impulso al movimiento antifascista, si es que existía después del *armistizio*... La situación era clara: el fascismo se había derrumbado, y el paso hacia una nueva realidad política conducía por un puente provisional fabricado por los occidentales: un rey y un mariscal fascistas. Bueno, ¿cómo era posible sacudir con violencia esas almas débiles que se estaban corrompiendo desde hacía veinte años? ¿Cómo arrancar de un solo tirón las máscaras que se habían pegado a los rostros? En realidad, la situación no admitía a un Príncipe Constante. Los fascistas ocultos cesaron de temer; los antifascistas dudosos, que habían capitulado ante el régimen, encontraron una buena excusa para su honor un tanto percudido, imputando su conducta a razones de una "política superior" o sea a las razones de la "lógica interior de la

historia". El cuadro, en vez de adquirir colores definidos, se tornaba más y más borroso. Quizás no sepa usted, señor, que Vittorio Emanuele, cuando recobró un poco su apostura luego de haber perdido los estribos, tuvo la ocurrencia de dar rienda suelta a su corcel real... ¿Cómo? ¡De una manera asombrosamente sencilla! Empezó a sondear a los aliados. ¿Qué les parecía que en el nuevo gobierno de Italia figurase Dino Grandi, el mismo que, durante la histórica asamblea del Gran Consejo Fascista, había presentado la moción de dejar de lado a Mussolini? ¡Eso sí era demasiado! Le contestaron con un "no" terminante. Sin embargo, Churchill no perdía ocasión de recalcar que los italianos sólo nos podríamos reunir en torno a la monarquía y el ejército; nada quería oír de la abdicación y de los viejos antifascistas. En cuanto a los emigrados, los odiaba... A Sforza, en particular...

—Y eso, ¿qué le parecía a Santoni? —pregunté.

—¿Qué le parecía a Santoni?... —repitió Ortese, meditabundo—. Ante todo, calificó a Churchill en público de "estadista-cabecita de pájaro", quemando asimismo las últimas naves que lo podrían inclinar hacia los ingleses. Después, se entusiasmó con la idea de formar entre italianos una legión voluntaria con el fin de combatir a los alemanes; usted entiende: una suerte de neogaribaldinos. Desenterró a Pavone, un viejo general retirado hacía mucho, trajo de Capri a su muchacho como el primer voluntario y llamó a la puerta de los Estados Unidos. Como consecuencia, fué despachado desde el *Office of Strategic Services* al *Office of Psicological Warfare;* le bastó por contestación. Al mismo tiempo, se alejó de aquellos destacados antifascistas que, como Croce y De Nicola, intentaban esquivar la oposición de los aliados con respecto a la abdicación, contrarrestándola con la fórmula de la regencia de Umberto di Piamonte. Para colmo, fué a ver a Vittorio Emanuele en Ravello y le espetó que la única cosa útil que aún podría hacer la monarquía era acostarse dignamente en un ataúd. Puedo imaginar a los dos, solos en la vasta sala de armas del Castello Ruffolo, el antiguo castillo normando de Ravello: al rey de Italia y emperador de Etiopía, pequeño, desgarbado, con cara de cuis belicoso, aferrándose convulsivamente a un tronco anticuado, polvoriento y sucio, y a Santoni, erguido, enjuto, altanero... Un verdadero Príncipe Constante en trance de perder con gran estilo su última batalla. En marzo llegó de Moscú Togliatti, y el decorado para el acto segundo cambió en pocos minutos, como en un escenario giratorio.

El líder de los que escandían la palabra "Re-pú-bli-ca" echó un vistazo a la situación, y muy tranquilamente se declaró listo para integrar el gobierno real de Badoglio. Era de temer que los comunistas quedaran a solas

con la monarquía. "Eso sería lo más simple —contestó irónicamente Santoni—. Después del duo Mussolini-Vittorio Emanuele, tendríamos otro: Vittorio Emmanuele-Togliatti". Sólo entonces se dieron cuenta los aliados de su error. Obligaron al rey a que abdicara y nombrara regente al príncipe heredero. Al mismo tiempo abrieron las puertas del gobierno coalicionista de Badoglio a Croce, De Nicola y Sforza. Santoni, como era de esperar, se mantuvo aparte. ¿Ha leído usted la primera entrevista con Umberto di Piamonte, en su flamante papel de regente, que publicó *Times?*

— No, no recuerdo.

— Le preguntaron cómo Italia había podido declarar la guerra a Francia y a Inglaterra. Contestó que tal fué la voluntad de Mussolini y que, a la vez, toda la nación estaba de acuerdo con él. ¿La prueba? Que no se oyó protesta alguna, ni se exigió siquiera la convocación del parlamento... Santoni, herido mortalmente, una vez más echó chispas. Piense usted, ¡una voz de protesta en un clima de completa esclavitud de prensa! ¡Convocación de un parlamento que ni siquiera se llamaba *Cámera dei Deputati,* sino *Cámera dei Fasci e Corporazioni,* formada exclusivamente por hombres nombrados por Mussolini! Todo pasó sin causar mayor impresión: el juego estaba acabado y a Santoni lo apodaron, irónicamente, "inútil columna de mármol"... Decidió volver a Capri. Pasó en nuestra casa la víspera de su regreso. Dijo que, no obstante haber perdido veinte años, los consideraba los más hermosos de su vida: había soñado con levantar de una caída pasajera *il vecchio mondo dei valori nobili e solidi*... Despertó en un mundo hostil, sacudido por guerras y revoluciones, agotado por el temor y la angustia. No le quedaba otro remedio que volver a su ermita y *accogliere più amica la morte*: "acoger la muerte como amiga".

Poco tiempo después el escenario cambió nuevamente: los aliados entraron en Roma. Quizás le sirviera de algún consuelo la noticia de que el primer gobierno italiano fué saludado con un reproche; lo acusaban de haberse aislado del país.

— ¿Lo visita usted aquí, en Capri?

— Lo visito de vez en cuando. Está amargado, pero conserva una salud perfecta. Volvió a la historia; está escribiendo un libro sobre Lorenzo Lotto. Su mayor preocupación actual es su hijo Sandro. Usted comprende: el muchacho ha pasado toda su vida en aquel "convento"; parece que ahora no se siente bastante cómodo en la universidad de Roma y desearía continuar sus estudios en el extranjero. Sería un golpe tremendo para el padre...

— Si no es una indiscreción... ¿A qué se debe esta inesperada reconciliación con Battaglia?

— ¡Oh! —contestó evasivamente—, el tiempo hace olvidar los viejos rencores. Además, Battaglia también tiene sus preocupaciones. Está preocupado por sí mismo y por su hija.

— ¿Conoce usted los chismes de la Piazzetta?

—Sí. Temo que esta vez acierten los camisas negras...

Ortese esbozó una sonrisa enigmática, enjugó con el pañuelo el sudor de su pálida frente y después, entornando sus ojos, más miopes que de costumbre, se limpió los anteojos...

— ¡Qué calor, Dios mío! Nos asaremos aquí; es inevitable.

Durante los días siguientes, Battaglia no salió de su cuarto. Su voluntario aislamiento fué respetado por la hostería. Sólo el patrón, cada vez que veía bajar sus platos semi-intactos, hacía el ademán de subir, pero siempre terminaba sentándose, resignado, detrás del mostrador.

Poco a poco nos acostumbramos a ese estado de cosas: en Capri, las rarezas y extravagancias humanas acaban por conquistar derecho de ciudadanía. Una mañana, sin embargo, me saludó del lado del mostrador una mirada perpleja.

—¿Qué hay? —pregunté al hostelero.

— El doctor Battaglia se fué hoy temprano a Roma —contestó—. Dejó todas sus cosas. Ni siquiera esperó el barco para Nápoles: alquiló una lancha. Ayer, a medianoche, le telefonearon de Roma. Lo noté muy nervioso; no dijo cuándo volvería. No tengo la menor idea de qué puede pasar. Tal vez la Piazzetta...

No, la Piazzetta no sabía nada. Los diarios, cuando llegaron con el primer barco, aclararon el misterio. El día anterior, por la noche, durante su polémica con los socialistas en el Parlamento, el diputado Guerini del partido "L'Uomo Qualunque" llamó traidor al ausente Battaglia. "¿Acaso no fué traidor? —gritó el honorable ex comandante de batallón—, ¿acaso no lo fué el hombre que, ante el micrófono de la radio enemiga, se regocijaba de las derrotas italianas, mientras nuestros soldados, hombres simples, pero patriotas, hijos de obreros y campesinos, se carbonizaban en los aviones derrumbados por los ingleses o bien, en barcos hundidos por ellos, morían en el fondo del mar?"

El presidente de la sesión lo llamó al orden, exigiendo que retirara la calumnia so pena de quedar suspendido. Con todo, aunque la alusión era más que clara, ningún nombre fué mencionado; eso complicaba la situación.

Seguimos en la prensa el curso de los acontecimientos. Battaglia apa-

reció en uno de los pasillos de la Cámara y, ante una centena de diputados y un grupo importante de periodistas, abofeteó al heroico ex coronel. Otros "qualunquistas" rodearon a su colega, gritando y amenazando al agresor con los puños. En cambio, los socialistas y los comunistas lo obsequiaron con frenéticos bravos y acribillaron a los enemigos con una multitud de ofensas, entre las cuales "perros fascistas" y "sepultureros de Italia" eran de las más suaves. A continuación, hubo un duelo, y la bala de Battaglia hirió levemente a Guerini en la mano izquierda. El presidente del parlamento los suspendió por tres semanas: a Guerini por haber ofendido la dignidad de un colega, y a Battaglia por haber ofendido la dignidad de la Cámara.

Battaglia regresó a Capri por seis horas. Parece que de Marina Grande fué directamente a Villa Scorpione; después, a la hora del almuerzo, lo vi hacer las valijas ante la puerta entreabierta de su cuarto. Estaba sin afeitar, muy avejentado; buscaba algo con los ojos inyectados en sangre, y le temblaban las manos.

— ¿Puedo ayudarle? —pregunté con cautela.

En el primer momento no me oyó; después, al volver la cabeza, me vió parado en el umbral.

—*Avanti! Avanti!* —exclamó vivamente—. A propósito, pensaba despedirme de usted.

Trataba de dominar su excitación y, haciendo a mal tiempo buena cara, relató caóticamente algunas flamantes anécdotas romanas. Yo acondicionaba en silencio sus libros; cuando extendí la mano para alcanzar el grueso cuaderno que descansaba sobre la mesa de luz, me retuvo.

— No, no —gruñó—, lo voy a guardar en mi portafolio.

Abrió y cerró los cajones sin orden ni aparente necesidad, sacó de ellos algunas pequeñeces y por fin se dió por vencido, dejándose caer en un sillón con un suspiro de alivio.

— No terminamos aún nuestra conversación —dijo en voz baja; al mismo tiempo, como respondiendo a una señal convenida, en el jardín resonó el agudo canto de los grillos.

— No es nada —contesté, mirando los rayos del sol que se filtraban por las persianas—. Ya la terminaremos alguna vez en Roma.

— ¡No! —protestó, y quedó jadeante, como tomando aliento.

— El momento no es de los más adecuados —dije, tratando de disua-

dirlo—. Usted está sentado sobre las valijas, no almorzó todavía y el último barco para Nápoles sale dentro de dos horas.

No me hizo caso.

— Aquella visita de Nicola Moreno, usted sabe —y retomó el hilo de nuestra conversación interrumpida—, yo la recordé algunos meses más tarde. Encontré en Nápoles a un conocido mío, periodista inglés del *Times*, quien me pidió que lo acompañara en una excursión al Vesubio, en marzo creo, o en abril, cuando el volcán, después de varias décadas de silencio, empezó a tronar a todo pulmón y se incendió de noche con un penacho de fuego, derramando por todo el golfo una lluvia de cenizas. La lava había llegado sólo hasta la mitad del cono; no obstante, fueron evacuados los pueblos Torre di Greco y Torre Annunziata, en la costa misma. El espectáculo era formidable, de noche, sobre todo. Encima del cráter se elevaba una nube de humo en forma de un hongo gigantesco con los bordes teñidos de rojo y en el medio... ¡un paraguas! Sí, un paraguas colosal, que ascendía rítmicamente, empujado por las explosiones.

— Vi también esa erupción —observé.

— ¿Sí? —dijo Battaglia distraído, como si despertara de un sueño—. Pero no era de eso de lo que quería hablarle. Ascendimos, el inglés y yo, hasta alcanzar una de las aldeas evacuadas; no recuerdo su nombre. Nos paramos frente a una casucha cuyas paredes se fracturaban y deshacían bajo la presión de la ladera. Justamente un momento antes de que se desplomara la fachada, una ventana se abrió con estrépito, y saltó por ella sobre el patio, un perro terriblemente flaco: puros huesos y cuero. Ahora, ¡fíjese!, sobre esa ventana estaba garabateado con alquitrán uno de los famosos lemas utilizados por Mussolini: "*Vivere pericolosamente!*" "¡Ahí está! —exclamé, con una carcajada—. ¡Ahí lo tienes listo, a tu artículo para el *Times*! Lo puedes titular: 'El último fascista' ".

El artículo apareció bajo el mismo título. Creo que, en mi calidad de reemigrado, obsequié una vez más a la prensa británica con una información incompleta. Porque no era el último fascista... Me pregunto: ¿qué había pasado en Italia durante aquellos veinte años? Casi todos cambiaron su propio pellejo por uno fascista. ¿Por qué? ¿Los habría seducido Mussolini con su vociferío imperial? No, no era eso. La gente que derramó impurezas sobre el cadáver de la Piazza Loreto de Milán, lo hizo con toda convicción. Derramaron sus orinales sobre el ídolo caído, junto con sus esperanzas frustradas, sus pequeñas decepciones burguesas y proletarias. Con todo, apenas se derrumbó el fascismo, la misma gente volvió a cultivar nuevas ilusiones de la misma especie. En el año 1945 estaba en boga opinar que "había sonado la hora del socialismo". En efecto, los pedidos de afilia-

ción al partido llovían; le aseguro que no todos provenían de verdaderos socialistas. Y al mismo tiempo, el partido comunista aumentaba gracias a las camisas negras que, en el curso de una noche... se tiñeron de rojo. Al mismo tiempo, también un actor de segundo orden, individuo insignificante y ridículo, con un monóculo, supo crear de la nada el partido del "Uomo Qualunque", reuniendo en él a millones de prosélitos. Por otro lado, la flor intelectual de la "Giustizia e Libertà" salió a la calle bajo las banderas del "Partito d'Azione". ¿De qué clase de acción se trataba? Nadie lo sabía. Pero eso sí: "¡acción, acción, acción!" Es verdad que el partido del "Hombre Cualquiera" se derrumbará sin duda como un rascacielos de cartón o, mejor, de carteles de propaganda, y que el viento llevará a su líder de vuelta al teatro; quedará, sin embargo, el patriotismo fascista: el "qualunquismo" psíquico. Lo mismo, dentro de diez años nadie recordará que alguna vez existió el "Partido de Acción"; persistirá, no obstante, la manía de la Acción, Acción con mayúscula, también la herencia del fascismo. ¿Y sabe usted por qué? ¿Sabe usted por qué? ¿Lo sabe?

Repetía la pregunta con la obstinación desesperada de quien, habiendo abusado del alcohol, desea a toda costa descubrir algún secreto importante que ha guardado demasiado tiempo.

—Bueno —gruñó por fin— le diré por qué. Porque se acabó el siglo de la política tomada en serio, de la ideología tomada en serio. Esta verdad la adivinó intuitivamente Mussolini. Luego, terminada la segunda guerra mundial, la conocimos todos: estaba pintada en todas las paredes con letras tan inmensas que hasta un casi ciego podía verlas. Algo inapreciable, algo esencial se había perdido para siempre. Los que se echaron a las calles no eran las masas, no era el pueblo: era una multitud torpe y fanática, inquieta y desolada. Ella, en una sola noche, cambia de color su pellejo sin cambiar el pellejo mismo. Se pone de rodillas ante cada nuevo altar de demagogia. Sueña con marchas, contramarchas y uniformes invisibles. ¿Qué son ahora los partidos que "representan a las masas"? Son máquinas colosales al servicio del estado, propio o ajeno, y su famoso "aparato" substituye la ideología. ¡Qué intente alguien fundar un partido y quedar con su espíritu independiente y con las manos limpias! En el mejor de los casos, lo saludarán con piadosa comprensión, pero con más seguridad se lo ridiculizará a él y a su obra, se le preparará un entierro antes del parto. Un "verdadero partido popular" debe oponer a la incertidumbre económica una demagogia de promesas vacías, omitiendo todo argumento de conciencia, lógica o sentido común. Y si algún día deja escapar por sus brechas demasiado hedor, la multitud pasa a la competencia de la vereda

de enfrente. Los hombres como yo, acostumbrados a concebir la lucha política como una rivalidad de ideologías, se parecen a quien perdió un tren y se queda en el andén con el boleto que ya no sirve para el próximo. Las discusiones ideológicas de hoy no son más que luchas entre la capacidad estruendosa de los altavoces. Togliatti lo había aprendido en Moscú. Nenni, en París, también resultó un autodidacto bien inteligente. A veces, ¿sabe usted?, tengo la impresión de que hubo solamente un emigrado antifascista italiano que no bebió hasta el fondo la copa amarga del exilio. Filippo Turati...

— ¿Turati? —repetí con asombro.

—Así es —prosiguió Battaglia, entornando sus ojos con expresión de gran fatiga—. Vino a establecerse en París en 1926. Lo veo aún en 8, Boulevard d'Ornano, viejo y abatido por la muerte de Ana Kuliszow. Sí, lo veo perfectamente, con su barba cortada en forma de cuña y con su eterna cadena de reloj sobre el vientre. Claro está, que soporta mal el exilio, y que éste lo sofoca como el asma. Él, líder y padre del socialismo italiano, gran maestro del arte oratorio, acostumbrado al amplio ambiente de las plazas atestadas por la multitud, ahora se limita a hablar ante una treintena de compañeros en la pequeña sala del club italiano de emigrados. Sin embargo, sigue creyendo, recuerda los viejos tiempos y aquel mar de cabezas en la Piazza del Duomo de Milán, el primero de mayo. Se levanta a las seis de la madrugada en una habitación tan estrecha que apenas le permite enderezarse y se sienta tras su escritorio cargado de libros, diarios y volantes. Escribe cartas a sus amigos, emigrados o en Italia, lo mismo que a los líderes socialistas de todos los países libres. Éstos siempre le contestan con palabras de solidaridad y aliento. Con letra pequeña y apretada llena página tras página: son sus artículos destinados al *Avanti* de Angélica Balabanow, a *Le Populaire,* o a su propia *Italia.* A las once sale para despachar su correo, es decir, para meterlo personalmente en el buzón; a nadie confiaría esta función, la más importante del día. Luego, en el camino de regreso, sonriente y con los bolsillos llenos de golosinas, juega con los niños de la plaza, almuerza con la familia de obreros italianos con quienes vive, y vuelve a su escritorio. No piensa en su edad. ¿Setenta años? ¿Qué significan? La juventud política nada tiene que ver con la partida de nacimiento.

Es cierto —prosiguió, pasándose la mano por la frente, como si quisiera disipar la densidad del recuerdo—, todos nosotros pensamos y creímos alguna vez como él. Hubo diferencias, sin embargo. La primera de ellas, la había definido muy bien él mismo, cada vez que citaba su estrofa favorita de Milton: *they also serve who only stand and wait.* Nosotros no

queríamos esperar; deseábamos preparar, desde el extranjero, una situación revolucionaria en Italia, sin darnos cuenta de que existía ya desde la marcha de los camisas negras sobre Roma. La segunda diferencia estribaba en que Turati fué el único de todos nosotros que no descendió hasta el fondo mismo del valle del exilio, muriendo tranquilamente, a los setenta y cinco años, la víspera misma de la ascensión al poder de Hitler. Esto sucedió en 1932, justo en el mismo límite de dos épocas: aquella que lo había nutrido y la que lo habría devorado sin escrúpulos. Sus funerales fueron los del socialismo a la antigua, y se convirtieron en una gran manifestación, que reunió a multitud de emigrados. Entre los artículos circunstanciales, el más conmovedor lo escribió Arturo Labriola en la *Libertà*. "Su muerte —decía— significa una herida infligida a toda la nación. Su ideología exigió que muriera en el extranjero, pero su espíritu sigue viviendo en la patria... El fascismo no dedicó a esta muerte ni una sola palabra. ¿Quién podría, entonces, dudar aún que el fascismo no es Italia?" El mismo Labriola, impresionado por la campaña victoriosa de Mussolini en Etiopía, se sintió repentinamente fascista y con entusiasmo regresó a Nápoles. Hoy se divierte flirteando políticamente con Togliatti...

No pude dejar solo a Battaglia en ese estado de ánimo y lo acompañé a Marina Grande. La Piazzetta nos siguió con una mirada de curiosidad hasta la estación del "Funicolare". Al despedirse de mí, mi compañero añadió:

— Me siento mal aquí. Como un forastero. Parece increíble, pero a veces evoco con ternura mis veinte años de emigración.

El viaje de regreso a Nápoles lo pasé acompañado: junto a mí, en el barco, estaba sentado Renato Ortese. Conservaba siempre su aspecto enfermizo y el leve rubor con que el aire de Capri le había teñido las mejillas parecía más bien un eczema.

El mismo día pasó por Capri una breve tormenta de estío, con mucho rayo, trueno y lluvia torrencial; el buen tiempo se restableció media hora antes de nuestra partida. El golfo presentaba el mismo aspecto que los lagos de mi patria a la hora del crepúsculo; era puro, sombrío, como lavado por la lluvia, y olía a profundidad. A mitad del camino, Capri empezó a retroceder hacia los confines del horizonte, semejante a la cresta de un sumergido mar. Sólo es posible ver así sus contornos después de una tormenta, en la hora del ocaso, cuando el sol ya es demasiado débil para suspender en el aire cristalino su opaco polvo de oro.

Llegamos a Nápoles por la noche. La avenida costanera y Posillipo rever-

beraban ya con las luces de sus faroles. Una hora más, y de la ciudad entera quedaría sólo ese collar refulgente.

Ortese vivía en la parte vieja de Nápoles, un verdadero laberinto de callejuelas donde nadie se preocupa de nombres ni números; por eso decidí acompañarlo, para "ver" su casa. Caminamos por una babel de veredas sórdidas, angostas y tortuosas, obstruídas por carritos y puestos de comercio callejero. Atravesamos, en medio de una batahola infernal de cohetes y bocinas, un barrio hormigueante de gente, techado por excéntricos manchones de ropa tendida al aire, hinchado como la vena de una garganta desgarrada por un grito delirante. Allí, la vida se aferraba al transeúnte con dedos pegajosos; parecía arrancarle de encima todas sus ropas hasta dejarlo desnudo.

—Qué notable —dije, tendiendo por fin la mano a Ortese en la puerta de su casa, despojada de revoque desde el tiempo de la guerra—. También Battaglia sostiene que todos los italianos se hicieron fascistas durante estos veinte años.

—¡Exageración! —protestó—. Cambiaron, simplemente. Eso es todo.

Un año y medio después de mi memorable excursión a Capri, hacia la Navidad de 1948, murió el príncipe Gaetano Santoni.

El golpe mortal se lo asestó —según se dijo— el hecho de haberse ido a Oxford su hijo. Es difícil, en verdad, explicar de otro modo su muerte: hasta el último día no había padecido de ninguna enfermedad y, sin embargo, una mañana su criado lo encontró inánime sobre la cama. Estaba vestido, y de un siniestro tinte verdoso, como si lo hubiera emponzoñado su propia hiel. La prensa mencionó en una breve nota que el "célebre escritor Battaglia" había pronunciado un hermoso discurso sobre su tumba.

A Guido Battaglia lo veo a menudo en Roma, siempre de lejos. Cada vez que mis ocupaciones me lo permiten, hago una breve escapada a la capital, para visitar mi querido Pincio al que me unen muchos recuerdos, los mejores de mi vida. De paso por Vittorio Veneto, casi siempre lo veo sentado tras las vidrieras o en la terraza de la confitería de Rosati, con un libro en la mano. Una vez, hasta vi a los dos: Battaglia, como de costumbre, estaba leyendo en lo de Rosati, y enfrente, en lo de Doney, rodeado por un grupo de estrellas de Cinecittà, reinaba Nicola Moreno. Nunca he llegado a comprender qué juego subterráneo de emociones me impide renovar la amistad hecha en Capri; el hecho es que siempre esquivo la mesa de la confitería Rosati. Pero sé de la vida de Battaglia. Sé, por ejemplo, que después del famoso incidente en la Cámara de Diputados

renunció a su cargo, abandonó el partido y fundó un pequeño club izquierdista de discusiones, que carece de toda importancia política. Sé también que está trabajando en una nueva novela. En cuanto a su *Valle del exilio,* gozó de cierta popularidad en Inglaterra, gracias a los numerosos toques antibritánicos; en Italia, no tuvo eco. En general, los literatos italianos no le tienen simpatía. Aseguran que Battaglia no comprende la vida actual italiana y que después de veinte años de aislamiento emplea una lengua artificial y rígida.

Así como la mesa de la confitería Rosati, Capri, hasta hace poco, me había rechazado. Por fin, hace dos meses, vencí mi prejuicio y volví a visitarla. Desde Marina Grande fuí derecho al cementerio, donde concebí este cuento. Permanecí de pie, durante mucho tiempo, ante cierta columna de mármol, y no necesité apartar las hojas de ampelopsis que la cubrían para adivinar, puesta bajo el nombre de Santoni, la siguiente inscripción:

Tu lascerai ogni cosa diletta,
Più caramente; e questo è quello strale,
Che l'arco dello esilio pria saetta.

(*Traducción de María O. de Szumowski*).

GUSTAW HERLING

Nápoles, abril y mayo de 1956.

CRÓNICAS

LLEGADA DE LANZA DEL VASTO
SUS CONFERENCIAS BAJO LOS AUSPICIOS DE "SUR"

Este notable pensador católico que ha conciliado su cristianismo con las enseñanzas de Gandhi y de Vinoba, y cuyos libros más importantes —*Peregrinación a las fuentes, Vinoba, Comentario del Evangelio*— han suscitado tan grande interés entre nosotros, llegará a Buenos Aires en los primeros días del mes de agosto con el propósito de dar tres conferencias bajo los auspicios de SUR. Lanza del Vasto se ocupará de los siguientes temas:

Los tres milagros de Gandhi.
Caridad cristiana y no violencia.
Enigmas evangélicos.

En el próximo pasado mes de abril, y siguiendo el ejemplo del Mahatma Gandhi, su maestro, Lanza del Vasto hizo un ayuno absoluto de veinte días en un lugar público de París, acompañado por dos de sus Compañeros del Arca, para expiar las mutuas atrocidades que cometen los franceses de Argelia y los rebeldes argelinos y rogar por que se impongan en el mundo los principios de templanza, tolerancia, amor y rechazo de toda forma de violencia.

N. de la R.

LA MISION DEL INTELECTUAL ANTE LA COMUNIDAD MUNDIAL[1]

CUANDO Julian Huxley vino a Buenos Aires, como Director de la Unesco en 1947, me pidió anticipadamente, por carta, que reuniera en mi casa, para que él pudiera inmediatamente conocerlos, un grupo de artistas y hombres de ciencia que fueran lo más importante y representativo del país, como calidad, talento y trabajos cumplidos. Traté de hacer lo que me pedía dentro del espíritu de la Unesco, es decir, sin otro criterio para la elección que el nivel. Esa reunión no tenía más propósito que el de poner al director de la Unesco en contacto con una élite intelectual. Una élite intelectual —quién lo ignora— no es jamás una élite de nacimiento, si por nacimiento se entiende fortuna, situación social. De hecho, sin embargo, debe su existencia al nacimiento, a oscuros azares genéticos, puesto que la única desigualdad auténtica es la desigualdad biológica. Entre la élite intelectual, el hijo de un minero (D. H. Lawrence, por ejemplo) se codea con el aristócrata de gran alcurnia (pongamos el duque de Broglie). Ésta es la verdadera igualdad: la que sólo toma en cuenta, para declararse, el talento, el mérito y el trabajo, es decir, la explotación de las dotes que no han de quedar en barbecho.

Pese a que el espíritu de esta reunión, que tuvo lugar en San Isidro, era puro, sus motivos elevados, su inocencia manifiesta, su meta importante; pese a que su índole no admitiera esas barreras que los credos religiosos o políticos construyen, generalmente, entre los hombres, Julian Huxley, Director de la Unesco y descendiente de una familia que no debía su gloria a las armas o al dinero, sino a la ciencia y a la literatura, Julian Huxley, huésped de la Argentina por primera vez, fué castigado por esta criminal extravagancia. El Presidente de la República, ya tirano, no lo recibió. No sé si este significativo desaire ha pasado al olvido, pero creo que conviene recordarlo.

Julian Huxley es uno de esos raros hombres admirables que ignoran la astucia y las habilidades de que hacen gala los llamados buenos políticos. En este caso lo demostró. Nunca encontrará la Unesco, para manejarla, manos más limpias y mente más conforme a sus altos designios. Julian Huxley es el tipo de hombre que no tolera mercaderes en el templo. Y la Unesco ha de ser un templo, en cierto sentido, o ha de perder su razón de ser. Que estas palabras sean el testimonio de admiración y de respeto que sentimos por el mayor de los Huxley. Con ellas le afirmamos que su recuerdo es cosa viva. Que no olvidamos ese primer contacto con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. A veces no tiene uno bas-

1 Palabras leídas en la "Asociación Pro Naciones Unidas Ana M. Berry", el 22 de mayo ppdo.

tante presente que ése es el título verdadero; título que suele desaparecer bajo la sigla. Y que ese título encierra el significado y la meta de la Unesco.

¿Cómo se le ocurrió a Julian Huxley encargarme a mí —pobre de mí— que reuniera en mi casa a ese grupo de personas notables, y responsables de la cultura? Personas que ya estaban en la lista negra... Pues yo también me lo he preguntado como se lo habrán preguntado otros, y tal vez ustedes, en este mismo momento. La contestación, creo, es bastante fácil.

¿Recuerdan ustedes la escena del *Bourgeois Gentilhomme* en que el maestro de Filosofía trata de enseñarle a Monsieur Jourdain a diferenciar la prosa del verso? Monsieur Jourdain, atónito, le pregunta: "Et comme l'on parle, qu'est-ce que c'est donc que cela?" El maestro le contesta que eso se llama prosa. Monsieur Jourdain pregunta que si cuando le pide las zapatillas a Nicole es prosa. Sí, le contesta el maestro. "Entonces —exclama maravillado el *Bourgeois Gentilhomme*— hace cuarenta años que digo prosa sin saberlo". Algo semejante me ha ocurrido. Sur hablaba en Unesco desde hacia muchos años, sin saberlo. Al pedir colaboraciones, en vez de zapatillas, claro está, al mayor número de países, al tratar de construir puentes entre los autores extranjeros y los lectores argentinos, al proporcionarles a los sudamericanos la posibilidad de entrar en contacto con las grandes obras literarias del mundo actual, y al darles la visión de otros países (visión que surge de los libros, sobre todo si uno se dirige, como nos dirigimos nosotros, a una élite) seguíamos, *avant la lettre,* los principios de la Unesco, que aún no había nacido.

Al dirigirse a mí, Huxley se dirigía a una orientación: la que Sur ha tenido desde el comienzo... y que a menudo había sido, y es todavía, objeto de críticas poco benévolas. No hablamos ahora de méritos sino de orientación. Los méritos son todo lo discutible que se quiera. Pueden incluso negarse. Pero me refiero al sentido de Sur como obra cultural. Lo que no se puede negar, ni siquiera discutir, es la orientación que tuvo y tiene. Esto de la orientación lo sabía muy bien Julian Huxley. Aprobaba nuestra manera de encarar una obra cultural y el problema de la hora.

He dicho que la visión de otros países se obtiene particularmente por medio de las grandes obras literarias y he agregado, entre paréntesis, *sobre todo si nos dirigimos a una élite.* Quitemos el biombo del paréntesis y acometamos: hablemos de la élite. (No estamos haciendo un discurso de propaganda electoral, y, además, el pueblo, del que también salen miembros de la élite, es digno de que no se lo adule sistemáticamente; de otro modo, no sería respetable). La élite, los pocos, a quienes tanto suelen deber los muchos. Julian Huxley, en un librito sobre la meta y la filosofía de la Unesco dice que la calidad tiene que contar tanto como la cantidad, en esa Institución. Por consiguiente —prosigue— la Unesco no debe consagrar *todos* sus esfuerzos a la tarea de elevar el nivel de educación de los pueblos más atrasados. Sus esfuerzos han de servir igualmente para ayudar a una élite de hombres de ciencia y de artistas sin los cuales el mundo no avanzaría una pulgada. La Unesco tiene que favorecer y alentar, dice Huxley, en todos los países, a esa categoría de especialistas,

hombres y mujeres de ciencia y artistas. Tiene que favorecer al máximo el desarrollo de los dotados de ese tipo. El mundo los necesita. Su progreso depende de ellos.

He dicho que Sur se dirigía a una élite. Cuando veo los libros que se venden en las estaciones de los pueblecitos suburbanos y miro, en el tren que me lleva de San Isidro a Retiro y viceversa, la clase de lecturas en que se engolfan los pasajeros... pienso que de veras quien ha aprendido a leer tiene todavía mucho camino que recorrer antes de saber leer. Y que ese *saber leer* hay que enseñarlo, pues es tan importante como el otro. Tengo entendido que la lucha contra el analfabetismo tiene prioridad en la Unesco. Sur le ha dado prioridad a la lucha contra el otro analfabetismo, el de los que pueden leer y no saben leer.

Volvamos al tema de la élite. Hay quienes aprenden a leer sin que ese leer pueda servirles para nada, fuera de los titulares de los diarios, sus informaciones y avisos, la página de deportes, las noticias de policía y las historietas ilustradas. No están dotados para la lectura, como otros no lo están para la música o las matemáticas. (Sin ir más lejos, yo recuerdo los números con dificultad y tengo que contar con los dedos). Pero hay otros que se aficionan a la lectura, sin ser mayormente cultos. Esos son los que tienen que aprender a leer de verdad. Esos son los que se quedarán, si no se les tiende la mano, en la indescriptible literatura de estación de ferrocarril que parece deleitar a los pasajeros de la línea del Tigre, en su mayoría. Un tanto por ciento de esos lectores no pasará de ahí; pero el resto sí, puede y debe llegar a otro nivel. Por un lado son ellos quienes tienen que ir buscando poco a poco su alimento artístico, intelectual, espiritual, donde realmente está, como la abeja busca la flor. Por otro lado, nos toca a nosotros ponerlo a su alcance, dárselo en la mejor forma posible... Y estoy pensando, en este momento, en el trabajo delicadísimo y tan a menudo frangollado del traductor. Pienso en el traductor porque es el intermediario. Entre el lector y esa visión de otros países, otras razas, otras civilizaciones que las grandes obras literarias dan a una élite, está él. Su papel es, hoy día, importantísimo. No suele estar preparado para tal responsabilidad y el porcentaje de traducciones descuidadas o francamente detestables es grande.

Tanto no está el traductor a la altura de su cometido que he leído con bastante desconcierto que en una obra inglesa sobre "idiomatic phrases", escollos conocidos y temidos por todo traductor consciente, el autor, después de haber escrito que no se puede traducir el "il n'y a pas de quoi" francés por "He there has not of what" asegura que se debe traducir por "It does not matter". "It does not matter" es directamente "No importa" o "Ça ne fait rien". Pero cuando uno contesta a un "Merci" por un "Il n'y pas de quoi", quiere decir, "No hay de qué", o "De nada", pero jamás "No importa". "Il n'y a pas de quoi" puede ser, en Norteamérica "You are welcome" y en Inglaterra "Dont mention it".

Hoy día, el asunto de las traducciones es cosa seria y cuando se trata de obras literarias de calidad, tendría que transformarse en arte, en recreación.

La misión del intelectual ante la comunidad mundial, o más bien dicho, *una* de sus misiones, cuando el intelectual es escritor, consiste en servir de puente entre los pueblos. Sin que se lo proponga, el escritor es un puente. La imagen que nos da de un país, sea el suyo propio o el que ha adoptado (pienso en los escritores que han preferido escribir en otro idioma que el suyo propio, y hay ejemplos ilustres) nos acerca a ese país, nos familiariza con él en forma inaudita. El año pasado, visité la casa de Dickens, en Londres, 48 Doughty Street. Me pasó lo que ya me había pasado con la casa de las Brontë, con la de T. E. Lawrence, con la de Victor Hugo. Al entrar, *reconocí* lo que sin embargo veía por primera vez. No en vano habíamos corrido detrás de un desconocido, en la estación de San Isidro, mi hermana y yo, cuando chicas, creyendo ver, con horror y curiosidad, a Hurriah Heep en persona. No en vano podría yo decir, como otro escritor dijo de Lucien de Rubempré (personaje de Balzac), que una de las muertes que más me afligió, en la infancia, fué la del cruel y seductor Steerforth (de *David Copperfield*). El primer Don Juan que se me presentó en las páginas de una novela.

Lo que me ha ocurrido con las casas de los escritores ocurre con sus países, esa casa más grande que cada uno de nosotros posee. Los reconocemos por haber vivido en ellos con la imaginación. Todo artista de categoría tiene ese poder mágico. El año pasado, también, fuí a Holanda por primera vez. Pero era una falsa primera vez. Vermeer y Rembrandt se habían preocupado ya de darme a *su Holanda*. Pertenezco, cierto es, a la raza de los que no saben gozar de las cosas si algún recuerdo no las condimenta y para quienes lo absolutamente nuevo carece de sabor, hasta que se produzca cierto grado de aclimatación. Gracias a dos artistas, esa aclimatación se había producido. Gracias a ellos, mi viaje a Holanda fué un *volver* a Holanda. Hay una raza que sólo sabe volver.

Y esta sensación de *volver a un lugar en realidad desconocido* se la debemos exclusivamente a los grandes artistas. Ellos solos son capaces de hacer ese milagro para sus semejantes. Aclimatarlos a un mundo nuevo, a un mundo ajeno. No creo que exista forma más eficaz de acercamiento entre los pueblos. Hemos reconocido la cara de Inglaterra a través de Dickens y no de Trafalgar, a través de Shakespeare y no de Agincourt. Cito a Dickens por ser un recuerdo tan vivo de mi infancia, que no retenía, en cambio, las fechas ni casi los nombres de las famosas batallas. Y con sobrada razón. ¿Qué queda de Lepanto, a fin de cuentas? Un manco.

Nunca he tenido el arte de hablar de cosas que no conozco por experiencia personal. Forzosamente, mi campo es limitado, y por culpa de esta invalidez no he escrito novelas, ni cuentos... que exigen cierto tipo de imaginación. La misión del intelectual en el mundo moderno es vastísima. Yo sólo he tratado de decir algo sobre un aspecto de esta misión, el que conozco tal vez mejor: el acercamiento, el conocimiento mutuo de los pueblos, o para ser más precisa, de la élite de cada pueblo por medio de la cosa escrita. Desde luego, ésa no es sino parte de una misión trascendente. Pero creo que esta parte le interesa vitalmente a la Institución que es órgano de la U. N., y de la que, por la

índole de mis actividades, me siento próxima: la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Entre nosotros, la Asociación pro Naciones Unidas lleva un nombre que todos conocemos y queremos. El de Ana M. Berry. No sería justo, ni posible, que ese nombre y lo que significa se pasara por alto en esta circunstancia. Anita era la encarnación conmovedora de los dos países que se mezclaban en su sangre: Inglaterra y Chile. Por un lado era esencialmente sudamericana, vale decir rica en sentimientos y percepciones a veces inarticuladas. Su rapidez de intuición ante la belleza iba siempre más allá de su capacidad verbal. Alguna vez la comparé con otra compatriota suya, Eugenia Errázuriz, célebre en París por su gusto genial que le valió la admiración de un Strawinsky y de un Picasso. Eugenia era también verbalmente inarticulada, como solemos serlo nosotros, pero en grado mucho mayor. Anita, durante su permanencia en la patria de su padre, Inglaterra, había cultivado sus dotes innatas. Los libros que ha dejado, y que ellos sí son perfectamente articulados, lo prueban. Anita se movía con soltura en el dominio de las artes plásticas y era capaz de descubrirnos bellezas para nosotros ocultas. Enseñaba a mirar, como otros enseñan, o pretenden enseñar, a leer. Pero su talento era sólo una faz de su personalidad.

Anita se indignaba o admiraba con igual ardor. Los años no embotaron nunca su capacidad de entusiasmo, ni su ímpetu de rebeldía ante el atropello y la injusticia. Poco le importaba que su actitud ante tal o cual hecho pudiese perjudicar sus intereses materiales. Tenía dos cualidades que a menudo se excluyen: la imaginación y la valentía. Para quien puede imaginar, el ser valiente requiere una doble dosis de coraje.

Además, la imaginación de Anita tenía la frescura y la picante efervescencia de la imaginación infantil, creadora por definición. Mucho nos hemos divertido con ella, a veces, de ese poder que tenía de representarse cualquier situación, y de no dar nada por imposible. Recuerdo que llegué un día a su casa como un bólido y le conté —era cierto— que venía de oír una conferencia sobre los derechos políticos y civiles de la mujer, tema que a ella le interesaba vivamente. Le dije: "En la sala había un negro. Me fuí a sentar al lado de él pensando que ese oprimido sería un aliado y que compartiría mi rebelión ante las injusticias de la ley". También esta parte del cuento era cierta. Le dije que, lejos de ser un aliado, el negro manifestó en alta voz su repudio de cuanto el orador explicó sobre la necesidad de una igualdad de derechos para ambos sexos. Ante esta actitud pasé rápidamente de la sorpresa a la cólera. Todo esto era cierto. Figúrese, Anita —le dije—, que no pudiendo contenerme, me puse de pie y traté de estrangularlo". "Y entonces ¿qué pasó?" —preguntó Anita. Tuve que confesarle que el negro seguía con vida, y que yo ni siquiera había intentado arrebatársela, pese a que el crimen estaba en mi mente. Me había limitado a cambiar de asiento con ruidosa violencia, empujando sillas vacías. Pero a Anita le hizo tanta gracia el incidente y mi furor que contaba la cosa, después, como si hubiera sucedido: "El día en que Victoria trató de estrangular a un negro...", decía. Mentalmente, yo lo había estrangulado, qué duda cabe. Y Anita, que se guiaba

más por la imagen mental que por el hecho material, lo sentía así. Desde luego, ella no hubiese tratado de estrangular a nadie, incluso mentalmente. Sus indignaciones eran santas indignaciones. Las mías suelen quedarse en un escalón más bajo.

Porque las indignaciones de Anita eran santas indignaciones, la Carta de las Naciones Unidas responde a lo que ella deseaba para la humanidad. No creo que haya persona alguna más de acuerdo con esos principios. Si un nombre merece, pues, asociarse, entre nosotros, con el de las Naciones Unidas, es el de ella.

Anita quería a Sur por razones parecidas. Porque como monsieur Jourdain hablaba en prosa sin saberlo, la revista hablaba en Unesco.

Gabriela Mistral me escribía el 7 de abril de 1945, día de nuestro común cumpleaños: "Siéntete alegre... Has defendido en Sur casi todo lo que había que defender. Has mudado de dirección la lectura de varios países y con ella has sazonado con ingredientes inefables nuestra cultura, colonial todavía". Eso es lo que llamo hablar en Unesco. Esa ha sido tal vez la misión de Sur en este agresivo medio de las letras sudamericanas; medio que se ha complacido en acusarme de extranjerismo.

Una cosa es extranjera en la medida en que no se siente como propia. Y a mí, los artistas me han regalado casi el mundo entero. No podía no tratar de compartir el regalo. Todos somos prisioneros de este planeta. Y, entre presos, la necesidad de compartir cualquier regalo es siempre viva. Yo he querido compartirlo con mis compañeros de cárcel. Lo que me han agradecido las compañeras del Buen Pastor, me lo han reprochado los compañeros de la otra cárcel, la del planeta. Quiero aclarar que para que Sur existiera, se ha necesitado la colaboración y ayuda de un grupo de escritores; yo sola nada hubiera hecho. Si ahora tengo cierto derecho a hablar de estos temas, es en parte porque Sur existe, y Sur existe *gracias* a esa colaboración preciosa y a esa ayuda desinteresada. Sur que, en la medida de sus fuerzas, ha reunido en sus páginas

Ciò che per l'universo si squaderna.

El día que le anuncié a mi padre que había fundado una revista, y que él me anunció que la revista me fundiría, no fué muy distinto del día en que le dije a Anita Berry que había tratado de estrangular a un negro. Eran cosas de mi mente más que de la realidad. Pero lo que está en la mente es, a fin de cuentas, una impalpable realidad tan poderosa como la otra. ¿En cuántas mentes existían ya las Naciones Unidas (tan puestas en tela de juicio hoy... Pero ¿quién propone algo mejor?) antes de que crecieran a orillas del East River, en un terreno donado por Rockefeller, un rascacielos de cristal?

Y si está en la mente de los hombres que hay que preservar a las generaciones futuras del flagelo de la guerra...

Y que hay que reafirmar la fe en la igualdad de derechos de hombres y mujeres y de las naciones grandes y pequeñas...

Y que hay que emplear un organismo internacional para promover el progreso económico y social de todos los pueblos...

No veo, entonces, por qué no ha de pasar de la mente de los más esclarecidos a una realidad tangible para todos. Eso es lo que un grupo de hombres desea hoy. Tal vez sea la única tabla de salvación del género humano, en materia de Instituciones, si no hacemos trampas.

VICTORIA OCAMPO

LAMENTO POR LA LITERATURA EXTRANJERA

ORTEGA y Gasset, en su *Miseria y esplendor de la traducción*, cita al teólogo Schleiermacher acerca de los diversos modos de ejecutar esa tarea. Dos son, según indica, los métodos posibles: se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor; en su opinión el segundo movimiento es más eficaz que el primero, y es preciso lograr una versión donde "llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua transparezcan en ella los modos de hablar propios del autor traducido."

No se si la mayoría de los traductores que ejercen su oficio en Buenos Aires habrá leído este ensayo, pero lo cierto es que suelen obedecer la recomendación de Ortega con inmoderado rigor; no conformes con "llevar al extremo de lo inteligible las posibilidades de la lengua", lo sobrepasan en una medida en que "los modos de hablar propios del autor traducido" no sólo transparecen, sino que sustituyen casi totalmente la sintaxis castellana. Han conseguido crear así una suerte de espantoso dialecto, un híbrido de dos idiomas en el cual se combinan las palabras del uno con la construcción gramatical del otro; producto teratológico que es un verdadero prodigio de fealdad en el mejor de los casos, cuando no es además una nutrida antología del error.

Creo que en un país como el nuestro, donde la escasez y el alto precio de los libros extranjeros obligan a leer buen número de obras traducidas, es poco todo lo que se insista sobre este desgraciado tema. Las versiones corrientes infligen al lector instruído un sufrimiento inútil, manteniéndolo en una angustia constante; pero presentan además un peligro grave para la población joven o inculta, a la que acostumbran a admitir expresiones y giros incorrectos que se van infiltrando en el lenguaje hablado y escrito. El periodismo y la radio, siempre dispuestos a la deformación del idioma, se encargan luego de conservar escrupulosamente cualquier desatino que se abre paso hasta ellos. Por fin, terminaremos empleando todos un sinfín de barbarismos y neologismos deplorables que el hábito lleva a tolerar primero y aceptar después. Por eso no sería ocioso realizar una seria campaña para elevar el nivel medio de la traducción.

El lector que conoce la lengua en que fué escrita la obra original, añade a sus muchos tormentos el de un permanente estado de conjetura. —¿Cómo habrá dicho esto el autor?— se pregunta cada vez que aparece uno de esos pasajes cuya ininteligibilidad presagia el disparate. Y no descansa hasta concluir la operación inversa, la de descifrar el pensamiento primitivo basándose en el jeroglífico que tiene delante. Este laborioso método le transforma la lectura en una faena pesada, erizada de obstáculos; es inútil que quiera sustraerse a las exigencias de tan fatigosa curiosidad; no puede proseguir sin haber resuelto el enigma, porque de lo contrario lo perseguirá como un fantasma a través de todo el capítulo.

Aún dejando de lado, como un refinamiento superfluo, las perfecciones del estilo, debería quedar cuando menos la mera exactitud en el significado de los conceptos; pero ni siquiera en esto se tienen las más ínfimas garantías. La dificultad se agrava, por supuesto, en las versiones literales de frases hechas, proverbios o expresiones coloquiales. Cuando el título del libro de Joyce Cary, *The horse's mouth* (derivado del dicho "to have it straight from the horse's mouth", obtener un dato de buena fuente), fué traducido por *La boca del caballo,* cabe suponer qué habrá sido la interpretación del resto.

Pero no solamente se observan estos errores, menos culpables, ya que se requiere un conocimiento muy profundo de un idioma para dominar los refranes y expresiones populares que no figuran en el diccionario. También aparecen versiones inexactas de vocablos sencillos, cuyo significado es tan fácil averiguar que sólo una imperdonable desidia explica tales equivocaciones. Las más comunes son aquellas palabras que se escriben en forma parecida en ambas lenguas, haciendo presumir al traductor que su sentido es el mismo. Partiendo del inglés, son ejemplos frecuentes *pretend* (fingir) traducido por *pretender; argument* (en su acepción de disputa) por *argumento; agony* (en su acepción de angustia) por *agonía;* hasta he visto *sanguine* (confiado, esperanzado) por *sanguinario.* Luego están aquéllas empleadas en el texto original en una acepción que no es la primera o la más corriente. He leído, por ejemplo, en el libro de Charles Brady, *Escenario de locos,* el versito infantil que comienza: *I had a little nut tree, nothing would it bear but a golden nutmeg...* etc., convertido en: *Yo tenía un pequeño nogal que sólo podía sostener una nuez de oro; to bear* es en este caso dar fruto y no sostenerlo. En el mismo libro, otra *nursery rhyme* célebre, *Sing a song of sixpence, a pocketful of rye,* pasa a ser: *Canta un canto de tres cuartos, bolsillos llenos de arroz.* Aquí ya no es el caso de sutiles distingos entre acepciones diversas; aún suponiendo que seis peniques, o medio chelín, fueran tres cuartos de algo, *a pocketful* es una medida aproximada (lo que cabe en un bolsillo) y *rye* no es arroz sino centeno, lo que no es difícil comprobar en el diccionario más elemental.

Una de las razones que pueden invocarse para justificar tanto descuido es la magra paga que suele recibir el traductor. Cuando un trabajo se realiza por necesidad y no por afición, no es posible pretender que alguien se detenga quince minutos en cada página para investigar los posibles matices de un

significado. Pero sí podría exigirse de las editoriales que sólo emplearan en estas tareas a personas que conocieran a fondo el idioma a traducir, de tal suerte que fueran innecesarias consultas tan frecuentes y mínimos los riesgos de error; personas a las cuales, por otra parte, se remunerara decorosamente. Creo que si todos los países civilizados del mundo lo han logrado, no hay motivos para que no los imiten los países que están tratando de civilizarse.

Se han hecho innumerables controversias acerca de qué debe respetarse en una traducción con más rigor: la exactitud del sentido o la belleza de la expresión. Casi todos nuestros traductores han resuelto el dilema con una inesperada variante: sacrifican ambas, consiguiendo un texto en el cual los errores y la oscuridad en los conceptos no le van en zaga a las asombrosas fealdades de la forma. De esta funesta proeza resulta que nadie puede tomar un libro traducido sin aprensión ni leerlo sin desaliento. Evitemos, al menos, la complicidad de resignarnos, y quejémonos sin descanso en espera de un futuro menos sombrío.

ALICIA JURADO

NOTAS

SÖREN KIERKEGAARD: *Diario íntimo* (Rueda Buenos Aires, 1955).

CUANDO se lee un diario como el de Kierkegaard —tan parecido en su estilo al de Kafka— se comprende bien la irresistible fuerza de tentación que induce al hombre común a obedecer las leyes simples de la vida, renunciar a su dialéctica y al relativo martirio de examinarse y justificarse como destino. Pues si algo nos conmueve al dejar sus páginas es la ejemplar heroicidad de que testimonian ciertos individuos, secretamente designados para la misión superior y lacerante de explicarnos.

Este libro, verdadero documento de quien, por una hazaña genial de la voluntad, ha resuelto establecerse en juez implacable de sí mismo, es, como espejo cabal de una vida, de una perfección pocas veces igualada. Sus análisis recuerdan, o prefiguran, los de Nietzsche y los de Kafka, pero éstos, probablemente, no han ido más allá en la lucidez y en la noble ironía del retrato.

Otra virtud de índole general: consideración religiosa del acto, de todo acto; seres y cosas incluídos en un mismo y fervoroso respeto. Ardua honestidad. Por añadidura, fiel reflejo de una época y, con ella, de una filosofía todavía romántica.

¿Qué temas no se tocan en este diario apasionante que abarca una vida? Pues todo tiene para Kierkegaard una misma y paradójica importancia. Lo ínfimo no existe, o es él mismo trascendencia. Por esto, quizá, las notas recogen las más variadas expresiones de su espíritu. Una carta, una observación, un relato, la confesión más íntima, el desgarramiento más revelador: todas estas cosas conviven unidas por un sentido cuya ironía desmonta un racionalismo caduco y funda las bases de una filosofía que hoy tenemos a la vista como una de las explicaciones más auténticas de nuestro drama humano.

De este modo la misma mano que escribe *Temor y temblor* nos revela el amor heroico por Regina Olsen. Este sentimiento, puesto a prueba hasta el extremo de una penuria cuyos límites se confunden con los de una vida desti-

nada a la meditación, corre a lo largo de lo escrito y no es aventurado afirmar que informa, como un elemento inescindible, la obra entera del pensador: hasta tal punto vida y labor integran en él —como en Kafka— la misma peripecia vital, un mismo proceso dialéctico.

Pocos hombres parecen destinados, como Kierkegaard, a la función específica de pensar. Ninguno como él, sin embargo —y lo paradójico signa su vida—, hunde, en pleno auge del racionalismo y con parejo dolor, el escalpelo de la razón sobre sus criaturas menos discutidas y, no obstante, más vacilantes y vulnerables. Pues su originalidad consiste sobre todo en arrojarlas al plano de una existencia desencantada, confrontarlas con sus imperativos y macerarlas, a través de una ironía culta y erudita, en la última, intransferible, validez de Dios y del hombre.

Todo esto ocurre en el seno profundo de una vida tan cotidiana como puede consentirlo el genio, a la vez místico y mundano, que la alumbra. Allí, en las paradojas de la existencia, elabora Kierkegaard el principio del "Ente", el triunfo de la subjetividad en el plano irreductible de "lo uno o lo otro". La "razón", como un absoluto, deja el paso a la vida, es decir: a una simple vida. Cada uno es la verdad. La filosofía respeta, al fin, nuestra originalidad inviolable y en este sentido Kierkegaard nos invita a situarnos y a comenzar por nuestra existencia. El resto pertenece a la fe y a la lucha resignada por Dios. Vivir es tanto como aceptar valientemente esta tensión. El punto de partida es la angustia. La felicidad, o lo que los hombres llaman tal, se opone a ese camino desesperado hacia el encuentro del "Ente". Kierkegaard huye conscientemente de esa felicidad sospechosa y, en el fondo, inhumana. Tiene el instinto del sufrimiento, al que lo empujan, por lo demás, tantas circunstancias personales: salud precaria, melancólica presencia y subsistencia del padre, crisis de un amor cuya imposibilidad elabora, lúcidamente, como un frío tirano de sí mismo. "Mi vida ha sido dispuesta como un aguijón en la carne..."

Pocas veces se reconoce un análisis de sí mismo que, como sucede aquí, testimonie sobre una percepción capaz de alcanzar, bajo la suerte de una ironía que traiciona a la vez el mundo y la más dura autodisciplina, algo más que un retrato cumplido: la norma, la verdad a que hemos de ajustarnos. Estas notas son como los jirones de una filosofía que Kierkegaard no distingue de su propio perfil, puesto que la paradoja lo incluye en su búsqueda. Pasma, realmente, advertir cómo, mediante la suma de un trabajo silencioso y muy circunscripto a los temas que obsesivamente recoge el *Diario* —en las alusiones o en la transcripción de bocetos enteros—, Kierkegaard contiende con un pensamiento filosófico de siglos, sin contar con el próximo Hegel, y cómo, en las antesalas del "cientificismo", salta sobre su siglo, prevé sus crisis y se une, hoy, con una respuesta precisa, a nuestras preguntas más urgentes. Todo ello en un estilo en que el fervor no excluye la elegancia; ni el desprecio por lo vano, la alcurnia de las maneras, el sentido aristocrático del oficio. Condiciones que Kierkegaard lleva en sí, en todo lo que escribe, como un halo.

Los entusiastas de Kierkegaard encontrarán en este *Diario* las huellas de un

espíritu excepcional en el ámbito mismo de una intimidad cuyas confesiones dibujan, con emoción, la dimensión humana y hasta la fisonomía que desde su quehacer objetivo era dable vislumbrar en el pensador.

MARIO A. LANCELOTTI

RELATOS, NOVELA

RODOLFO J. WALSH: *Antología del cuento extraño.* Selección, traducción y noticias biográficas. (Hachette, Buenos Aires, 1956).

NUNCA es fácil juzgar un libro, ni ponerse de acuerdo con otra persona sobre sus virtudes y desventajas, pero suponemos que ninguna obra presenta a este respecto mayores dificultades que una antología. Una selección de cualquier índole está basada siempre en motivos tan personales, tan profundamente subjetivos, que es casi imposible encontrar dos seres humanos lo bastante similares como para que coincidan en la tarea de elegir, ante un material vasto y muy variado. La primera reacción de cualquier lector de antologías es lamentar las omisiones que considera deplorables, preguntarse por qué razón se ha incluído tal cuento o poema de un autor existiendo otros manifiestamente superiores y conjeturar, malignamente, acerca de los motivos de amistad o de interés que pudieron intervenir para que se publicaran ciertos trabajos carentes del menor mérito.

Pertenezco a la especie humana y no escapo a la regla; he tenido, inevitablemente, todos esos pensamientos. No creo, sin embargo, que mis inclinaciones personales representen valores absolutos ni establezcan jerarquías objetivas; se trata en este caso de un libro sumamente entretenido y fácilmente legible y hay material en él para los gustos más diversos. Que yo me pregunte cómo pueden figurar el admirable cuento de Jacobs, *La zarpa de mono,* junto al desatino informe de Apollinaire, o el excelente relato de Conrad en el mismo volumen con la vaga e insípida fantasía de Julio Garmendia, puede deberse a un prejuicio mío a favor de la lógica y a una incapacidad congénita para gozar de lo confusamente simbólico.

Casi todas las narraciones de este libro pertenecen al género fantástico; constituyen las excepciones *El pozo y el péndulo,* de Poe, y *El secreto del cadalso,* de Villiers de L'Isle Adam, en los cuales el mero horror ha sustituído a lo sobrenatural; la conjetura, perfectamente posible, sobre un futuro remoto, que maneja con tanta maestría Stephen Vincent Benèt en *Junto a las aguas de Babilonia,* y la curiosa historia de John Russell, *El precio de la cabeza,* de un humorismo bastante atroz. Los elementos más frecuentes en los demás relatos son la magia —o el milagro, que es el nombre que se da a la magia en deter-

minadas situaciones— y las criaturas no humanas. El milagro en *El alacrán de Fray Gómez,* por ejemplo, esa encantadora leyenda de Ricardo Palma; la magia en *Venado de las Siete-Rozas* de Miguel Ángel Asturias. En cuanto a los aparecidos, varían considerablemente. La poética niña-ángel de Noël Devaulx tiene escaso parentesco con el fantasma sanguinario de Lafcadio Hearn, protagonista de un cuento terrorífico, típicamente japonés, en el que se advierte más sadismo que ingenio, o con la mujer abandonada que persigue con tanta insistencia al personaje de Kipling.

Otro grupo importante de cuentos se basa en los fenómenos que la psicología contemporánea llama "percepciones extra-sensoriales". El cuento de hadas o de aparecidos es menos inquietante que aquéllos, porque está situado en un plano de total inverosimilitud; los que manejan, en cambio, elementos de un mundo desconocido pero en algunos casos verificable, agregan a sus terrores intrínsecos el de no ser del todo imposibles. De estas percepciones extra-sensoriales la más frecuentemente empleada es la visión del futuro: *El caballito de madera* de D. H. Lawrence, *El Deán de Santiago y el Gran Maestre de Toledo* del Infante Don Juan Manuel, *El enfermo* de J. F. Sullivan, son ejemplos de este recurso. La intuición sobrenatural que revela el tesoro oculto o la maldad del hombre aparece, respectivamente, en dos excelentes relatos: el de las *Mil y una noches* y *El misántropo* de J. D. Beresford.

También es tema frecuente la visión de otros mundos: H. G. Wells, en *La puerta en el muro,* penetra en un paraíso terrenal que no es del todo distinto del que describe el chino T'Ao Yuan Ming en *La fuente de las flores de durazno;* Gladys Stern sumerge a su protagonista, mediante un brebaje, en una Hungría idéntica a la real pero con personajes inexistentes en la realidad; Adolfo Bioy Casares, con más sutileza, inventa en *La trama celeste* un Buenos Aires posible, pero no idéntico, al que conocemos. La percepción del tiempo en otra medida que la habitual inspira dos narraciones: *El milagro secreto* de Borges y *El ahorcado* de Ambrose Bierce.

Quedarían por enumerar algunos fenómenos, menos representados: las alucinaciones, la posesión diabólica, la metempsicosis, el desdoblamiento; algunas historias con clima de sueño o de pesadilla y el cuento de Andreiev sobre Lázaro, donde la resurrección está tratada con una insistente necrofilia.

No todos estos temas han sido utilizados, a mi juicio, con la misma maestría. El cuento corto es un género difícil, y el de carácter fantástico lo es en un grado mucho mayor. Del cuento realista no se exige necesariamente un argumento: la breve descripción de un trozo de vida, de una situación cualquiera, es suficiente para satisfacer al lector cuando está escrita con talento. El cuento fantástico, en cambio, no puede sobrevivir sin una estructura, sin un desarrollo lógico dentro de las premisas imaginarias que se ha impuesto a sí mismo; de lo contrario queda trunco, reducido al disparate sin forma ni sentido. Basta leer las mejores leyendas del folklore universal para advertir en todas ellas el ordenamiento de los hechos, las constantes simetrías, la estructura racional que se da a los sucesos absurdos que allí acontecen. Sin esto, el cuento de hadas

es una simple divagación, no una obra de arte. No parecen compartir tal punto de vista los imitadores de Kafka y los que ensayan el surrealismo.

Muchos de los cuentos que figuran en la antología cumplen ese requisito a mi parecer indispensable, de rigor lógico dentro del plano sobrenatural; los hay de gran calidad e ingenio. Otros me han parecido dignos de ser omitidos. Lo que debe probar, sin duda, que la antología es buena, porque está dirigida a todos los temperamentos y es suficientemente ecléctica como para disgustarme en parte.

Debo añadir que las noticias biográficas están escritas con inteligencia y con gracia, y que las traducciones superan el nivel habitual.

A. J.

ABELARDO ARIAS: *El gran cobarde* (Tirso, Buenos Aires, 1956).

Se hace evidente al leer una novela como *El gran cobarde,* de Abelardo Arias, la vigencia todavía fecunda de los temas psicológicos, aun cuando, día por día, se vislumbra un renacer de la novela de hechos. La investigación del hombre brinda siempre vetas riquísimas al que quiera explorarlas. Arias eligió un personaje monstruoso. Es sabido el variado contraste que la fealdad, como tal, puede ofrecer a la obra del creador, y en este caso siendo la fealdad moral, tiene el tema resonancias éticas, las cuales, utilizadas por un artista, abren posibilidades infinitas. El ejemplo de Dante es ya clásico. Diremos además, sintetizando, que Horacio, el gran cobarde, es un neurótico que por su desequilibrio emocional se desbarranca en anormalidades aberrantes. Así nos situamos dentro de lo que será la novela, cuyos mayores aciertos los constituyen los recuerdos del protagonista, la evocación de una infancia mísera en un Buenos Aires orillero. Arias construye la novela intercalando esas páginas, variaciones de una misma línea temática, en una noche que ciñe el desarrollo del tiempo presente, donde Horacio recuerda y durante la cual estalla el paroxismo de su locura.

Si el hombre, como materia novelable, nos parece siempre tema inexhausto, no sucede lo mismo con los procedimientos para decirlo. Abelardo Arias utiliza efectos que indican agotamiento de los recursos, pues sólo resultan comprensibles en cuanto son signos de una debilidad, sino de creación, por lo menos expresiva. La reiteración de detalles desagradables no da fuerza al relato, lo empobrece y hace dudar acerca de la intensidad que primero creyó descubrirse en los personajes y en la tan convincente atmósfera neurótica. El tema, que de otro modo pudo haber sido nuevo, está servido por medios gastados.

EUGENIO GUASTA

ABEL MATEO: *Reportaje en el infierno* (Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1956).

Los ingleses y norteamericanos, y en grado menor los franceses, nos han dado la novela policial, fijándola en un canon, de acuerdo a lo que ellos quisieron hacer, en consonancia con sus formas mentales. Tanto es así que ya son clásicos ciertos tipos de viejas que nacieron para ser necesariamente asesinadas en esa precisa casa de esa determinada y exacta calle londinense. Todo ello no quiere decir que escritores de otras latitudes no puedan abordar ese género literario, pero será a condición de que hagan algo distinto. La solución del enigma podrá resolverse como un juego de ajedrez, y será universal, pero el modo tiene que adecuarse al lugar diferente, a las personas, al estilo del mismo escritor, que si trabaja a la manera de un inglés, es probable que prepare sin darse cuenta un rotundo pastiche. Además el *humour* inglés es *humour* inglés o no es *humour* inglés. Por eso cuando desde las primeras páginas de *Reportaje en el infierno,* de Abel Mateo, se paladea el pretendido *humour* inglés, sazonado con mucha erudición mitológica, y se descubre la falacia, da pereza y aburrimiento seguir leyendo, porque ya descubrimos al señor que insistentemente quiere ser gracioso. Lo que sigue, dentro de cierto decoro literario, es de rutina.

E. G.

Teatro

BERNARD SHAW: *El dilema del doctor* (Sudamericana, Buenos Aires, 1956).

Pocas profesiones han sido castigadas por la sátira con más denuedo que la medicina. Desde Molière hasta el dibujante anónimo de chistes en cualquier revista, ninguno ha desaprovechado la agresividad latente en un público que suele asociar el gremio de los médicos con dos de los males más temidos por la humanidad: el sufrimiento físico y el fuerte desembolso pecuniario. Si se agrega a ello la desconfianza —nacida ya de la experiencia, ya de la intuición— que inspira dicho gremio, a quienes advierten el desequilibrio entre la escasa salud obtenida por su intermedio y los altos honorarios pagados, tendremos los elementos principales que manejan todos los humoristas a costa suya.

Bernard Shaw escribió *The doctor's dilemma* en el año 1906; según su costumbre, expone en un extenso prólogo la tesis de la obra, o para ser precisa dos tesis que se contradicen entre sí: la primera, que la medicina es prácticamente inútil, cuando no funesta; la segunda, que es necesario socializarla para extender sus beneficios a la totalidad de la población. Shaw no concilia estos puntos de vista antagónicos, por supuesto, pero divierte tanto con su ingenio,

su indignación y su inocente placer en dar escándalo, que ninguno de sus admiradores le reprocharemos nunca el más patente de sus disparates.

Algunos de los argumentos esgrimidos —las teorías sobre la vacunación, por ejemplo— resultan hoy anticuados e insostenibles, pero siguen en pie la mayor parte de los fundamentos. Los ataques a la vivisección o a los aspectos comerciales de la medicina son válidos hoy y lo seguirán siendo, probablemente, durante mucho tiempo, y las burlas acerca de las modas en materia de curaciones y el desacuerdo total de los eminentes doctores entre sí, creo que tendrán vigencia mientras existan enfermedades y hombres que intentan curarlas.

El dilema del doctor, como cualquier pieza de Shaw, pierde forzosamente con la traducción. Si bien el prólogo resulta muy fácil de verter a otro idioma, porque está escrito con una prosa directa y limpia, sin el menor artificio, los diálogos en cambio son lo bastante realistas y coloquiales como para requerir un gran trabajo de adaptación, sin el cual resultan improbables aunque sean gramaticalmente correctos. Sé de sobra que leer una obra traducida cotejándola con la versión original, es someter al traductor a una dura prueba; pero éste no ignora que corre permanentemente el riesgo de que alguien lo haga. En este caso puede decirse que la versión castellana es, con pocos reparos, correcta en cuanto a su estilo, pero cae en más de un error de significado, sin duda por un imperfecto conocimiento del inglés. *Redpenny* no es un apodo, por ejemplo, sino un apellido y por lo tanto intraducible (*surname* está empleado por Shaw en su primera acepción) ; *veal* no es venado sino ternera y *pinafores* no son pañales sino delantales; *to weed out,* cuando se refiere a los enfermos pobres, significa eliminarlos poco a poco como clientes y no sangrarlos, como dicen en la página 90; en la página 236, la protagonista no cubre su cabeza con un trozo de seda, sino al muerto (tal vez la edición inglesa utilizada tuviera una errata en las palabras "her dead" que las transformara en "her head") y así sucesivamente.

Con todo, se trata de una versión legible, que permite conjeturar a menudo la gracia y la frescura de Bernard Shaw.

A. J.

CARLOS PRELOOKER: *Cimaris* (Editorial Doble P., Buenos Aires, 1956)

SU título: *Cimaris;* su autor: Carlos Prelooker, novelista, cuentista, pintor no-figurativo. No desdice el autor esta última condición de su personalidad, pues con criterio de artista abstracto empieza por advertir que la acción, la coreografía y la música son los personajes fundamentales de lo que ha subtitulado cuento escénico. Efectos plásticos, lumínicos y acústicos se disputan, en un escenario múltiple, el primer plano de la acción, y logran que el conjunto partícipe de lo cinematográfico, del ballet, a veces del teatro, casi siempre del puro y gratuito fuego de artificio.

Hay, en esta pieza, una desorbitada busca de originalidad que desemboca a menudo en ingenuidades y extravagancias. Por lo que atañe al argumento, una fantasía desteñida, carente de fuerza dramática, y una absorbente predilección por lo convencional y sensiblero con un doble final feliz. Porque, sin aparente relación entre sí, dos líneas argumentales consiguen complicar inútilmente la obra.

Creo que la crítica (aún esta que por limitaciones de espacio no va más allá del comentario bibliográfico) no está autorizada para formular cargos sin precisarlos o ejemplificarlos. No obstante, en el caso de *Cimaris,* la más objetiva exposición de la trama significaría una innecesaria crueldad. Tal vez en estos tiempos ser original consista más que nunca en retomar el origen de las cosas. Tal vez hacer teatro del bueno signifique aligerar la tramoya, silenciar la música, extirpar ese creciente cáncer de lo plástico, y lograr mantener en pie unos pocos personajes —acaso dos— que con pura voz y presencia sepan crear un compartible ámbito de ficción.

JORGE A. PAITA

SOCIOLOGÍA, CIENCIA

GEORGE FRIEDMANN: *Problemas humanos del maquinismo mundial* (Sudamericana, Buenos Aires, 1956).

EL trabajo que comentamos es la parte central de una trilogía para la cual el autor propone el título general de "Máquina y humanismo". La primera (*La Crise du Progrès, esquisse d'histoire des idées,* París, 1936) estaba dedicada al estudio de la crisis del progresismo tecnológico desde los fines del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial. El segundo volumen, del cual hablamos, trata los problemas humanos producidos por la llamada "segunda revolución industrial" de Occidente, caracterizada por la aplicación en masa de la energía eléctrica a la industria y por las determinaciones financieras y económicas típicas de la época actual. La tercera parte, en cambio, la forman dos estudios sobre el trabajo humano en la Unión Soviética (*Problèmes du machinisme en URSS et dans les pays capitalistes,* París, 1934; *De la Sainte Russie à la URSS,* París, 1938).

El autor reúne en sí condiciones poco comunes para realizar semejante trabajo. En un experto de racionalización industrial como es George Friedmann, es raro encontrar tan aguda sensibilidad humanística, y un respeto casi inagotable por la complejidad de los problemas, que resiste hasta a los enfoques inevitablemente unilaterales sugeridos por la ideología marxista, en la cual a veces se inspira el autor. Si a esto agregamos una sólida cultura psicológica y sociológica por un lado y por el otro la experiencia directa en el manejo de las

máquinas-herramientas (torno, limadora, cepilladora, fresadora), el cuadro resulta completo.

La dignidad de la persona humana, su integridad, la posibilidad de su desarrollo armonioso, su plenitud y otros temas análogos que suelen ser tratados "in abstracto" son colocados en el libro de Friedmann sobre el terreno concreto y actual de los métodos de trabajo industrial y, de repente, lo que a veces ya tiene el sabor de un lugar común de las conversaciones cultas, se nos presenta con todo el vigor de un drama real, documentado con la insuperable elocuencia de los hechos desnudos.

Si se reconoce el "status" de persona a todo individuo y no sólo a alguna gente intelectualmente y caracterológicamente más madura (como lo quisieran, sin verlo claro y sin decirlo en el fondo, varias tendencias personalistas modernas), es preciso admitir que la gran batalla contra el envilecimiento del hombre se desarrolla en las fábricas más que en cualquier otro lugar. El humanista contemporáneo, so pena de hacerse anacrónico, no puede no participar en esta lucha. Es mérito indudable de Friedmann haber elevado del nivel meramente técnico al problema del maquinismo industrial, restituyéndole las proporciones de un magno tema humano.

El libro tiene tres partes. La primera está dedicada al "Factor humano"; muchas de las críticas que se han hecho al taylorismo, que representa la primera y muy rudimentaria racionalización del trabajo. Fué a través de la crítica del taylorismo, que tendía al rendimiento máximo e inmediato del utilaje y de la mano de obra, prefiriendo el éxito económico al bienestar físico y mental del obrero, que reapareció la unidad del hombre que los primeros racionalizadores del trabajo habían querido ignorar en el productor, considerándolo esencialmente como factor mecánico. El movimiento del "factor humano" consiste justamente en defender la unidad psicofísica del obrero puesta gravemente en peligro por la segunda revolución industrial. El esfuerzo de la ciencia puesta al servicio de la producción es patético, precisamente en la medida en la cual aparece como un reflejo de defensa del espíritu humano, que tiene lugar, justamente, donde éste se halla más peligrosamente amenazado en sí mismo y por sí mismo.

Sin embargo, el "factor humano" tiene sus límites y la segunda parte del libro los trata extensamente, empezando por la inmensa y dramática importancia de la rutina y la monotonía en las condiciones actuales de la industria. Algunos técnicos de buena voluntad ponen todas sus esperanzas en la automatización siempre mayor, logrando así que el trabajo del obrero sea lo más inconsciente posible para permitir que su cerebro se ocupe de otra cosa. Friedmann critica severamente tal opinión como un renunciamiento a la humanización de las tareas semiautomáticas. El equilibrio personal del obrero, que desconoce el nombre e inclusive el destino de la pieza que fabrica en serie, está destruído por la falta de la alegría creadora, por la atrofia sistemática de las capacidades más altas del ser humano, como es el entender lo que se hace, encontrarle sentido y gozar de lo que tiene sentido. La psicotecnia ha probado que las cualidades intelectuales en el trabajo hábil son por lo menos tan importantes como las

aptitudes motrices del obrero. Si del interior o del exterior nada viene a nutrir y a esclarecer un trabajo totalmente "preparado" por el "Thinking Department", las cualidades intelectuales implícitas a toda tarea que exige habilidad tienden a disminuir cada vez más. Estadísticamente se comprobó la relación entre el descontento y la inteligencia de los obreros. Alguna industria ha sacado de eso rápidas conclusiones: buscar los operarios de inteligencia deficiente.

Un sistema que exige poco a la personalidad del obrero, salvo reflejos rápidos y precisos, disminuyendo la posibilidad de su mayor formación, rebaja su prestigio profesional en el ambiente, tiende inevitablemente a eliminar valiosas satisfacciones, que normalmente acompañan el trabajo productor, y rebaja el nivel humano de la mano de obra. Es superfluo subrayar el carácter pronunciadamente regresivo de estas tendencias.

En la tercera parte del libro, intitulada "Hacia una psicosociología de la empresa", el autor sostiene que el progreso técnico es impotente para descubrir por sí mismo los beneficios que lleva consigo en abundancia. Es necesario para esto la colaboración de las "ciencias del hombre". No es exacto que la máquina por sí misma suprima toda alegría en el trabajo. Con la buena voluntad dirigiendo los esfuerzos en un sentido humanístico es posible reconstruir la relación íntima entre el obrero y su trabajo, fuente de alegría y de energías.

Una inspiración moderadamente marxista acompaña al autor en varios pasajes del libro. Es imposible aceptarla bajo todo punto de vista; sin embargo, parece claro que se trata no ya de un marxismo ortodoxo, sino del "Marx existencialista", preocupado por lo humano, que Emanuel Mounier trataba de liberar de la mole de la escolástica partidista, bajo la cual quedó sepultado.

EMILIO KOMAR

CARLOS LUGO: *El origen de la materia* (Américalee, Buenos Aires, 1956).

ANTE un título tan apasionante como *El origen de la materia,* el lector común no debe ilusionarse con la idea de que este libro le resolverá tan profundo enigma. Se trata de una obra de divulgación sobre un tema en que la divulgación no es posible: la física moderna. Apenas si se pueden dar, como verdades reveladas, los resultados de cálculos que sólo los especialistas son capaces de seguir. Aun los que hemos estudiado física alguna vez, y hasta hemos tomado fugaz contacto con la constante de Planck o los fotones, no estamos preparados para leer sin gran esfuerzo un ensayo de esta naturaleza.

El libro se divide en tres partes: en la primera se demuestra que las fuerzas eléctricas, magnéticas y gravitacionales son diversas expresiones de un mismo campo; la segunda contiene una crítica a la teoría de la relatividad; la tercera expone una hipótesis sobre el origen del universo. Los astrónomos coinciden en asignar a la materia una edad determinada; por lo tanto, es preciso postular un instante de creación. Creo que para ello sólo puede resultar satisfactoria

una hipótesis metafísica: decir que la fuente originaria de lo existente es el espacio-tiempo no es menos misterioso que nombrar a Dios; suponer que hasta el momento de la creación "aquella infinita potencialidad creadora se oponía a sí misma" y explicar el fenómeno mediante las propiedades dinámicas del continuo, no nos permite avanzar por los arduos laberintos de nuestras dudas. Se trata, simplemente, de sustituir las palabras con que la filosofía disfraza su ignorancia por aquellas que utiliza la ciencia para ocultar la suya. Sólo que las palabras de la ciencia crean un universo tan claro, tan coherente y verosímil, que nuestra satisfacción intelectual al recorrerlo nos tienta a menudo a creer en él.

El origen de la materia es una obra para cuya cabal comprensión hacen falta sólidos conocimientos de física contemporánea y de ontología; todo error de interpretación debe atribuirse, por lo tanto, a mi ignorancia y en ningún caso a un defecto del autor.

A. J.

Crítica de teatro

Electra. — Asesinato en la Catedral. — Un día de octubre. — El mal corre. — Heredarás el viento. — Viaje de un largo día hacia la noche. — Evasión. — El cuarto en que se vive (*The Living Room*).

A pesar de la ciudad misma, mercantil, insulsa, apresurada, todavía el teatro alza sus tinglados y trofeos en algunos rincones de Buenos Aires. Hay, como siempre, quienes denuncian su decadencia y auguran su desaparición; es cierto que se carece aquí de una verdadera tradición teatral y de una crítica orientadora y responsable; que los porteños padecemos de una superficialidad que nos lleva al teatro, ante todo, a divertirnos (de ahí el fabuloso éxito pecuniario de las más chabacanas expresiones del género y de eso que se llama "revista"); y que la imprevisión oficial y la avidez particular han permitido que desapareciera gran número de salas céntricas. Todo esto constituye solamente una faceta del fenómeno mundial que se llama "crisis del arte escénico"; pero el teatro —una de las más complejas actividades humanas—, semejante a una Iglesia que se sabe fundada en lo perdurable (mientras haya hombres, habrá teatro) y cuyo Dios gustara a veces esquivarse a la muchedumbre de los fieles para mostrarse sólo a los elegidos, sigue en pie, incluso en Buenos Aires. El arte teatral no está en su edad de oro, pero tampoco en uno de sus peores momentos. Y es importante considerar cómo los más lúcidos espíritus de la época abordan el género dramático (espejo de la vida y, por ende, del tiempo), impulsados quizá por la directa comunicación —casi sería mejor decir "comunión"— humana que se sintetiza en el escenario. En las líneas siguientes, trataremos

de hacer un sumario balance de la actividad escénica porteña durante los cuatro primeros meses del año.

El primer estreno de la temporada, en la culminación de un verano agobiador, fué el de *No se puede pensar en todo,* de Alfred de Musset, con que abrió sus puertas el Teatro de Verano, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires y dirigido por el señor Boyce Díaz Ulloque. La concepción de este teatro, una carpa en la plaza Rodríguez Peña, y su excelente realización material —nos referimos, más precisamente, a la construcción de la carpa, ubicación del público, amplitud del escenario, sistema luminoso, etcétera—, se vieron contrarrestadas por el erróneo criterio con que fué seleccionado el repertorio, que incluyó la nada representativa —en castellano— comedia de Musset, el *Anfitrión* de Molière y la *Electra* de Sófocles, traducida esta última del francés (?) por Ricardo Bunge y adaptada con dignidad por Omar del Carlo. Aligerada de algunas invocaciones a los dioses y con ciertos retoques que debieron haberle comunicado agilidad (si es que la agilidad es necesaria a la tragedia clásica), *Electra* fué interpretada dentro de la mejor tradición del melodrama, con extemporáneos rugidos y movimientos arbitrarios. La manifiesta buena voluntad de los intérpretes luchó en vano contra las incongruencias de la dirección, patentes hasta en el divorcio de escenografía y trajes.

Por su parte, el elenco oficial del Teatro Cervantes debutó con *Asesinato en la Catedral,* de T. S. Eliot, traducida en verso por Francisco de A. Carreres y con puesta en escena dirigida por Camilo Da Passano (con lo cual no sabemos si se quiso establecer, al estilo francés, una distinción entre algún anónimo "metteur-en-scène" y el director). Esta tragedia de la libertad y la tiranía, del conflicto entre lo mundano y lo espiritual —comparable por su intensidad, su construcción y su belleza poética (harto deslucida en la traducción), a las más excelsas del legado antiguo— fué objeto de un tratamiento en general correcto y sobrio. Pero no puede decirse que haya habido ninguna interpretación sobresaliente, y debe declararse que la aparición de los cuatro Caballeros que van a asesinar al Arzobispo señaló una sensible baja de calidad del espectáculo. Muy buenos el decorado y los trajes de Pablo Heraldo Antón, quien supo expresar con exactitud, en el primero, la atmósfera solemne y agorera de la Catedral, a su modo también protagonista de la tragedia.

Examinados los teatros oficiales, pasemos a los demás, entre los que ya no cabe la distinción de "profesionales" e "independientes", ya que estos últimos se han convertido, en la actualidad, en empresas comerciales, como los otros. En el Salón Kraft, "Gente de Teatro de Buenos Aires" representa, bajo la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz, el drama de Georg Kaiser *Un día de octubre,* en desteñida versión que se resiente de monotonía y de una tendencia a crear el clima poético y alucinado, en que deambula la protagonista, mediante el recurso puramente técnico —dado que entendemos que ese clima ha de surgir del tratamiento del texto en sí— de luces y música de fondo. Inda Ledesma, anunciada con inteligente publicidad, animó en el escenario del Casino a la pintoresca princesa Alarica de Curtelandia, que el ingenio de Jacques Audiberti

concibió como protagonista de su comedia —casi farsa, a ratos— *El mal corre* (*Le mal court*). La pieza es francamente divertida y debe poseer en el original una frescura poética que la deficiente traducción de Pablo López Andry impidió apreciar cabalmente. La actriz mencionada fué eje y alma del espectáculo, en una interpretación bien estudiada y compuesta, pero a la que, como en sus trabajos anteriores, faltó aquella pizca de candor, de inconsciencia en la acción, que hace del artista teatral un verdadero "médium" y no un simple artesano. En cuanto a *Heredarás el viento* (*Inherit the wind*), pieza norteamericana de Lawrence y Lee que durante todo el verano representó "Nuevo Teatro" en su local de la calle Corrientes, permitió al elenco que encabezan Alejandra Boero y Pedro Asquini demostrar una vez más la limpieza y maestría con que sus directores saben montar obras con grandes movimientos de masas y rotundos golpes de efecto; el drama en sí es convencional y, aunque construído con certero oficio, no pasa de ser un superficial alegato (por otra parte, muy loable) en pro de la libertad de expresión.

Anunciada poco menos que como testamento literario de Eugenio O'Neill, *Viaje de un largo día hacia la noche* (*Long day's journey into night*) es, en efecto, una larga, larguísima jornada, más abrumadora aún por los incómodos compañeros de travesía —los personajes— que hablan hasta el cansancio. Hay que convencerse de que O'Neill ha envejecido y que muy poco de su retórico teatro perdurará. Esta obra, además, en la que hay rasgos autobiográficos del dramaturgo norteamericano, es una de las más discursivas y lentas escritas por éste; el planteo inicial se prolonga sin variantes a lo largo de cuatro agobiadores actos, y se diluye de pronto en una situación que parecería enquistar ya para siempre, sin salida posible, a los miembros de la familia Tyrone en su infierno de alcohol, morfina, tuberculosis, abulia y palabras, muchas palabras. Los intérpretes, en un marco escénico abrumador (como es costumbre en Vanarelli), se limitaron a decir el texto, ya que la dirección tampoco les exigió otra cosa, dentro de un tono general monótono y a ratos melodramático.

Evasión (*Printemps perdus*) es una pieza del belga Paul Vanderberghe, que posee interés en su planteo originario, interés que luego decae un tanto a través de un diálogo bien escrito pero artificioso y de situaciones previsibles que van estirándose en demasía, y que vuelve a levantarse en el último acto, bien que con un final forzado y arbitrario. El delicado tema —las presumibles desviaciones sexuales en un campo de concentración— ha sido tratado por el autor con habilidad técnica pero escasa profundidad en el juego de los sentimientos, salvo el tenso instante en que uno de los protagonistas es acusado de aquello mismo que acaba de denunciar en quien, por amor, ha sido capaz de una calumnia innoble mas no desprovista de fundamento. El conjunto estable del Teatro Candilejas actuó sin relieve a las órdenes de José María Funes, aunque corresponde en justicia destacar la labor de Rodolfo Ranni, quien en el papel de Alberto superó su evidente inexperiencia escénica con una conmovedora sinceridad que logró merecida adhesión del público.

La nota más alta, en lo que va de la temporada, y que justifica nuestras con-

sideraciones del preámbulo, la señala sin duda la excelente versión de *Living-room* (*El cuarto en que se vive*), pieza en tres actos de Graham Greene, traducida por Victoria Ocampo —¡por fin una traducción que puede escucharse sin sobresaltos!—, que bajo la dirección de Alberto de Zavalía ofrece en el teatro Empire la compañía de Delia Garcés. El principal problema que, a nuestro entender, se le planteaba al director de *Living-room* (quizá mayor, incluso, que el de la difícil interpretación), era el de transmitir esa atmósfera entre extravagante y opresiva de la casa de los Browne, que ya el autor señala al acotar la escenografía. Cabe destacar que esa atmósfera fué lograda, tanto por el excelente partido que Zavalía supo sacar de los silencios y las tensiones que subterráneamente van modelando el texto, como por la realización escenográfica de Saulo Benavente. Las sombras, las manchas de humedad, el mobiliario victoriano y el pálido sol, parecieron en verdad preanunciar la muerte y fueron testigos inesperados, en su aparente mansedumbre burguesa y cotidiana, de la tremenda lucha entre la fe y el instinto, en la que Rosa perece y en cuyas consecuencias el sacerdote inválido vislumbra, de pronto, un atisbo de lo sobrenatural que siempre estuvo por encima de sus mediocres posibilidades espirituales. Delia Garcés, en la mejor interpretación que de ella recordamos, expresó admirablemente toda la ardorosa juventud, la ternura y la inocencia —pues a pesar de la aventura con Dennis, su personaje es inocente— de Rosa Pemberton, hasta culminar en su gran desvalimiento final. El resto del elenco, correcto y disciplinado.

ERNESTO SCHÓO

Cinematógrafo

"LAS PUERTAS DEL INFIERNO"

Pocos terrenos tan invadidos por el profano como el de la crítica de cine. Poetas, novelistas, ensayistas —tan celosos guardianes, por lo común, de su propio ámbito— prodigan generosamente su juicio aplicando a las películas criterios que poco o nada tienen de cinematográfico. Que el cine usurpe el título de arte suele indignarlos. ¿Cómo admitir en ese eficaz instrumento hecho para el halago y la persuasión otra forma, igualmente legítima, de ese mismo arte que es para ellos sinónimo de intransigencia y sacrificio? Trazar las fronteras entre el cine y el *buen cine* les parece imposible y aun baladí. Sin embargo, incapaces de disuadirse a sí mismos con su altivo menosprecio, se abandonan a la fruición de una crítica en cuyo tono se trasluce a veces la exasperación de haber cedido. ¿Será acaso más certera, menos comprometida por una visión del arte demasiado unilateral o específica, esa otra crítica que ejercen los que ya han

dado en llamarse "especialistas" del cine? Con una soltura que parece autorizada por una técnica infalible, estos cultores de una disciplina que es acaso la más joven de todas poseen ya un cuantioso registro de fórmulas de apreciación. Y no es fácil resistirse al prestigio de un juicio que se nos presenta formulado en lenguaje casi críptico, erizado de tecnicismos que ya integran una jerga determinada. Pero en la letal fijeza de una fórmula sólo puede yacer lo que ha perdido la huidiza movilidad de lo que está vivo. Huyendo de los cánones literarios —ambiguos e inaplicables en la esfera del cinematógrafo— estos "especialistas" han procurado crearse su propia estilística. Claro que el fin de toda estilística es revelar el espíritu que alienta en cada signo, en cada recurso expresivo, sin perder nunca de vista esa integridad infinitamente compleja que es una obra de arte. Y por ahora debemos admitir que la crítica a que nos referimos no pasa de distraerse con los detalles exteriores del cine —con su epidermis "gramatical", diríamos—: pocas veces intenta ir más allá, hasta la fuente de donde todo proviene, hasta ese recóndito núcleo de vida cuyo latido queremos oír.

La película japonesa *Las puertas del infierno* nos da un ejemplo significativo. Muchos críticos han elogiado sus "aciertos parciales": la excelente fotografía, el heroísmo épico de las escenas de combate, el trabajo intenso de los actores, el mágico fulgor de las sedas de los trajes, un admirable primer plano de gallos que riñen ante el humo y el fragor de la guerra civil, la gracia aérea de las casas, cuya arquitectura parece a la vez tan necesaria y gratuita como las líneas de una pintura abstracta. Pero el dictamen, después de esa mecánica lista de cumplidos, ha sido punto menos que unánime: "Una película lenta y pesada, no obstante sus muchos aciertos". Creo que tal impresión sólo se explica en quien olvida que el análisis es una tarea preparatoria, apenas el anuncio de la interpretación final. Frente a un cuadro, un poema, una página musical, ¿habrá actitud más nociva que aislar los "aciertos" sin verlos funcionar en la totalidad de un organismo que no podemos mutilar sin herirlo de muerte? Me parece que a partir de ese saldo de "lentitud" que han arrojado las críticas de *Las puertas del infierno* debe buscarse la clave de esta película. Esa lentitud no proviene de la morosidad de un estilo que en vano procura entretenernos con los primorosos ardides de su sintaxis. Esa lentitud es consciente y deliberada, es la manifestación de un peculiar *tempo* vital. Vivir, para los personajes de *Las puertas del infierno,* no es precipitarse hacia una serie de metas precisas (con la urgencia que impone la última meta, la irreversible) que son lo único importante, mientras que lo demás, hasta el ímpetu mismo que nos lleva hacia ellas, no es sino el ademán de asir que se desdeña y no cuenta. Vivir, para estos personajes, es verse vivir. Cada gesto, cada ademán tiene una razón de ser tan esencial como la del destino final que van esbozando. No es éste un vivir que se traduzca en *conseguir,* en *obtener,* pero sí en ir transcurriendo por la corriente de los días y las horas hacia una orilla que siempre habrá de encontrarse. Al propio tiempo, cada existir humano contribuye a una armonía general y sólo en ella encuentra sentido. El espectador que sigue la historia de Kesa advierte que una futilísima red la une con los hechos exteriores a ella misma y que éstos, al circunscribirla,

le dan la forma necesaria con que la percibimos: la forma de su ser. El estupor de Kesa ante el arrebato amoroso de Maritah, el guerrero violento, y su escondido anhelo de entregarse a él, y su lealtad a un marido que, con su bondad y su decencia, no podría torcer el curso de los acontecimientos, todo ello está o *existe* de algún modo en la llama de una lámpara que arde incesante junto a un lecho, en los cuartos hechos de maderas ligeras y velos impalpables, en el canto de los grillos en la noche irreal, en el gélido resplandor lunar, en las cabelleras lacias y negras que se desploman con dignidad ritual. Es como asistir a una danza hecha de gestos puros, absolutos, que se basten a sí mismos, y a la vez trasciendan y signifiquen algo radicalmente distinto de ellos. (Recordemos a los danzarines de la ópera de Pekín: sus ademanes de perfección geométrica, sus proezas acrobáticas nos producían una especie de sobrecogimiento, como si una verdad misteriosa y terrible hubiera elegido ese lenguaje para formularse). ¿Cómo hablar de los admirables recursos de esta película y de la "pobreza de su contenido"? Esos recursos *son* el contenido.

Dejo a los especialistas del cine la faena de trazar, en *Las puertas del infierno,* las líneas que van desde sus pormenores técnicos hasta la sensación de armonía total que he querido enunciar. Básteme, por mi parte, esta humilde satisfacción de atestiguarla.

ENRIQUE PEZZONI

INGMAR BERGMAN: PRESENCIA HUMANA Y DIMENSIÓN IMAGINARIA DEL CINE SUECO

Con *La sed* y *Secretos de mujeres,* presentadas en fecha reciente, llegan a seis las producciones cinematográficas del director sueco Ingmar Bergman que se han exhibido en Buenos Aires en un lapso que difícilmente exceda el par de años. En orden cronológico de realización, este elenco comprende: *Puerto* (1948), *La sed* (1949), *Juventud, divino tesoro* (1950), *Secretos de mujeres* (1952), *Un verano con Mónica* (1952) y *Noche de circo* (1953). Esta enumeración no contiene ni la mitad de cuanto ha creado Bergman en algo menos de tres lustros, sin contar su labor como argumentista que, entre otros, añade a su caudal aquel memorable film titulado *Suplicio,* que vimos hace algún tiempo, cuando el nuevo cine sueco era prácticamente desconocido entre nosotros. Toda cinematografía es una invitación a la verbosidad, por cuanto no hay periódico que excluya de sus páginas la acostumbrada sección de comentarios sobre espectáculos recientes. Si no toda, por lo menos buena parte de esta crítica es efímera; comprensiblemente, no puede exigirse a tarea tan incesante como circunstancial un examen detenido y maduro de las producciones que juzga. Sin embargo, la opinión de la prensa impone criterios; su ingente labor, multiplicada por la abundancia de periódicos, constituye un sedimento que modela las apreciaciones del público. De tal modo, la observación, pasajera, se convierte en obs-

tinación colectiva. En el caso de Bergman esto es particularmente notable. Tanto su técnica cuanto su temática —es decir: los fundamentos de su arte— revelan una elaborada complejidad que resulta intencionalmente ambigua. Pero ni el apurado crítico ni el espectador poco adentrado en las exigencias metodológicas de una apreciación artística sana están dispuestos a admitir la ambigüedad, procedimiento característico de toda ironía, de todo conceptismo. Piensan que admitir que algo les resulta ambiguo entraña un explícito reconocimiento de que no lo entienden. No obstante, el reconocimiento de que uno no ha entendido algo en el primer momento acaso sea una regla áurea de la crítica: significa estar dispuesto a insistir en el examen, advertir las dificultades que importa el juicio que se va a emitir; en el fondo, es la raíz de toda indagación socrática o cartesiana. Pero es esta una reflexión muy larga o muy ardua, y el cinematógrafo es alimento tan habitual y se halla tan difundido que rara vez se lo somete a una cuidadosa inquisición. En consecuencia, ya sea por exigencias profesionales o por esa perentoria demanda íntima que imponen la vanidad y el respeto propios, quienes necesitan "comprender" —y comprender *pronto*— a Bergman, buscan un esquema que facilite la interpretación. De todas estas explicaciones que ha padecido Bergman, la más difundida —y acaso la más plausible— es aquella que destaca su preocupación por los problemas del amor; especialmente, por el tema de la frustración o del fracaso amoroso.

Sin embargo, la palabra "amor" aplicada a la temática de Bergman resulta un tanto exigua y eufemística. Según ha señalado Karl Jaspers, la relación sexual puede asumir tres formas principales: 1) la sexualidad animal, indiscriminada; 2) el erotismo, "que es por lo menos poligámico"; y 3) el amor, que es monogámico y cuyo impulso afectivo y espiritual es, al menos, tan intenso como su móvil físico. Aparentemente, el enfoque de Bergman tiende a centrarse en el "erotismo", donde la pasión y la atracción física desempeñan un papel primordial. Sin embargo, aun esta primera delimitación es insuficiente, por cuanto cabe preguntarse si Bergman queda en ese estrato erótico-amatorio o si trasciende hacia una interpretación más honda y fundamental. Porque, sin duda, el complejo afectivo y físico de la vida amatoria constituye un aspecto principal de la existencia humana; pero no está aislado: forma parte de una totalidad mayor en que se hallan comprendidas todas las variadísimas experiencias que modifican la vida espiritual. La polémica en que hace algunos años participaron I. A. Richards y T. S. Eliot brinda oportuno ejemplo de la cuestión. Afirmaba Richards que en *The Waste Land,* el más celebrado y discutido poema de Eliot, su autor demostraba un interés absorbente por la sexualidad en razón de que ésta es la preocupación exclusiva de nuestro tiempo. Eliot no negó la importancia que poseía en su composición la sexualidad, pero, en cambio, refutó el criterio de que fuese la preocupación *exclusiva* del mundo actual: recogió ese aspecto de la existencia humana porque múltiples circunstancias lo destacaban; pero a través del sexo proyectaba su pensamiento hacia una visión total y comprensiva del hombre contemporáneo. ¿Sucede algo semejante con Bergman? Antes de emitir un juicio, convendría examinar su producción.

Puerto tiende hacia una narración documental y objetiva que sólo parcialmente se introduce en la intimidad anímica de los personajes. Hay momentos logrados y el argumento señala temas predilectos de Bergman: los conflictos conyugales y su incidencia en la educación de los hijos; la incomprensión materna; el abismo que separa a la juventud de la generación precedente; los procedimientos insatisfactorios y la hipocresía que agravan los problemas de una adolescencia irregular. Sin embargo, parecería que Bergman aún no hubiera logrado plenamente esa concentración expositiva y esa complejidad y penetración psicológica que habrían de distinguirlo más tarde. (Pero, para saber si es realmente falta de madurez o un razgo exclusivo de esta película, deberíamos conocer sus trabajos anteriores como director.) La faz exterior de la problemática social ha sido destacada hábilmente; en cambio, la repercusión íntima —la hondura humana de los personajes— carece del vigor que adquiere en las producciones ulteriores de Bergman. A pesar de ello, ya se vislumbran indicios de que la forma expresiva va adquiriendo rasgos característicos. El clima portuario, la vida hosca, promiscua y pendenciera de los suburbios fabriles (típica del cine sueco y semejante al Chicago de James T. Farrell) y la perniciosa influencia de los reformatorios, están trazados con vigor. (Una de las escenas más logradas es la agonía de una mujer que se desangra, narrada en forma indirecta a través de los gestos de la amiga que trata de auxiliarla.) El argumento se desenvuelve en torno de las relaciones de un trabajador marítimo —mezcla de estibador y marinero— con una muchachita ubicada en las márgenes mismas de la sociedad. En última instancia, los amantes se ven forzados a separarse o a huir juntos; pero Bergman opta por dejar en suspenso toda solución y prefiere eludir la alternativa. Se le reprochó esta salida como síntoma de inseguridad, de dominio todavía imperfecto de los recursos cinematográficos. En todo caso, la inseguridad consiste en no haber hecho más convincente y necesaria esa incertidumbre final, porque en ella se revela la ambigüedad propia de Bergman: la vida es demasiado compleja, demasiado rica, demasiado variada para que la agote una decisión o la resuelva una trayectoria, ya sea alentadora o pesimista.

Juventud, divino tesoro presenta a Bergman en el pleno ejercicio de sus facultades artísticas, no sólo creador de imágenes de gran plasticidad sino dueño, asimismo, de un mundo sonoro —cantos y gritos de pájaros, rumor sostenido del viento— que evoca ya un clima de éxtasis ante la naturaleza estival descubierta por una temprana exaltación amatoria, ya la angustia de una otoñal e inquietante predestinación. El núcleo del film lo constituye la felicidad idílica de una pareja de adolescentes cuyo amor está destinado a frustrarse trágicamente. Pero hay otra historia, apenas sugerida aunque acaso más importante: el destino de la joven bailarina después de la muerte de su amante. Propensa a degradarse, es introducida en una vida de la que ella misma se siente asqueada. Al cabo, cuando recupera el recuerdo de la pureza en que había surgido aquel amor juvenil, parece sufrir un proceso catártico, y purificada de toda corrupción está nuevamente en condiciones de entregarse a un amor genuino. Pero Bergman compone este final de tal manera que cabe otra interpretación posible: al com-

probar que el empañado cristal erótico nunca podrá recuperar su transparencia primigenia, la protagonista acepta un insatisfactorio sucedáneo del amor. También aquí la ambigüedad es el término obligado de una situación determinada.

En *Un verano con Mónica* reaparece el deslumbramiento estival con sus playas soleadas y sus adolescentes ebrios de erotismo. Se advierte alguna afinidad con *Juventud, divino tesoro;* pero el lirismo de aquella película ha sido en cierto modo trastrocado. Los protagonistas pertenecen a un ambiente mezquino; su formación ha sido descuidada, ya sea por el desajuste y la desintegración moral del mundo familiar, ya por una adolescencia desatendida. En consecuencia, la relación de estos amantes está desprovista del clima idílico. de los instantes de sosiego y ensueño en medio de la tensión pasional, que singularizan a *Juventud, divino tesoro;* el amor se manifiesta, elemental, en toda su vehemencia física. Sin embargo, la intimidad de los jóvenes aún deja una sensación de limpidez; en la acepción estricta del término, se trata de una experiencia de pureza amoral: no hay negación sino un total desconocimiento de las convenciones sociales. En medio de una vida violenta y primitiva, el protagonista se conserva inocente. Por su parte, en el desenfreno de Mónica hay una sensualidad agreste, un deseo elemental de excitaciones. Pero esta historia, a diferencia de *Juventud, divino tesoro,* no se interrumpe con el término del verano. Mónica espera un hijo; los jóvenes regresan para casarse. (Hay una escena de trámites prenupciales en que el infantilismo del adolescente queda señalado por el gesto condescendiente con que su tía le acomoda la descuidada corbata.) La nueva situación enfrenta al muchacho con los problemas del adulto: las dificultades, el tedio y la corrupción de su matrimonio; las preocupaciones económicas; el llanto del niño; el cansancio; la insatisfacción de su mujer. En última instancia, la infidelidad de Mónica precipita el matrimonio hacia una disgregación definitiva. (Aquí una nueva escena magistral da el tono exacto de la situación: el regateo en la venta de los enseres del disuelto hogar y la imagen del comprador que se lleva todos los objetos en un carrito de mano.) El fracaso del amor —porque aquí hay fracaso, no frustración como en *Juventud, divino tesoro*— es admitido con vigorosa franqueza y cuidada realización cinematográfica. *Un verano con Mónica* es la película donde la preocupación erótica de Bergman aparece con mayor pesimismo. No obstante, la escena final nos muestra al protagonista con su niño en brazos, reflejado en un espejo donde se contempla fugazmente. No hay amargura en el gesto del joven; esa nueva vida que debe ser rescatada del propio fracaso queda como compensación. Por lo tanto, con una historia áspera y un pulcro virtuosismo técnico, Bergman ha logrado, al fin, una cabal enunciación de esta idea que lo fascina: no hay esperanza, no hay concesiones; toda prédica es inútil; pero por difícil y amarga que sea la vida, no hay más remedio que aceptarla en sus contrastes, en sus contrasentidos, en su intrínseca ambigüedad.

Este triunfo expresivo acaso haya incidido favorablemente en Bergman, confiriéndole mayor vuelo de la fantasía. Esto se advierte en *Noche de circo,* film inmediatamente posterior a *Un verano con Mónica.* En la obra de su creador, esta película ocupa sitio similar al que corresponde a los "entretenimientos"

en la producción novelística de Graham Greene: sin abandonar sus preocupaciones acostumbradas, Bergman ha optado por una exposición de mayor interés narrativo, más despreocupada, que parece haberlo seducido en razón de las posibilidades imaginativas de su elaboración cinematográfica. El resultado de tal aventura ha sido uno de los films más notables de los últimos tiempos —acaso sólo rivalizado por *La strada* de Fellini—, pero difícil de asimilar si lo encaramos con la idea preconcebida de que "debe significar algo". En contraste con las realizaciones anteriores de Bergman, donde se advierte una indudable correspondencia general con la presente realidad social, esta nueva película desconcierta desde su comienzo por el ambiente inverosímil en que transcurre; mientras *Puerto, Juventud, divino tesoro* y *Un verano con Mónica* (así como también *La sed* y *Secretos de mujeres*) son historias actuales, *Noche de circo* se desarrolla en un incierto y un tanto fabuloso pasado que bien podría ser imagen finisecular de estilo recargado, con circos andariegos y con vacíos teatros que ocultan toda clase de sortilegios. Se ha querido evocar un clima absurdo, hasta algo incoherente. (Por ejemplo, la protagonista desciende a un camarín teatral aparentemente subterráneo y luego la hallamos en una habitación con ventanas a la calle.) El relato comienza con el despertar del empresario circense: sale del carromato donde convive con su amante, la *ecuyère,* y asciende al pescante; allí, el ocasional cochero refiere, en narración precipitada y apremiante, la historia del payaso y de su mujer, la domadora de osos, la que en cierta ocasión corrió disparatada aventura con una compañía de soldados en maniobras. A partir de este instante, la acción dramática adquiere ritmo febril. El circo llega a una población, donde se entretejen distintos episodios: el empresario visita a su mujer, que lo abandonó para alejarse de la vida trashumante (vagamente se insinúa la sospecha de que alguien la mantiene, si bien aparenta ganarse la vida con un pequeño comercio); celosa y despechada por esta visita que realiza su amante, la *ecuyère* satisface los requerimientos de un actor teatral cínico, burlón y manifiestamente sádico (en el exacto sentido patológico de la palabra); al cabo, como una pesadilla, se precipita el desenlace, con la lucha que se entabla en la arena del circo, donde el empresario sufre cruel castigo a manos del actor teatral, tan afeminado en apariencia como efectivo y despiadado en la reyerta. A consecuencia de ello, el circo abandona precipitadamente la población y sus carromatos se alejan camino adelante, llevando al payaso y a su mujer, al empresario y también a la *ecuyère,* como si nada hubiera sucedido. A lo largo de la película, se advierte una progresiva identificación psicológica del empresario con el payaso y de la *ecuyère* con la domadora. Y cuando humillado por la infidelidad de su amante y por el castigo que le infligió el seductor, el empresario trata de vengarse de la *ecuyère* hiriéndola en sus afectos, mata al oso predilecto de la domadora; evidentemente, la identificación se ha completado hasta convertirse en *nonsense.* Entonces, ¿qué hemos presenciado? El aspecto exterior de la historia no mostraba distorsiones demasiado violentas o chocantes; pero indicios y sugerencias tales como este crucial desatino nos hacen sospechar que la aparente continuidad narrativa ha sido un engañoso y falaz artificio superficial destinado a inducirnos

a una errónea apreciación. Algunos críticos, dejándose atraer por el prestigio de Bergman como creador de una cinematografía de tesis, han creído ver en *Noche de circo* el cuadro de un hombre maduro y frustrado condenado a mezquina y andariega existencia. El empresario es, indudablemente, un personaje insatisfecho, abrumado por la soledad, atado por su situación existencial y por su impotencia volitiva a una vida miserable. Pero el planteo de Bergman es mucho más inquietante e indefinible: en sus producciones anteriores, la ambigüedad residía en las conclusiones que podían inferirse del relato; en cambio, en *Noche de circo* la ambigüedad es radical, parece constituir un rasgo intrínseco de la fábula misma. Sólo el comienzo (que precede a la historia del payaso y su mujer) y el final (en que el empresario y su amante se encuentran junto al camino por donde se alejan los carromatos) tienen aspecto de verosimilitud —aun de rutina deprimente—, como para servir, por contraste, de marco destinado a destacar un acontecer ficticio y obsesivo. Tal vez Ingmar Bergman nos ha introducido en una alucinación. ¿Acaso todo lo sucedido en el film no es más que una pesadilla —calenturienta elucubración— del celoso empresario que ha imaginado una fabulosa crónica de infidelidad y sadismo, excitado por las resonancias inconscientes que ha tenido en él la historia del escarnecido payaso?

La intromisión de lo absurdo o de lo alucinatorio, la angustiada proyección de la intimidad anímica por medio de evocaciones de valor simbólico, de cualidad mágica, es rasgo habitual del mundo imaginario de Bergman, poblado de perspectivas que modifican y distorsionan la realidad. Son frecuentes los ángulos imprevistos de clases de danzas o de escenas de baile, las aguas serenas o ligeramente agitadas con imprecisa sugestión de centelleantes reflejos, los rostros maquillados o envejecidos como máscaras. Y aún la misma ambigüedad confiere a las historias de Bergman un clima irreal, como si el hombre se sintiera perplejo ante el universo contradictorio y un tanto incomprensible en que vive. Por sobre todo, en estos films abundan los espejos, capaces de trasladarnos a un orden de cosas distinto, a un mundo inverosímil e intangible. Los hombres y (especialmente) las mujeres de Bergman que se contemplan con frecuencia en espejos, con el ceño arrugado y con el gesto automático de una profunda concentración interior, parecen buscar no tanto la reproducción del rostro propio cuanto la trama del infinito laberinto que se oculta detrás de esa imagen. Pero Bergman no utiliza la fantasía meramente como alusión a la angustia de sus personajes; demuestra singular complacencia en jugar con lo absurdo, a semejanza de Chesterton, de Kafka o de Lewis Carroll. Hay un seductor e inquietante estremecimiento en la idea de que el mundo irreal, lleno de hechizos imperceptibles y desconcertantes, convive con el mundo cotidiano, se asoma por los intersticios del fastidio más insoportable. (Recuérdese que en Kafka a menudo lo asombroso sólo es consecuencia o interpretación de la rutina más tediosa.) Bergman advierte que el espacio de la existencia habitual cuenta con una dimensión hacia lo absurdo. Esto, en cierto modo, lo aproxima a la tradición expresionista de la cinematografía nórdica, memorablemente representada por la excéntrica narración de *El gabinete del doctor Calegari.*

Sin embargo, a semejanza de la locura de Hieronymo en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, los procedimientos aparentemente desconcertantes de Bergman "no carecen de método", no están exentos de un oculto orden interior. Esto se advierte con bastante claridad en *La sed*. La técnica empleada aquí es el contrapunto; se narran varias historias simultáneas, distantes pero estrechamente enlazadas, que aluden a un puñado de personajes relacionados entre sí o que —a la manera de Henry James— se hallan conectados por los "amigos de los amigos" (si bien, en las presentes circunstancias, más acertado sería decir "por los amantes de los amantes"). Bergman demuestra una vez más su virtuosismo y su capacidad creadora, empleando episodios crueles y ásperos de la vida de tres mujeres fracasadas e infecundas (la estéril, la potencial suicida, la homosexual). La exposición está encarada con superficial verismo, sobrio y aun despiadado en apariencias (un ejemplo lo ofrece el mordaz diálogo entre las dos parejas, al cruzarse los trenes). Pero examinado con detenimiento el film trasunta compasión, hasta ternura. No hay mordacidad gratuita; tampoco se advierte en la elección de temas ese propósito implícito, tan corriente en los asuntos "audaces", de *épater le bourgeois* (a pesar de que el condigno *bourgeois* del espíritu se sentirá escandalizado, de todas maneras). Bergman no intenta una vivisección; sólo se propone comprender. Con singular acierto nos descubre las raíces humanas que hay en las contradicciones temperamentales y morales de sus personajes. Lo cual no le impide, empero, introducir un logrado pasaje que escarnece a los psicoanalistas y la terapéutica freudiana (si bien cabe señalar que la teoría psicoanalítica le resulta utilísima para sus incursiones imaginarias y para evocar elementos de sugestivo simbolismo). La más destacada de las narraciones que entreteje *La sed* es la historia de una joven bailarina que ha quedado estéril debido a un aborto (de manera insistente pero ambigua es posible entrever que esta esterilidad —acaso por sádico requerimiento de su amante— ha sido provocada por el médico intencionalmente). Más tarde, ella se ha casado con un joven empleado, aficionado a la arqueología. Al cabo de un viaje por Italia, vemos a la pareja en su trayecto de regreso, a través de Suiza y Alemania. La mujer parece caprichosa, casquivana, sensual; el marido resulta un tanto infantil y necio (*aparentemente,* correspondía a ese tipo humano que D. H. Lawrence definió como "estúpido de los sentimientos"). Se hallan plenamente convencidos del tedio que entraña la vida en común; dejan una sensación de frustración; de parte de cada uno, parece haber una actitud erótica egoista, indiferente. Se diría que el amor ha fracasado. Pero, ¿ha fracasado? Si examinamos con detenimiento el revés de la trama, acaso nos sea permitido llegar a la conclusión opuesta. A lo largo de la narración, ligeras alusiones y correspondencias van señalando el verdadero sentido de la historia. Dos asuntos tenuemente trazados desarrollan sus propias melodías con aparente independencia; pero, en verdad, están relacionados de manera íntima; son el tema del matrimonio y las vagas referencias a la adquisición de una imagen de Aretusa. El joven empleado encuentra una semejanza inexplicable entre su mujer y esa imagen. A modo de acotación, esclarecedoramente, un diálogo recuerda el mito de Alfeo,

a quien el mar separaba de su amada, la ninfa Aretusa; pero, transformado en río subterráneo, el enamorado fluyó por debajo del mar hasta mezclar sus aguas con las de Aretusa convertida en manantial. Y el mismo protagonista del film, en forma casual, en cierto momento describe el matrimonio como el esfuerzo por reunirse que realizan dos personas "separadas por *un mar* de malentendidos y lágrimas". Las alusiones a los arduos problemas conyugales menudean (como en la irónica escena de los dos pastores protestantes que hablan del matrimonio convencidos de haber resuelto todos sus enigmas). Finalmente, al cabo de una crisis suscitada por el fastidio mutuo, los protagonistas se reconcilian una vez más. Están convencidos de que su matrimonio es un infierno, pero momentáneamente advierten que mucho más horrible para ambos sería la soledad de estar separados. El film concluye con una imagen, presumiblemente de Aretusa, destacándose sobre un agitado mar; no hay un final explícito ni el consabido título sobreimpreso anunciándolo pues esta historia —como diría Gide— "podría continuar", sin llegar jamás a resolución alguna: las querellas y el fastidio se renovarán mañana, y luego se sucederán otra vez las reconciliaciones en su encadenamiento sin término. Pero, en medio de la aparente frustración conyugal, marido y mujer recíprocamente se necesitan, se reconcilian, se ponen a salvo de la soledad. Los instantes de ternura quedan como única recompensa de la angustia y de la aridez que supone la existencia cotidiana. La imagen de Aretusa sobre fondo marino nos recuerda que, a pesar de las innumerables vicisitudes. Alfeo llega por momentos a mezclar sus aguas con las de su amada. La temática predilecta de Bergman aparece claramente definida; también su corolario: se impone la aceptación de la vida; irremediablemente nos vemos impulsados a admitirla por ardua o desdichada que parezca. La esterilidad de la joven protagonista es un símbolo del naufragio existencial que finalmente invalida toda acción humana: el hombre es un "ser para la muerte". En lugar de demostrarnos una falaz ilusión de crear y perdurar, Bergman ha deseado presentar el tedio metafísico; *La sed* está poblada de miserias: ruinas de ciudades bombardeadas que perduran como fantasmas crepusculares; rostros cansados que se contemplan en espejos; muchedumbres hambrientas pidiendo comida en estaciones ferroviarias. Pero, en última instancia, Bergman no queda en este retrato expositivo; trasciende a una visión más honda y definitiva; es imposible escapar: no hay más remedio que seguir viviendo. ¿Es esto más horroroso o más alentador? Aquí no encontramos respuesta; ésta es la ambigüedad extrema, inescrutable.

Secretos de mujeres, al igual que *La sed,* reúne tres historias; pero en lugar de ajustarse a una técnica de simultaneidad contrapuntística, emplea un procedimiento cumulativo. Tres mujeres emparentadas por sus casamientos aguardan en una casa solariega la llegada de sus maridos, a comienzos del estío. Para abreviar la espera, cada una cuenta la experiencia más memorable de su vida íntima. Son relatos divergentes: risueño uno, emotivo otro, lindero con lo trágico el tercero. La secuencia de la joven que rememora su pasado mientras espera el nacimiento del hijo está admirablemente trazada. En cambio, notable es la exhibición de comedia que ofrece el episodio de la mujer que, al cabo de años, logra

quebrar fugazmente la inercia de la vida conyugal, cuando queda encerrada a solas con su marido en un ascensor atascado, a salvo de la tiranía del tiempo, del mundo y de la rutina. En sus contrastes, estas narraciones guardan estrecha semejanza, mantienen cierta unidad. En su versión original sueca, el film se denomina *Mujeres que esperan;* ello alude a la doble (es decir: ambigua) circunstancia del motivo que ha reunido a las protagonistas y de la espera más indefinida y angustiosa que las inquieta: aguardan "algo" distinto que jamás llegará. Pertenecen a la alta clase media; cuentan con desahogada posición económica; sus hijos las ponen a cubierto del tedio. Tampoco puede afirmarse que sean particularmente infelices. No obstante, se hallan parcialmente frustradas, insatisfechas. Se han casado con "hombres de empresa", en apariencia confiados y seguros; pero esa incesante diligencia sólo es una evasión del más importante y auténtico quehacer afectivo, de la comunicación humana cabal. A pesar de que han creado a su rededor una atmósfera de ficticia actividad y trascendencia, esos hombres son como niños incomprensivos o desamparados que buscan en la vida conyugal una suerte de refugio maternal. Esta carga que deben soportar incide gravosamente en las mujeres pues no está compensada por el calor de una intimidad adulta; una de ellas llega a la infidelidad, movida por el desesperado anhelo de rescatar a su marido de la apatía. En torno de las relaciones familiares se observa un ambiente de fatalismo. Hacia el término del film, cuando una pareja de adolescentes huye para crear una existencia distinta, apunta el presentimiento de que también esa ilusión juvenil acabará en el tedio de una madurez rutinaria. Las relaciones humanas, parecen destinadas a malograrse. Sin embargo, en lugar de precipitarse en la desesperanza, el film desemboca en la resignación y la serenidad. Unos poquísimos momentos de autenticidad, evocados en un atardecer estival, redimen toda una existencia de rutina y aislamiento opresivos. (Uno recuerda aquel pasaje de "lo que dijo el Trueno", al final de *The Waste Land:* la única justificación de nuestras vidas es esa "estremecedora osadía" de entregarnos por un instante, tan imponderable que "no será hallada en nuestras necrologías tejidas por la araña benéfica"; *by this, and this only, we have existed.*) *Secretos de mujeres* —más acertadamente titulada "Mujeres que esperan"— acaso recurra al resorte sentimental; tal vez no sea la más representativa producción de Bergman; pero puede alcanzar un mayor éxito de público en razón de su belleza nostálgica y de su aparente encausamiento hacia un clima de sosiego.

La imagen inicial de *La sed,* un remolino de aguas arrastradas hacia las profundidades, sugiere que la vida es un vórtice de sed insaciable. (Esto es lo que probablemente significa el título de dicha película —*Törst,* "La sed"—, que en la copia exhibida en Buenos Aires ha sido traducido por *Sed de pasiones,* versión pobre y sensiblera que no trasmite la idea cabal de esta sed absoluta, de esta búsqueda sin término que entraña la existencia humana.) La dimensión última y fundamental de la obra de Bergman, en las variadas expresiones que hemos conocido, tiende repetidamente hacia una misma aspiración concreta: el descubrimiento de la condición humana, con sus fastidios, su inverosimilitud, sus distorsiones. La soledad, la desesperada búsqueda de comunicación, la necesidad

de responder a las abrumadoras preguntas de la existencia, las contradicciones, la intromisión de lo absurdo; he aquí la temática de Bergman. Y, por último, la aceptación irremediable, ni resignada ni discutible, de la vida en todo su caudal de posibilidades, en toda su honda e inextricable ambigüedad, en su miseria; también, en su ternura.

Acerca de los colaboradores de Ingmar Bergman, dos palabras. Merecen destacarse la realización técnica y la homogeneidad artística; notable es la actuación de Hasse Ekman, el psicoanalista de *La sed* y el actor teatral de *Noche de circo*.

JAIME REST

Crítica de arte

Galería Bonino

Oski. Este conocido dibujante no se limita a deformar los seres o los hechos cotidianos, sino que abre al arte de la caricatura la dimensión ilimitada del más dislocado absurdo, creando —como todo buen artista— "otro" mundo, una latitud poblada por personajes increíbles (y, por eso mismo, tan verdadero), en medio de una fauna y una flora que, con toda su gracia de invención, tienen a veces atisbos de pesadilla. Lo que en ese mundo sucede, suele derivar también hacia lo inverosímil, pero poseyendo tal densidad de observación sagaz, de comprensión humana, de ironía, que se me ocurre que así como existe una dimensión heroica del espíritu, donde todo es glorioso (la poesía, la música), ha de haber otra en la que estos "monos" de Oski, de los que todos tenemos un poco, hallen la justificación de sus improbables quehaceres. Alabo, pues, la iniciativa de Bonino, que presentó en sus salas una muestra de Oski que reunió sus trabajos sobre historia antigua hispanoamericana, y algunos inspirados en el arte medieval. Asombra pensar en los conocimientos que ha de poseer quien con tanto desenfado aborda la historia, traduciéndola con su estilo personalísimo, a la vez que con una propiedad de reconstrucción arqueológica realmente admirable. Habría que munirse de una lupa y con ella examinar cuidadosamente cada estampa pues los hallazgos no tienen término y los detalles son de un humorismo y un "esprit" extraordinarios. La culminación de la muestra la constituyó la témpera de gran tamaño *Primera fundación de Buenos Aires*, que ilustra la crónica famosa de Ulrico Schmidl. Una sola objeción: la cantidad de obras presentadas abrumó en algún momento al espectador, incapaz de concentrar durante mucho tiempo su atención en los personajes minúsculos y en los mil pormenores de cada lámina. Y una sugestión: ¿por qué no reunir estas imágenes, con sus respectivos textos, en un álbum que sería, a través de los años, inagotable fuente de regocijo?

MARUJA MALLO. Hay fuerza, equilibrada arquitectura, habilidad compositiva, factura casi escultórica, en la pintura de Maruja Mallo, que tiende sobre todo a la decoración. Pienso, incluso, que no es el suyo un arte de caballete sino especialmente apto —como lo demuestran los paneles que decoran el vestíbulo del cine "Los Ángeles"— para el mural.

GALERÍA ANTÍGONA

DIBUJOS DE LAJOS SZALAY. Cuando uno llega a la Galería Antígona después de recorrer otras exposiciones, y se enfrenta con la obra de Szalay, le parece que casi todo lo que vió antes en los otros locales no es más que un juego o un anhelo incumplido, y que los dibujos del artista húngaro son la verdadera expresión de un talento auténtico, de una experiencia auténticamente vivida, de un saber que no se adquiere con el solo aprendizaje de la técnica, que viene de lo más hondo y va hacia lo más alto.

El dibujo, riguroso, no admite el fraude ni el efecto fácil que el color puede a veces obtener; la línea, estricta, posee un valor de perennidad basado en su comunicación directa con el alma que guía a la mano; y es a esa alma a la que se adivina, a través de los rasgos del lápiz o de la pluma, íntegra o vacilante, altanera o humilde, sincera o fraudulenta. Szalay es maestro de toda maestría, la de la mano y la del espíritu. Es irónico (*San Francisco predicando a los peces, La publicidad*), es agresivo, es cruel, y todo eso aflora en la línea de su dibujo, línea que se retuerce, vibra, sangra o canta, según las alternativas de lo representado; y que de pronto tiene una conmovedora, casi atroz piedad hasta por los verdugos, pues todo —parece decirnos el artista—, hasta lo atroz, está dentro de la condición humana. No sabría uno cuál de sus dibujos elegir, si se lo propusieran, ni atina el cronista a destacar uno más que otro. Porque ya sea en las series de *El artista y la modelo* y *Les fleurs du mal,* como en la de *Dibujos para la tragedia húngara,* o en las estampas tituladas *La lucha* —de inaudita ferocidad—, *El tanque, La victoria, El santo, El hijo pródigo, Daniel y los leones* (admirable, esta última, de composición y movimiento), este testigo implacable de nuestro tiempo que es Lajos Szalay alcanza una cima que comparte con pocos artistas contemporáneos.

GALERÍA WITCOMB

EXPOSICIÓN DE PINTORES DE LAS AMÉRICAS. Presentada por el Instituto de Difusión Cultural Interamericana con la caución de que "la misma no se presenta al público previa una exhaustiva selección de valores y tendencias, sino dentro de las posibilidades y tiempo de realización", esta muestra, realizada merced al aporte de coleccionistas particulares, nos permitió, no obstante la necesaria reserva aludida, apreciar un buen conjunto de pintura continental. Destaco a los uruguayos Pedro Figari y Joaquín Torres García, con el *Carnaval*

rosista de la colección Vogelius y la *Pintura constructiva* de la colección De Torre, respectivamente; al brasileño Cándido Portinari, con una excelente *Mujer que llora,* entonada en grises y rojos; al cubano Wilfredo Lam, con sus extrañas *Pinturas;* a Diego Rivera, con una típica acuarela, *Vendedor de sombreros;* al norteamericano Ben Shan, con *Figuras,* hermoso dibujo coloreado; y a los argentinos Miguel Victorica (el magnífico *Autorretrato* de la colección Ariño), Raquel Forner, Lino Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Raúl Soldi y Horacio Butler, este último con su bellísimo óleo *En el jardín.*

ARTE ORIENTAL: PINTURA JAPONESA. Junto a expresiones contemporáneas de gusto a veces dudoso y que son reediciones estereotipadas de los temas clásicos, permitió esta exposición admirar algunas obras del arte llamado "Ukiyo-é", o sea las estampas populares japonesas, que tanto influyeron sobre los impresionistas. Son, por oposición al arte áulico y solemne de la gran pintura clásica del Japón, imágenes de la vida diaria, realizadas con la minuciosidad, la penetración psicológica y la vivacidad de aquellos grandes maestros del siglo XVIII y comienzos del XIX, que se llamaron Utamaro, el pintor de la gracia femenina (*Leyendo una carta, La mujer de la pantalla, Sirviendo el té*); Sharaku, especializado en retratos de actores, luchadores y guerreros; Harunobu, el más frágil y refinado de todos ellos (*Caminando bajo la nieve*); Hokusai, el más célebre en Occidente, ya que no en su país, gran romántico del paisaje y de la vida de sus compatriotas en todas sus manifestaciones, que se llamaba a sí mismo "viejo loco de dibujo", vital y potente como ninguno; e Hiroshigue, paisajista de mayor finura y poesía que Hokusai, de quien se exhibió *Aguacero.*

GALATEA

OTELMA VEGA. Esta joven pintora, de sólo 20 años de edad, acreditó excelentes condiciones, por supuesto aún inmaduras, en un buen conjunto de grabados, dibujos y óleos; sobre todo en los primeros, que son finos, ágiles y fuertes.

CATORCE PINTORES ABSTRACTOS. Si se tiene ocasión de contemplar de una vez, obras de ¡catorce! pintores abstractos, máxime en un espacio reducido, se corre el riesgo de terminar por no ver en sus trabajos sino una suerte de juego con formas y colores, que participa más de la experiencia de laboratorio que de una verdadera y viva expresión de arte. No obstante, señalo en el conjunto al siempre exacto Jonquières, ya veterano en estas lides de la abstracción; a De la Vega, el que con más refinamiento modula sus composiciones en una extensa gama de grises; Villalba y Miguel Vidal, hábiles ambos en la armonización de los tonos y en la composición con líneas muy simples.

GALERÍA VELÁZQUEZ

NUEVAS CORRIENTES PICTÓRICAS ARGENTINAS. Lo expuesto en Velázquez bajo ese rótulo, no siempre respondió a su enunciado, y es que, se me ocurre, una más severa selección habría sido necesaria. De los 31 expositores, destaco a

los siguientes, más en calidad de promesas que de realidades: Roberto Del Villano, con la naturaleza muerta de las botellas y el plato con pescado, la que llevaba el Nº 15 en el catálogo, que si bien no responde a ninguna "nueva corriente", está entonada con gran fineza en una gama de grises y ocres pálidos; Ezequiel Linares, que demostró mayor ajuste de su concepción plástica en la *Figura* (Nº 32) que en la menos cuidada *Figura con caballo;* Elsa Maidán, cuyas naturalezas muertas —en modo alguno revolucionarias— padecen aún de cierto excesivo barroquismo; Jorge Pérez Román, con dos *Figuras* que, aunque no cabalmente logradas, señalan un rumbo interesante; y Stefan Strocen, que ha de controlar mejor su sentido de la composición pero que desde ya muestra particular talento para interpretar temas de inspiración sudamericana.

Teatro de Verano

Tras una excelente muestra inaugural de consagrados artistas argentinos contemporáneos, presentó un conjunto de "Pintores jóvenes no figurativos", entre los que corresponde señalar a Josefina Miguens, con una obra entonada en tonos bajos y fríos, con predominio del azul-negro, de excelente factura; a Clorindo Testa, con dos óleos de ejecución impecable, sobre todo el que estaba a la derecha de Miguens, finamente entonado en grises, tierras, lilas y turquesas, superpuestos en veladuras delicadas, transparentes, y enlazados por una red de líneas nerviosas, ubicadas con inteligencia, claro ejemplo de pintura dinámica; a Víctor Chab, en su óleo de mayores dimensiones (sin que esto implique negar mérito al más pequeño, que encontré menos alucinado y, por ende, menos mágico que el otro); a Susana Zinni, con un juego de superficies admirablemente valorizadas; a Néstor Corral, que coloca pequeños toques de materia densa, muy táctil, de colores puros y por lo general fuertes, a manera de un mosaico animado por activa dinámica interior; Kazuya Sakai, quien arrojó extensas manchas de pintura negra, azul y ocre claros, sobre una superficie blanca, obteniendo efectos de extrema tensión en las manchas negras, opuestos al delicado entrelazo que dibujaban los otros colores; y Vara Silzer, que reunió elementos que parecían extraídos de la decoración indígena americana, integrándolos en un organismo plástico de gran fuerza, resuelto en tonos bajos cuya armonización, sin embargo, tenía algo de agresivo y misterioso.

Posteriormente se hizo una exhibición de pintores concretos, de los que lamento no poder dar los nombres porque el día en que visité la muestra no figuraba, junto a las obras, la mención de sus autores, con excepción, precisamente, de los dos o tres cuadros que no me gustaron.

Van Riel

Pintores "no figurativos". Fué la misma exposición del Teatro de Verano, a la que se agregaron los curiosos y decorativos "móviles" de Mauro Kuntz,

suerte de construcciones corpóreas muy leves, suspendidas del techo o de un soporte especial, que oscilan con los movimientos del aire.

De Simone. Es un pintor "kafkiano" (si es lícita esta trasposición de lo literario a lo plástico), que expone en la Sala V extraños óleos en cuya construcción escamotea una parte de la realidad, fragmentando el resto en algo así como un rompecabezas, resuelto con gran delicadeza de color pero totalmente huérfano de composición. Cabe recordarle, al respecto, que la atmósfera, poética o alucinante, no implica debilitamiento de la forma.

E. S.

MIGUEL OCAMPO EN ROMA

Cuando la tradición se usa como una traba al espíritu, que de suyo es creador, deja de ser fecunda y justifica todo formalismo. En cambio, si se emula la actitud de los antepasados, en vez de copiar sus obras, los valores pueden seguir encarnándose en cada época en cuerpos tradicionalmente originales.

En Roma, donde no choca ver un aula imperial frenteada por un atrio del seiscientos, ni resulta inarmónico el campanario románico sobre un pórtico barroco sobrepasado éste, quizá, por un friso de mosaicos bizantinos, o donde no es raro encontrar tres templos superpuestos (por otra parte, el sello de varias épocas en una misma casa se ve por doquier), en esta ciudad universal, pues, abundan los edificios "modernos" cuya apariencia de actualidad fué obtenida a través de numerosos ángulos rectos, como si bastara para ser de hoy verter en prismas lo que los romanos construían cilíndrico. El palacio más llamativo del famoso conglomerado E 42, que constituía una especie de síntesis de la romanidad (hasta la era fascista) expresada en arquitectura se llama, precisamente, el Coliseo cuadrado.

En pintura sucede algo parecido. Si un espectador americano que ha comprobado ya en su país la posibilidad de que una buena tradición pictórica fructifique hoy en el arte no representativo, recorriera las cuarenta y tantas galerías romanas, con mucho trabajo podría dar con un artista que diga una palabra nueva. La tradición permite aquí lentos avances.

La pintura de Miguel Ocampo, argentino residente en Roma, observada y gustada sin ansias turísticas, descubre su inserción en el hacer pictórico que dió origen a muchas obras clásicas. Ese hacer que abre caminos rompiendo prejuicios y que en ciertas épocas parece trasladarse a los países jóvenes como el nuestro, cuya historia está más señalada por un conjunto de ideales que de monumentos, emigrando entonces de las ciudades maestras que no pueden permitirse siempre el lujo de jugar a la par de los niños que amamantan.

La pintura de Miguel Ocampo es simplemente pintura. Pintura de hoy. Una realidad alrededor, unos útiles manuales y un espíritu que se expresa y expresa lo que de esa realidad cae en él y sale luego de él en formas y colores. Las formas de sus cuadros (siempre necesarias pues el solo color desparramado

no constituye un ser pictórico) con un punto de llegada en cuanto no representan otras formas naturales ni son símbolos ni gráficos matemáticos, cabalísticos u oníricos, y son, al mismo tiempo, un punto de partida porque por ellas se entra en un mundo poético. El ojo ve círculos, polígonos o rayas trasladándose o estáticos y situados en un aire que ellos mismos ayudan a crear. Girando y saltando; abriéndose a la luz o entrando en secretos recintos, colgándose de un punto que a su vez sostiene al espacio, subiendo en piruetas de balancín o bajando en diálogos calmos o violentos, adelantándose o escondiéndose, pesando o volando, estas formas viven la misteriosa gracia de la pintura.

Hay quien decide *a priori* hacer geometría y que, partiendo de una hoja de hiedra, en dos pasos llega a un pentágono; llenando luego de pentágonos una superficie obtendrá una yuxtaposición o combinación de líneas que por muchos puede ser llamada abstracción y lo es en el sentido de separación del esqueleto lineal de una forma orgánica. En este caso la geometría es sólo un disfraz con que el naturalismo de siempre intenta ponerse al día.

Pero hay, en cambio, quien sin privarse de la seducción de las formas orgánicas, sin renunciar a la contemplación inmediata e inagotable de los árboles, las piedras, los animales y el agua, siente también el dinamismo propio de las formas geométricas. Siente que las líneas y las figuras trazadas con tiralíneas y escuadra crean un ámbito de tensiones. Una recta puede ser mirada como la separación y la unión de los planos, de dos mundos que llegan hasta ella, que se quieren invadir y que no pueden sobrepasarse ni confundirse. Una simple (¿simple?) línea recta es también como la imagen de la tensión entre dos extremos que la sujetan. Un polígono combina y exalta estas tensiones. Un pentágono, porque está hecho así y no porque lo decida el pintor, cierra una circulación de equilibrios tirantes ante los cuales no hay explicación. Ese es un pentágono con su ser perfecto y claro, con su canto inaudible pero visible, con su poesía. No se trata de calcular la proporción áurea de sus diagonales y de gozar cerebralmente ante su exactitud. Se trata de mirarlo y percibir su armonía como se mira y se siente la armonía del sol. Es fácil decretar el cerebralismo de un cuadro lineal abstracto, no es tan fácil entrar en él y aceptar que ha nacido de una actitud tan íntegramente humana como la que creó las arcanas abstracciones de Leonardo o de Simone Martini.

No es fácil pero es posible. Hablar con el pintor, estar en su taller, contar sus innumerables ensayos, conocer su autocrítica, ayuda al que de entrada rechazaba íntimamente sus cuadros parecidos a los de otros "pintores abstractos" a entender que éstos y aquéllos no son iguales porque unos son verdaderos y otros falsificados. Y al que de entrada los aceptaba íntimamente como búsqueda de caminos nuevos su observación atenta le renueva la convicción de que no es modo de valorar las novedades medirlas con escalas viejas sino verlas nacer en su contexto contemporáneo.

Así como se ven en los salones cuadros representativos que podrían tener seis centímetros menos de largo y cuatro menos de ancho, se ven también a veces expuestas pinturas abstractas del mismo autor que parecen los fragmentos de un

cuadro inmenso, pintado de una vez y recortado en rectángulos que se catalogan con títulos diferentes pero que no son sino partes de uno solo. En cada cuadro de Ocampo, en cambio, hay una idea acabada. Se puede ver en todos la misma mano pero en cada uno esa mano cerró el proceso. No se puede agregar una pincelada más, y cuando puede retocarse todavía un cuadro que había sido dado por terminado es porque estaba flojo. Hay recetas gráficas que pueden reavivar una pintura poco feliz. Ocampo las conoce y hasta las ensaya; luego su propia severidad le muestra qué poco rinde en profundidad haberse permitido una libertad que, por otra parte, pocos espectadores descubrirían.

Claro está que su autocrítica no es una exigencia de infalibilidad. Ni siquiera en todas las horas de un mismo día se posee igual medida de energía creadora. Sin embargo hay que trabajar siempre. Hay bocetos que serán como las escalas en el piano para un concertista, hay ensayos que no desembocarán en obras terminadas, hay cuadros que dentro de dos años habrán muerto y hay, en cambio, otros que con el tiempo parecen enriquecerse y descubren hasta a su propio autor secretos que él no quiso poner ni llegó a ver del todo cuando los pintaba. Una pintura cerebral no admitiría estas vicisitudes.

"No tengo que pensar qué colores voy a usar". El color no puede ser más que ése y ha nacido junto a la forma. Es como el sabor de la forma y como su voz. No se trata entonces de uso decorativo ni simbólico del color. Tales colores se eligen espontáneamente porque sirven para tales formas —y algunos parecen nacer desde el estómago— y difícilmente, más bien imposible, sería pintar en azul lo que empezó a nacer amarillo.

Después de un tiempo de vivir aquí Miguel Ocampo empezó a sentir en algunas oportunidades como si hubiera dos soluciones gráficas posibles para una misma idea cuyo boceto acababa de pintar. Por ejemplo, estos círculos pueden trazarse con el compás o a pulso. Se presentan así la claridad, la pureza y la poesía del compás por un lado y la vibración, el sentimiento y la poesía del pulso por el otro. Sí, serán dos cuadros diferentes, habrá que pintarlos los dos.

Esta compleja y apasionada realidad romana en la que pocos círculos parecen trazados a compás, ha despertado quizás sonoridades nuevas en el espíritu de este artista argentino que por estar abierto al mundo que lo rodea y por hundir su mirada en lo que tiene de vital la tradición hace avanzar a su pintura con su propio crecimiento.

HUGO PARPAGNOLI

Roma, mayo de 1957.

Música

Las Variaciones Goldberg

El *Aria con treinta variaciones* en Sol mayor, "para clavicémbalo con dos manuales" y "recreación de los aficionados" por J. S. Bach, compositor real polaco y electoral sajón, maestro de capilla y director musical en Leipzig" (tal como reza en el título de la edición príncipe) fué escrita hacia 1742. Es la primera de las cuatro grandes últimas creaciones, de índole contrapuntística, que nacieron entre 1740 y 1750, y que configuran la definitiva síntesis de la gran herencia contrapuntística que con Bach llega a su fin después de cinco siglos de evolución.

Bach, quintaesencia del estilo contrapuntístico añejo, concentra sus inmensas fuerzas creadoras, precisamente en los diez últimos años de su vida, en la elaboración de estos "tratados" musicales, y lo hace luego de haber realizado su gran obra litúrgica (Pasiones, Oratorios, Cantatas, su vasta obra organística) y su gran labor puramente instrumental (Conciertos brandeburgueses, Sonatas, Conciertos, Suites, Partitas, el *Clave bien templado,* etc.). En estas composiciones, que se pueden considerar como "obras para el uso cotidiano" o bien como elaboraciones por cierto sublimes para la ejercitación técnico-instrumental y musical, y que son frecuentemente creaciones de circunstancias y producto de encargos directos, Bach había rendido pleitesía al gusto de su época, a las necesidades musicales del medio en que vivía y cumplido un compromiso con sus coétaneos. En las cuatro últimas obras, en cambio, Bach cumple con su propia mentalidad y su propia inclinación, fuesen o no obras *sur commande* (el barón von Keyserling, embajador de Su Majestad Rusa en Dresde, en el caso de las *Variaciones Goldberg,* el rey Federico II de Prusia en el caso de la *Ofrenda,* la Sociedad de Ciencias Musicales de Leipzig en el de las *Variaciones Canónicas* sobre el antiguo coral navideño). Eso poco importa y no dudo que el viejo Cantor las hubiera escrito aun cuando no las hubiera destinado a algún admirador. De este modo, el simple hecho de que el barón Keyserling, insomne y musicófilo, haya propuesto que Bach escribiera una obra destinada a amenizar sus veladas, en las que escuchaba a su clavicembalista privado J. G. Goldberg, alumno de Bach, no es más que un móvil exterior. Y que el barón haya quedado contento con la obra y mandara a Bach una copa de oro con cien luises de oro, es una feliz coincidencia. La obra no nació de ahí, sino de la necesidad que el anciano Cantor sentía de sintetizar definitivamente sus conceptos acerca de lo que ya pasaba por "música antiqua" en su época, concepto que culmina en su *Arte de la Fuga.*

Admirable muestra de la plenitud bachiana son las *Variaciones Goldberg.* No es solamente un compendio del saber teórico, sino al mismo tiempo una muestra de lo que Bach aspiraba como técnica específicamente instrumental y un ejemplo de la estupenda inventiva con que Bach elaboraba y transformaba los temas

dados y aplicaba los requisitos de la escritura contrapuntística. Las treinta variaciones constituyen diez invenciones, tres imitaciones libres, nueve cánones (progresivos desde el canon al unísono hasta el canon a la novena) y varios números sueltos de *suite* —Siciliano, Giga, un andantino arioso, un estupendo adagio (la variación 25*a*)— una *fughetta a quattro,* un fugato, y un *quodlibet* o sea una canción polifónica sobre diversas melodías, en las que Bach, con evidente buen humor, introdujo las canciones populares "Si mi madre hubiera cocinado carne, más tiempo me hubiese quedado" y "Hace tanto tiempo que no he estado contigo", en medio de una admirable y compleja elaboración de índole contrapuntística. En tales diferentes trozos, elaboraciones todos del tema original, muy cantable y de gran belleza melódica, Bach aplicó todas las posibilidades de índole virtuosística que su tiempo conocía y admitía y asimismo todos los factores intensamente expresivos a los que tendía su época. No son, por lo tanto, construcciones solamente retrospectivas, sino que en ellas queda evidenciado, por medio del intenso cromatismo de algunas de las variaciones y por la brillantez instrumental de muchas otras, el ansia de liberación sentimental que el viejo Bach ya debía presentir y que poco después de su muerte comenzara a gravitar en la creación artística.

Las inmensas dificultades musicales, interpretativas, técnicas, la hazaña de la mera memorización de tan compleja y multiforme obra, fueron vencidas con verdadera maestría por el pianista Rodolfo Caracciolo, quien ejecutó la obra en una de las primeras reuniones del presente año de la "Asociación de Conciertos de Cámara". Fué su desempeño un alarde de excelente musicalidad y de dominio técnico y estilístico. Caracciolo ha dado con esta interpretación un decisivo paso hacia adelante en su carrera y ha manifestado una seriedad pocas veces igualada entre nuestros intérpretes. Su técnica responde ahora con mucha mayor ductilidad que antes a los dictados de flexibilidad sonora, aunque haya, sobre todo en las sonoridades tenues, algunos problemas de graduación, matización y seguridad de ataque que pudieran obtener una solución más plena. En cuanto a la aplicación de los adornos, Caracciolo manifestó un excelente gusto y una severidad rigurosa. Es éste uno de los problemas más espinosos de la reproducción de este tipo de obras.

Sin embargo, es menester señalar una objeción. La obra ha sido creada para clavicémbalo y requiere, indefectiblemente, un sonido típico del cual el piano sólo puede conferir un sucedáneo. Nuestro moderno piano debe ser hibridizado en su sonoridad característica y "sentimental" hacia la sonoridad indirecta (vale decir "registrada") y más rica en matices del ancestral clave. Y por otra parte, el mismo Bach indica que una gran parte de estas variaciones fueron pensadas y escritas para "dos manuales". El piano posee un solo manual y, por lo tanto, las dificultades de ejecución, sobre todo en los pasajes de entrecruzamiento de voces, son mucho mayores en el piano que en el clave. Por eso sería de desear que nuestros pianistas se acostumbren a estudiar estas obras en clavicémbalo, y no lo tengan en menos. Tanto desde el punto de vista técnico, como estético y sonoro, hubiera sido preferible ejecutar estas variaciones en el medio ejecutivo

original, cuyas peculiaridades sonoras son irreemplazables. Todo lo demás es, al fin y al cabo, un anacronismo.

"Catulli carmina" de Carl Orff

Desde que logró difusión universal con sus *Carmina burana*, Carl Orff es uno de los compositores más discutidos del momento actual. No puede ser de otro modo: mientras la mayoría de sus colegas discuten acerca de los procedimientos más vanguardistas y aplican un sinfín de requisitos basados en las experiencias obtenidas por medio de instrumentos electrónicos o labran edificios complejos sobre estructuras de índole teórico-matemática, Orff redescubre el mundo musical antiguo y lo aplica en construcciones sonoras de sorprendente vitalidad. Su trayectoria quedó sintetizada por medio de las *Carmina burana* (1936), las presentes *Catulli carmina* (1943) y la tragedia *Antígona* (1949), siendo esta última, en sus aspectos sonoros y de dramatismo musical, la clara resultante de las otras dos obras. Ambos *carmina* se complementan, además, con una última obra, *Il trionfo d'Afrodita* (1953), integrando una trilogía que fué, como espectáculo, ofrecida reiteradas veces en los más importantes centros musicales europeos.

Orff ama evidentemente al sonido descarnado y directo. Frente al hipersensible mundo del ultracromatismo, opone las modalidades antiguas, con sus sonoridades rigurosamente diatónicas. Además de amar el sonido descarnado, ama el mundo poético de la antigüedad clásica y del medioevo. Los *Carmina burana* habían sido reconstrucciones musicales habilísimamente realizadas, de textos de canciones "goliárdicas" contenidas en un célebre manuscrito medieval guardado en la abadía de Ottobeuron de Baviera. *Antígona* es la reconstrucción a base de música y sonido (muchas veces onomatopéyico) de la tragedia de Sófocles y para ello utilizó la estupenda traducción al alemán de Hoelderlin, que en rigurosos versos imita los principios fonéticos del original griego. Entre ambas obras —*Carmina burana* y *Antígona*— se sitúan como "mediante" estilística los *Catulli carmina,* creados sobre la versión original de los versos en latín del gran poeta romano. También es una reconstrucción, efectuada con excelentes conocimientos históricos y que transmite una vitalidad asombrosa. Si es posible hoy —a base de los poquísimos documentos que se poseen— realizar una reconstrucción de lo que fué la música romana y su manifestación práctica en su unión estrecha con la declamación poética, el único resultado factible es el que logró Orff en esta obra. Únicamente la invocación *Eis aiona,* a cargo del coro, y que representa una glorificación hímnica de la diosa del amor, tiene acompañamiento instrumental de cuatro pianos y percusión (incluyendo xilófono como instrumento melódico). Esta invocación abre y cierra la obra (*Praelusio* y *exodium).* El desarrollo propiamente dicho, distribuído en tres breves "actus" está a cargo del tenor solista (Catulo), soprano solista (de brevísima intervención y que canta algunas palabras confiadas a la "Lesbia" amada) y el coro a capella. Más que "a capella" habría que decir "scoperto", pues un verdadero estilo coral, según la costumbre clásica musical, no se establece. Orff evita todo

lo que pueda parecerse a un estilo armónico establecido, a una polifonía vocal. Si bien hay superposiciones de voces distintas, no se desarrolla un lenguaje polifónico dentro de lo usual y tradicional.

En los tres "actus" son expuestos una serie de poemas de Catulo, siendo repetido dos veces el *Odi et amo,* como especie de lema, con su verso "Siento que odio y amo y sé que causa desazón". Los ardientes, desdichados amores de Catulo con la dama romana que se esconde bajo el seudónimo de Lesbia son de este modo el argumento de este drama vocal. Alternan los solistas y el coro en frases prietas, intensamente modales en su estructura musical y con un ritmo muy marcado en las frases corales. Orff, como de costumbre, aplica toda especie de efectos vocales, manifestando su predilección por las tesituras extremas (sopranos muy agudas, bajos muy graves) y asimismo por las superposiciones de efectos sonoros, como aquella frase intensamente lírica y tiernísima, que brota sobre el "Iucundum mea vita", vale decir el "Dormi" de la soprano solista. No faltan tampoco el "parlato" rítmico, de altura incierta, ni el grito —ya coral, ya solista— ni las largas "fiorituras" y cadencias, las antífonas, las melopeas sobre el pedal a la "ison", que siempre placen tanto a Orff y que conforman su estilo de reconstrucción histórica netamente vocal.

En los dos momentos coral-instrumental, Orff elude todo carácter sinfónico. Los pianos no son más que otros tantos instrumentos de percusión, interesándole un lenguaje sonoro polirrítmico, de gran colorido y de extraño efecto que subraya las evoluciones corales. Además la repetición casi mecánica de palabras con su ritmo propio, las melopeas cortas, entrelazadas y sumamente características, elaboran un clima muy intenso y expresivo. Todo constituye un grandioso friso sonoro, un relieve escultórico, extrañamente iluminado por la vehemencia de su configuración dinámica. El sentimentalismo más íntimo y el erotismo más desenfrenado se confunden y se sobreponen.

Puede ser que *Catulli carmina* no ofrezca al oyente la belleza cantable y el rico melodismo de los *Carmina burana.* No era eso tampoco la finalidad de tal reconstrucción. No pueden aplicarse a la evolución del primer siglo antes de Cristo las mismas características de la multicolor presencia del cancionero goliárdico medieval. Lo cierto es que Orff, con un instinto musical infinitamente seguro, con un conocimiento estilístico sorprendente y con una vitalidad abrumadora ha diseñado esta extraña evocación latina y ha seguido fielmente en su camino "retrospectivo" que prefiere la simplificación de medios técnicos a la acumulación de adquisiciones teóricas y mecánicas.

La ejecución de esta obra, que fué ofrecida en calidad de estreno sudamericano por la tan meritoria Asociación de Conciertos de Cámara, fué adecuada. El coro de la institución, dirigido por Pedro Valenti Costa, se desempeñó con corrección. La vasta parte solista del tenor estuvo a cargo de Menasses Hadjes, quien puso de manifiesto una bella voz y una musicalidad segura. Menos convincente fué Alicia Allerand en la parte de soprano solista. Muy bien los cuatro pianistas (Fasoli, Tauriello, Tuxen-Bang, Gelusini) y el numeroso conjunto de percusión. El éxito no pudo ser mayor.

JUAN PEDRO FRANZE

ÍNDICE

Pág.

El reto del destino, por *Salvador de Madariaga* 1
La mente del hombre, por *C. G. Jung* 3
Vía Crucis, por *Ana Gándara* 8
El taller de Proust, por *Enrique Anderson Imbert* 13
El príncipe constante, por *Gustaw Herling* 21

CRÓNICAS

Llegada de Lanza del Vasto. Sus conferencias bajo los auspicios de SUR 55
La misión del intelectual ante la comunidad mundial, por *Victoria Ocampo* 56
Lamento por la literatura extranjera, por *Alicia Jurado* 62

NOTAS

LIBROS

Sören Kierkegaard: "Diario íntimo", por *Mario A. Lancelotti* 65
Rodolfo J. Walsh: "Antología del cuento extraño", por *A. J.* 67
Abelardo Arias: "El gran cobarde"; Abel Mateo: "Reportaje en el infierno", por *Eugenio Guasta* 69
Bernard Shaw: "El dilema del doctor", por *A. J.* 70
Carlos Prelooker: "Cimaris", por *Jorge A. Paita* 71
George Friedmann: "Problemas humanos del maquinismo mundial", por *Emilio Komar* 72
Carlos Lugo: "El origen de la materia", por *A. J.* 74

CRÍTICA DE TEATRO

Ernesto Schóo: "Electra"; "Asesinato en la catedral"; "Un día de octubre"; "El mal corre"; "Heredarás el viento"; "Viaje de un largo día hacia la noche"; "Evasión"; "El cuarto en que se vive" ("The living room") 75

CINEMATÓGRAFO

"Las puertas del infierno", por *Enrique Pezzoni* 78
Ingmar Bergman: Presencia humana y dimensión imaginaria del cine sueco, por *Jaime Rest* 80

CRITICA DE ARTE

Pág.

E. S.: Oski; Maruja Mallo; Lajos Szalay; Pintores de América; Pintura japonesa; Otelma Vega; Catorce pintores abstractos; Nuevas corrientes pictóricas argentinas; Teatro de verano; Pintores no figurativos; De Simone 89
Hugo Parpagnoli: Miguel Ocampo en Roma 93

MÚSICA

Juan Pedro Franze: Las "Variaciones Goldberg"; "Catulli carmina", de *Carl Orff* 96

Este número 246
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 4 de julio de
mil novecientos cincuen-
ta y siete en la Im-
prenta López, Pe-
rú 666, Buenos
Aires. Repúbli-
ca Argen-
tina.

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

REVISTA SUR

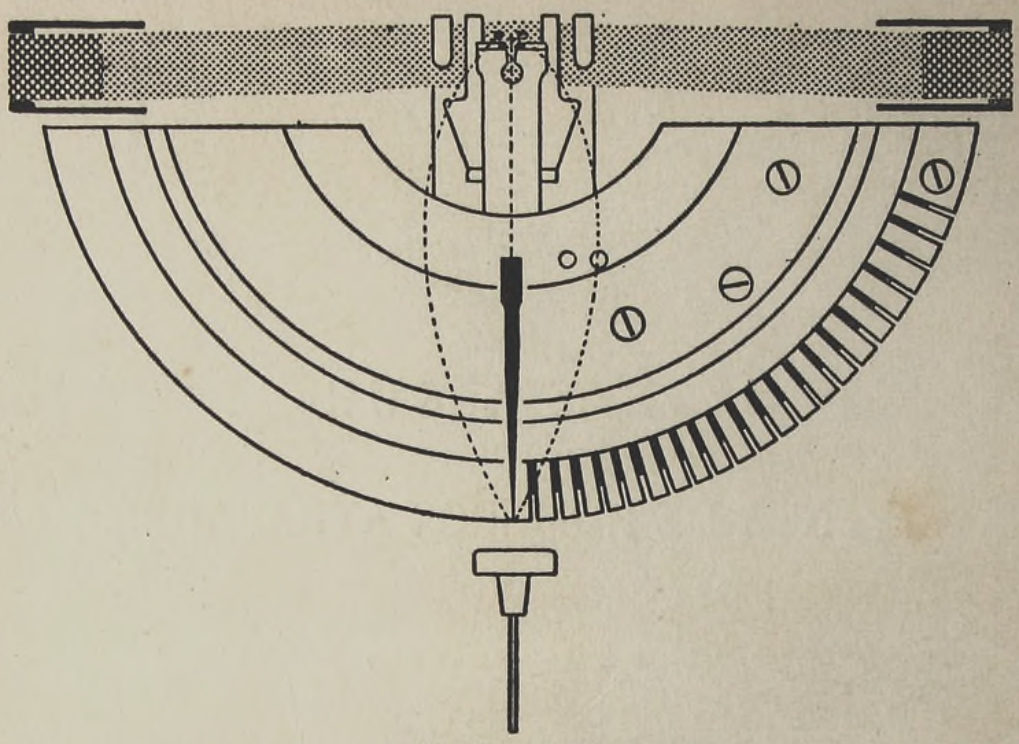
VENTA DE NÚMEROS ATRASADOS

a $ 2.— cada uno

198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207/8, 215/16, 219/20, 224, 228, 231, 232, 233, 234, 236.

SAN MARTÍN 689 T. E. 32 - 3220

BUENOS AIRES

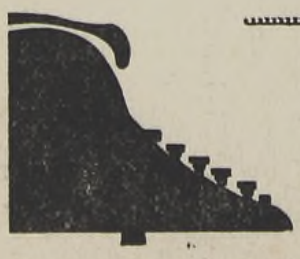


olivetti

Como una contribución al desarrollo de la industria argentina y con el objeto de lograr el máximo rendimiento de la escritura mecánica, Olivetti Argentina S.A.C.I. produce en nuestro país cintas para máquinas de escribir de seda natural.

La seda natural, por la finura de sus hilos y la estructura de su tejido, permite una mayor nitidez dentro de una gran resistencia y basta una suave presión para lograr una impresión perfecta.

Las cintas de seda natural son de gran duración y su desgaste es parejo. Se presentan en envases plásticos herméticos de 1 y 12 cintas.



Olivetti Argentina S.A.

BUENOS AIRES - San Martín 550 - T. E. 31-3061

H0008046

Prec S1CJ.15.1.