20155

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

SILVINA OCAMPO	Una muerte efímera.
GUSTAV HERLING	La victoria de Pasternak.
H. A. MURENA	La erótica del espejo.
JUAN J. HERNÁNDEZ	El disfraz.
THOMAS MERTON	A un espectador inocente.
ROSA CHACEL	"Fedra" en español: primer acto.
JUAN LISCANO	Más allá de las formas.
J. R. WILCOCK	Villa Barberini.
J. VOCOS LESCANO	Variaciones.
ANTONIO PORCHIA	Voces.
MARTA MOSQUERA	Laberinto para Narciso Trejo.

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: Gandhi • Alicia Jurado: El Congreso de Mendoza • Louis A. Pietro: Polémica en torno a Cozzens • LIBROS, por Héctor Oscar Ciarlo, Carmen Balzer, Roberto García Pinto, Damián Carlos Bayón, Eduardo González Lanuza, A. J., Eugenio Guasta, Carlos Viola Soto, Joaquín O. Giannuzzi y Angel Mazzei • CRÍTICA DE ARTE, por Hugo Parpagnoli y H. A. M. • TEATRO, por Ernesto Schóo • REVISTAS, por Virginia María Erhart.

256

ENERO Y FEBRERO DE 1959

BUENOS AIRES

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

S1CJ.15.1.1 29

H0008055

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 ..... $ 25.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 120.—
Número suelto: $ 25.—

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

PREMIO VICENTE BARBIERI
OTORGADO POR LA S.A.D.E. SOBRE
MÁS DE DOSCIENTOS PARTICIPANTES

Joaquín O. Giannuzzi

NUESTROS DIAS MORTALES

Fruto de largos años de depuración interna y de trabajo, los poemas recogidos en este libro llaman en seguida la atención —en estos tiempos de poesía barroca y oscura— por el carácter eminentemente clásico de su estructura, por la noble y diáfana serenidad de su trazado. Dotado de una ternura penetrante y radical, el poeta se singulariza por su capacidad para percibir la belleza y el desamparo de todo lo creado. De esta percepción surgen estos poemas con acentos que nos permiten reconocer en este contemporáneo a uno de la estirpe leopardiana.

Joaquín O. Giannuzzi se convertirá para muchos lectores —a través de este volumen que la Editorial Sur se honra en presentar— en la revelación de un verdadero poeta. ..... $ 35.—

CUNNINGTON

El Doctor Jivago

Una extraordinaria novela y un documento excepcional del más grande poeta ruso viviente

BORIS PASTERNAK

PREMIO NOBEL DE LITERATURA 1958

UN GRUESO VOLUMEN DE 263 PÁGINAS

Es la única edición autorizada en lengua española, de

EDITORIAL NOGUER, S. A.

EN DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA PARA LA ARGENTINA POR

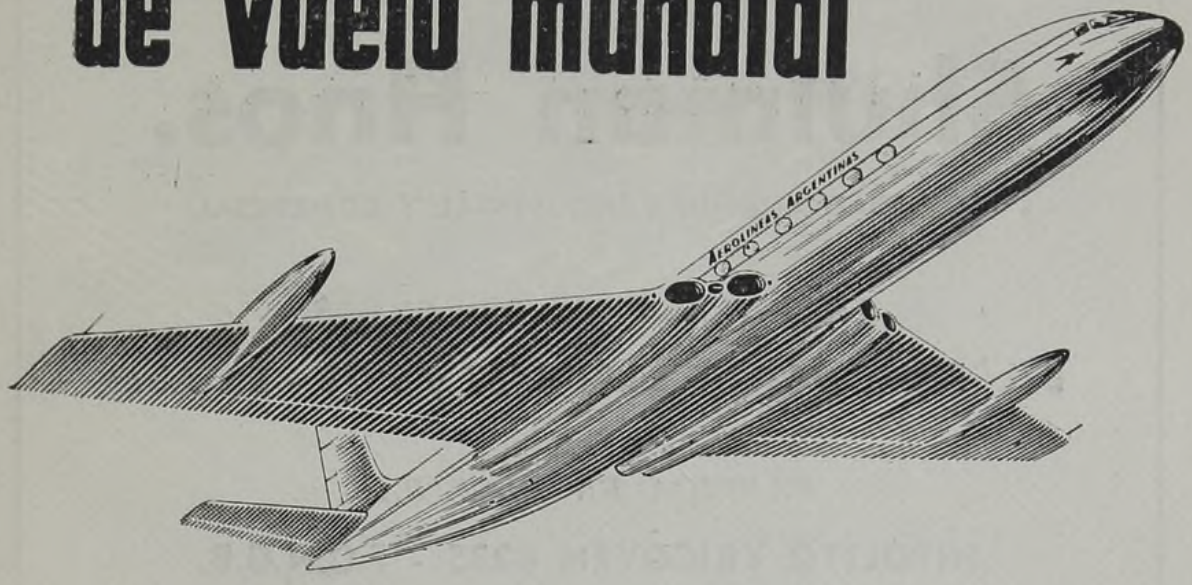
IBER - AMER ARGENTINA, S. R. L.

PUBLICACIONES HISPANOAMERICANAS

BOLÍVAR 260 T. E. 30-4036 BUENOS AIRES

Directa

para una empresa de vuelo mundial



el avión más moderno del mundo! COMET 4

El avión de línea "a chorro" más probado del mundo.
Aerolíneas Argentinas siempre en primera línea mundial.
Sin vibraciones, sin ruidos, siempre con buen tiempo.
Tripulaciones millonarias del aire lo llevarán, muy pronto,
a todo el mundo en el más veloz y cómodo de los vuelos...
y con la reconocida hospitalidad argentina!

AEROLINEAS ARGENTINAS SU compañía

31 años de experiencia respaldan nuestros servicios

Talleres metalúrgicos y fábrica de zarandas

"LA PERFORAMETAL"

Shulman Hnos.

SOCIEDAD ANONIMA INDUSTRIAL Y COMERCIAL

ADMINISTRACION Y VENTAS:

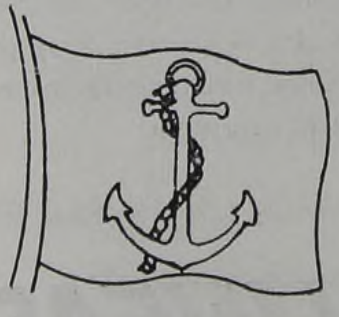
BELGRANO 949 - T. E. 38-1467 y 9970 - Bs. Aires

FABRICA EN FLORIDA:

HIPOLITO YRIGOYEN 4235 - F.C.N.G.B.

LINEA DE LUJO A NUEVA YORK Y ESCALAS

Viaje en las suntuosas y confortables Motonaves:



RIO DE LA PLATA
RIO JÁCHAL
RIO TUNUYÁN

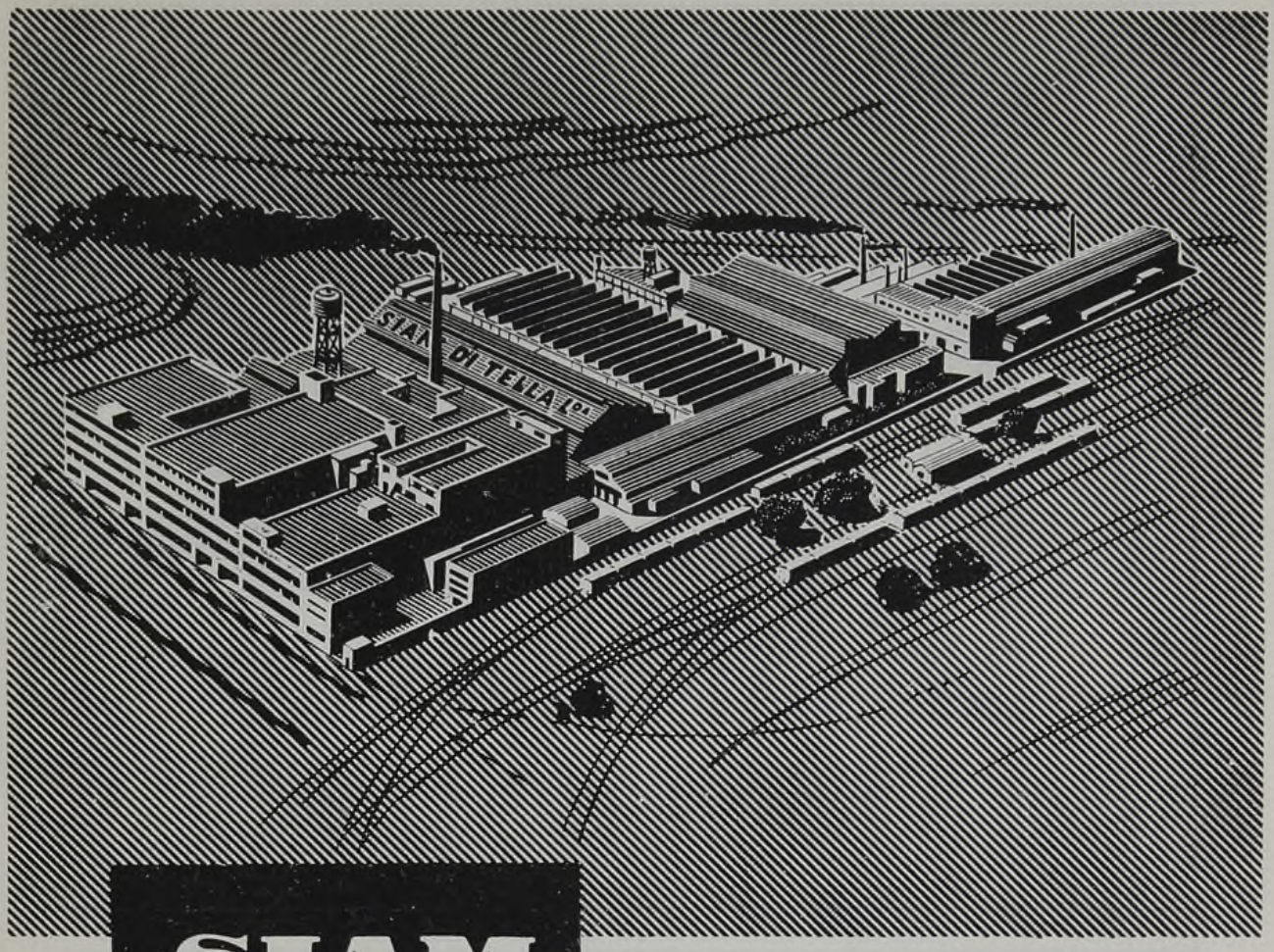
17 días de verdadero descanso, en un ambiente amable y cordial.

Consulte a su Agencia de Viajes o directamente a:

FLOTA MERCANTE DEL ESTADO

25 de Mayo 459
Buenos Aires

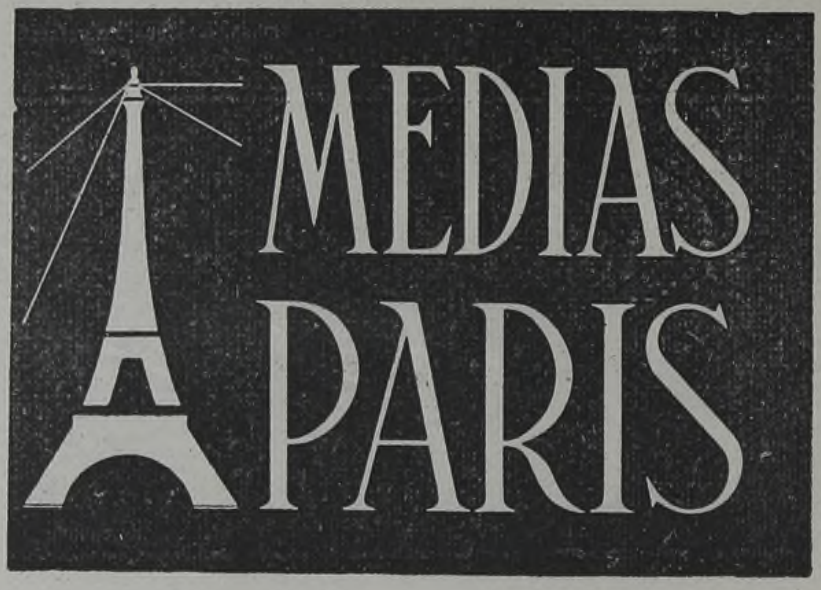
T. E. 32 - 6311
República Argentina



SIAM *es la fábrica de*

heladeras más grande del mundo!

...pues fuera de algunas de Norteamérica, no existen fábricas de heladeras tan importantes como SIAM. Este es un hecho muy satisfactorio para nuestra industria... para el comprador... y para SIAM!



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)

Felices vacaciones

Ahora que va Ud. a gozar de un merecido descanso piense en las posibilidades que Air France le ofrece. Piense en lo feliz que hará a su familia brindándole unas vacaciones compensatorias de los desvelos de su esposa y de las magnificas calificaciones obtenidas por sus hijos.

Gracias a la clase turista Ud. puede ofrecer a los suyos un magnifico viaje. Reflexione en que por el precio de dos pasajes de primera clase puede Ud. casi comprar tres en clase turista.

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Air France, además, pone a su disposición en sus 6 vuelos semanales toda una gama de excelentes servicios (primera clase, clase turista y camas) en su línea Buenos Aires - París y el avión más experimentado del Atlántico Sur, el Super G. Constellation.*

**2 Servicios Air France* **2 servicios Lufthansa*

**2 servicios Alitalia*

AIR FRANCE

LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO

Informes: CANGALLO 549 - T. E. 34 - 4031

y en su agencia de viajes

EDITORIAL NOVA

presenta su serie de

OBRAS DE ARTE

GEORGE A. FLANAGAN

CÓMO ENTENDER EL ARTE MODERNO

Uno de los críticos de arte mejor informados de la actualidad recoge el asombro y la confusión del espectador frente a un cuadro abstracto y procura explicarlo sin subterfugios ni estridencias, ateniéndose únicamente a sus valores estéticos permanentes. Para ello confronta la estructura, diseño y expresividad de la pintura de Miguel Ángel, con la de los maestros del presente: Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Rousseau, Matisse, Picasso.

Un volumen encuadernado en tela, de 352 págs., con 178 grabados, delicadamente impreso ..... $ 180.—

JULIO E. PAYRÓ

PINTURA MODERNA

Examen y valoración de la pintura de los últimos ciento cincuenta años: las distintas escuelas, ubicación de los espíritus creadores en su tiempo, el secreto de sus cuadros.

Un volumen de 260 págs., con 107 ilustraciones .... $ 90.—

JULIO E. PAYRÓ

PICASSO Y EL AMBIENTE ARTÍSTICO-SOCIAL CONTEMPORÁNEO

El sentido social del arte contemporáneo a través de la obra del genial pintor español. Ilustraciones seriadas cronológica y estilísticamente. $ 46.—

ROMUALDO BRUGHETTI

GRAOGRAFÍA PLÁSTICA ARGENTINA

Un planteo nacional por un arte universal.

El paisaje regional y las modalidades urbanas de la Argentina a través de sus artistas más representativos. Con numerosas reproducciones ..... $ 40.—

PERU 613 **BUENOS AIRES**

La verdadera calidad tiene etiqueta de

Harrods

Florida 877 - (R 5.)

Segunda parte de

El ingenioso hidalgo

DON QUIXOTE *de la* MANCHA

Ilustrado por: CARLOS ALONSO

La acogida dispensada por los lectores a la edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha ilustrado por Salvador M. Dalí* ha decidido a Emecé Editores a publicar la *Segunda Parte de El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* —que comprende el texto publicado por Cervantes en 1615— en un volumen de iguales características gráficas que el ya editado. Para ilustrar esta *Segunda Parte del Quijote,* se llevó a cabo un concurso entre un grupo de destacados pintores e ilustradores. Fueron invitados a participar los señores Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Juan Eichler, Fernando López Anaya, José Manuel Moraña, Raúl Russo y Leopoldo Torres Agüero. El premio "Don Quijote" fué otorgado al señor Carlos Alonso, joven personalidad al comienzo de una carrera brillante. Alonso ha producido una serie de veinte litografías de las cuales diez se dan en color, y cuarenta y cinco dibujos a pluma que integran un conjunto cuya alta calidad artística puede considerarse de excepción. La portada del libro sigue a la ejecutada por Jacobo Hermelín, que sirvió de base a la que llevó el *Quijote* ilustrado por Dalí.

Con esta edición de la *Segunda Parte del Quijote,* Emecé Editores completa la obra iniciada con la publicación del volumen ilustrado por Dalí y ofrece a los lectores de habla castellana la totalidad de la obra consagrada por Cervantes a su personaje inmortal.

EMECÉ EDITORES, S. A.

Administración y ventas al por mayor:
LUZURIAGA 38 T. E. 23-7739

Solicite informes sobre ventas a plazos a:
BOLÍVAR 177 BUENOS AIRES

Pan American ofrece el mejor servicio y el más frecuente

ALREDEDOR DEL MUNDO

Dondequiera que usted vaya... va Pan American. A Norte América, Europa, Oriente... alrededor del mundo entero ¡y siempre en los lujosos, confortables, y gigantescos Clippers!

Ya sean cientos o miles los kilómetros que usted vuele, siempre gozará del beneficio que da la experiencia de Pan American. Una experiencia que ninguna otra línea aérea puede igualar.

Consulte a su Agente de Viajes o a:

PAN AMERICAN

LA LINEA AEREA DE MAYOR EXPERIENCIA EN EL MUNDO

Cía. de Aviación Pan American Argentina, S. A. C. F. e I.
Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - Tel. 45-0111 y 45-9861

CONCURSO INTERNACIONAL DE NOVELAS EDITORIAL LOSADA

Obras que aparecerán también en francés, inglés e italiano

PRIMER PREMIO

CECILIO BENÍTEZ DE CASTRO: *LA ILUMINADA*

La novela que ha merecido del Jurado, entre las 240 representadas, el valioso galardón. Un libro de extraordinaria belleza literaria y de armonioso desarrollo, con una trama apasionante y unos personajes llenos de vida y pujantes de pasión.

336 págs. ..... $ 90.—

Recomendadas por el Jurado por sus excepcionales valores:

MUNDIN SCHAFFTER: *LA OTRA MEJILLA*

Extraordinariamente original. En un ambiente situado en el campo argentino, los personajes, María, José y el hijo, simbolizan a la Sagrada Familia. Un libro dramático templado por un doloroso humorismo.

232 págs. ..... $ 75.—

MANUEL MEJÍA VALLEJO: *AL PIE DE LA CIUDAD*

Los suburbios, las "villa miseria" de Colombia, y en contrapunto los ambientes periodísticos y las altas esferas de la sociedad en una novela llena de vida, narrada con gran vuelo poético.

172 págs. ..... $ 55.—

DAVID VIÑAS: *LOS DUEÑOS DE LA TIERRA*

Novela argentina de acción arrolladora y plena de problemas de este siglo. Un análisis lleno de vida del desenvolvimiento social del lejano, dramático y grávido de promesas Sur del país.

288 págs. ..... $ 80.—

Recomendadas por el Jurado, que aparecerán en abril y mayo de 1959:

ESTEBAN SALAZAR CHAPELA: *Desnudo en Picadilly*
RICARDO BASTID: *Puerta del Sol*
MARIANO MIKATS: *Las aventuras de Moritz Schwartz*
FRANCISCO VALLE DE JUAN: *Aquí yace*
ALEJANDRO CARRION: *La espina*

PIDA SU EJEMPLAR EN TODAS LAS LIBRERÍAS DEL MUNDO

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 — BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERU COLOMBIA

Sábanas Grafa

La marca está en el orillo

VENTA
ESPECIAL

COLECCION REVISTA SUR

Selección de 15 números, incluídos los siguientes números especiales:

Nº 225 : DEDICADO A ITALIA
Nº 206 : SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
Nº 217/18: RICARDO GÜIRALDES
Nº 235 : T. E. LAWRENCE

Esta selección comprende además de los citados números especiales siguientes: 202-203-204-205-230-231-232-233-234-236-239.
Precio de la colección ..... **$ 95.—**

Exclusivamente en:
SAN MARTÍN 689
BUENOS AIRES

SAMUEL BECKETT

MALONE MUERE

Esta novela, del autor de *Esperando a Godot,* ha constituído, según destacados críticos franceses, "el acontecimiento literario más importante de la postguerra europea". En este libro se narra, en una prosa de aparente simpleza y alto refinamiento artístico, una agonía que por momentos podría tomarse como una ilustración del fin de la humanidad. Traducción de José Bianco.

$ 55.—

EDITORIAL SUR S.R.L.
SAN MARTIN 689
BUENOS AIRES

La Editorial Sur, cuyo criterio eminentemente cultural ha dirigido siempre sus empresas, decide, ahora, persiguiendo la misma finalidad, facilitar al lector la adquisición de sus libros. De esta manera, mediante el pago de módicas cuotas mensuales, pone al alcance de los que deseen ampliar su biblioteca, todos los títulos de su fondo editorial y los que edite a medida que que se vayan publicando.

EDITORIAL SUR S.R.L.

inaugura su

SECCION CREDITOS

Solicite informes

SAN MARTIN 689 T. E. 31-3220

BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 256 ENERO-FEBRERO DE 1959

POEMA PARA UNA MUERTE EFIMERA

Pasaron como naves cargadas de frutas,
como águila que vuela a su comida.
JOB IX, 26.

I

Qué suave podredumbre, con ese imperceptible
filamento más puro, que ha de llegar del río,
oh Recoleta, frente a tus puestos de fétidas
flores de cementerio, aspiré en tus jardines
para morir después tan subrepticiamente
y renacer de nuevo como si fuese un hábito.
"Oh tiznada araucaria, oh gomero irreal
nutridos de excrementos, de semen y de vidrios.
Oh párvulos, oh cántaro, oh fuente que es batea
de mendigos ardientes que jabonan la ropa.
Oh muros que atesoran nada. Paloma herida
por niños delictuosos que juegan a enterrar."
Invariable, pensaba: "La muerte es de los otros,
la muerte con sus rígidos códigos y aparatos
no ha de pertenecerme. Viviré para siempre."
Mas el sueño sin sueños prefigura la muerte:
me llevó a mí a un insólito Parque de Diversiones.
Deslumbrada aprendí que sabía morir

tan bien como los otros o aproximadamente:
"Ser sólo un pizarrón, ser un papel carbónico,
ser el chiflón que pasa por la puerta entreabierta,
ser el presentimiento que se cumple por fin,
ser la oscuridad máxima de un negro terciopelo
o un gusano sin hábitos o el mar donde no hay luz
o el polvo sin pupilas no es para mí ridículo,
ni imposible, al contrario, hoy me parece fácil".

II

Llegué a través de un túnel de nuevo a la conciencia
y desperté en un cuarto creyendo que era el mío.
"¿Dónde estará la santa que a un incendio asistió
con un libro en la mano y se quemó la diestra?
¿Y dónde estará el sol rayando la mañana?
¿Dónde las incesantes casas en construcción,
el rosado horizonte del Río de la Plata,
las naves y las nubes, la luna y el hollín,
y nosotros, espejos del desorden que vemos?
¿Dónde estamos, si yo no estoy entre vosotros?"
Para mi voz de rata soberbia no hay respuesta:
sólo un trilladora en la calle responde
al ronquido sereno de la enfermera atenta.

Mi cuarto era sin duda la imitación del mío
y mientras inundaba el agua Buenos Aires
se volvían acuáticas mis constantes visiones:
presciencia de noticias que después anunciaron
los diarios cotidianos, ruidosos, estrujados
en los cuartos vecinos, con olor a tabaco.
¿Qué hace la gente en grupos? ¿No serán monumentos?
¿Eso lila es el agua? ¿Eso amarillo es tierra?
Esas casas de piedra con ventanas exiguas
que trituran la cara de la gente asomada
¿en qué universo moran, en qué Apocalipsis?"
Metálica la lluvia arreciaba en los vidrios:
sus alas arbitrarias de pájaro infinito
en la pared dejaban manchas de humedad, símbolos
que más tarde entreví como cuadros diabólicos.
¡Amarillo limón, lila, lila rosado,
ocre oscuro y azul, azul cobalto, verde!

Una Historia del Arte minuciosa y perfecta
trazaban mis visiones, cronológicamente.
Ni la China ni Egipto faltó a la colección
de imágenes, ni dioses paganos, ni Jesús
con todos sus discípulos, ni triangulares vírgenes,
ni aquel ojo de Abel incesante, ni El Génesis.

III

Esa banda de música con silbos conmovidos
que oí toda una noche hasta el alba en las íntimas
azoteas desnudas de las casas vecinas...
Esa banda de música con silbos penetrantes
recordando la muerte de un ídolo llorado
por hombres que acudían a un jardín donde juegan
las niñas sordomudas, con ira en los columpios,
me pareció más real que la cara atrevida
de aquellos nueve médicos que rodeaban mi cama.
Guirnaldas prominentes de rosas naranjadas,
bajo-relieves griegos decoraban los muros
del dormitorio avieso que no reconocía.
Un león blanco miraba mis ojos con ternura,
y bailaban en rondas diáfanas arlequines
como en el fondo de una piscina, lentamente,
esperando la augusta llegada de los carros
felices y alegóricos, con arneses lustrosos
y con caballos negros que trotaban al son
de cascabeles nítidos. "Bailarines volved,
con rombos en delirio. No os transforméis en monstruos
como el ángel en hiena, como Cristo en un mono,
como la juventud en vejez, como el goce
en torturas y la honra en oprobio". ¿Por qué
nadie oía mi voz? "Oh Dorinda Fontenla,
¿no adviertes que una enana como un perro te sigue?
Tú, Yusefa Sicinska, ¿no sabes que en el vidrio
rosado de tus lentes llevas en miniatura
Vladivostok y un niño?" Nadie oía mi voz,
porque mi voz tenía el hermético timbre
que tienen las visiones, y el color arbitrario.
"Recorren la arborada extensión de mis venas
dominios persistentes que no son de mi sangre.
Para poder vivir dentro de mis visiones

conozco los secretos de la frivolidad,
las modas que transforman el pelo, las orejas.
Recreo en este cuarto a la naturaleza:
soy árbol: tengo sed; soy piedra: que me arrojen;
soy fuego: que me agreguen las alas que me faltan
para dejar de ser lo que soy un momento."

IV

Sólo en la cara fría del reloj pasa el tiempo
y hablando de alimentos irrumpe en los descansos
la consuetudinaria y falaz alegría
de aquella hermana de caridad alemana
y el fragmento de un árbol, allá afuera, impertérrito,
pega el cielo a los duros vidrios de la ventana
cuando las enfermeras exclaman "listo el pollo"
a la paciente incauta que gira envuelta en sábanas
entre las pinceladas del rojo mertiolate
y el color tan preciado de la orina en los frascos.
La enfermedad se extiende con subterfugios lúcidos.
"En qué profundidad del mar me hallan, me pierden
y vuelven a buscarme con vuestras herramientas.
Doctores, vuestras caras importunan la noche:
me espantan, son diversas. Arrancad vuestras máscaras,
las lámparas de vuestras negras frentes de cíclopes.
Un día haré un poema denigrando estos ritos.
¿Qué veneno en la sangre, qué veneno en la orina
perturbaría tanto el organismo como
vuestra presencia? Atisban así los hombres-ranas
el fondo del océano y aterrando se aterran.
El pavor del paciente crece como el del médico."
Nadie oía mi voz. "Amigos olvidados,
que alguno de vosotros admire los arneses
de mis caballos negros, que oiga los cascabeles,
que vea las cariátides hermosas y nefandas.
No busco vuestras caras dentro de mis visiones,
nadie que yo conozco aún estuvo en ellas
pero quisiera estar con vosotros mirándolas:
mirando aquella nave de oro, griega, en el puerto,
cargada de cabezas, de cuellos y de brazos,
o aquella enredadera humana y admirable,
o aquellas dos montañas hechas de hombres de piedra

combatiendo con miembros fríos, blancos, agudos,
o aquellos rostros jóvenes, perfectos, que envejecen
en cada cielo raso o en cada frontispicio
ineludiblemente, como flores marchitas
o esa doble columna, labrada y emblemática,
o esos pruebistas ágiles, con peces en vez de ojos,
de todos los tamaños y de la misma edad,
o aquella perspectiva dedicada al paisaje
que desdeña a los hombres o ignora los objetos,
o el persistente armario de ébano trabajado
o de roble manchado de cal, visto en la infancia,
que pueblan sin cesar un tiempo cuyas zonas
de deleite no están por el dolor excluídas.
A la puerta me espera el resplandor agreste
de la normalidad: no acato aún su dulzura.
Nada es bastante nítido ni armónico ni auténtico:
el amarillo no es amarillo ni el verde
es verde, ni las rosas son rosas verdaderas.
Sospecho que en los fosos el santo vió en los ojos
del león el cielo entero, las jerarquías de ángeles,
y yo sin santidad también miré a mi modo
sin ir al sacrificio, un abismo radiante.

SILVINA OCAMPO

LA VICTORIA DE BORIS PASTERNAK

Conmigo están todos los que no tienen nombre,
árboles, niños, gentes de su casa.
Todos ellos me vencieron
y es esa mi única victoria.

PASTERNAK, "El alba"

I

La poesía escrita por el Gran Silencioso de la literatura rusa, durante la época staliniana, origina muchos malentendidos. Sobre el primer malentendido, el oficial, no vale la pena detenerse mucho. Stalin sentía por

Pasternak cierta debilidad, en reconocimiento de sus méritos de traductor de la poesía georgiana, y por eso le perdonó la vida y le permitió trabajar, aunque prohibió la publicación de sus obras originales. Lo señala una divertida cuarteta anónima que circulaba por Moscú:

Los críticos me aseguran todos los años:
el pueblo no entiende a Pasternak.
Pero yo entiendo a Pasternak.
¿Seré entonces más inteligente que el pueblo?

La cuarteta se refiere, naturalmente, a los críticos oficiales, a los que se debe considerar como a una especie de salteadores también oficiales. Pero sucede que aún los más perspicaces, los críticos de vocación, se muestran a veces demasiado inteligentes y entienden a Pasternak de una manera ininteligible e inútilmente oscura, cuando —como lo deja entrever el anónimo burlón que circulaba por Moscú— todo resulta claro para el lector común.

Se equivocan dando demasiada importancia a los pretendidos orígenes cubo-futuristas de la poesía de Pasternak, a la teoría de las "palabras libres", que en lo poético tiene todavía menos significado que el "color libre" en lo pictórico. A. P. Ripellino[1] señala precisamente que en su poesía "hay pocas páginas en que desahoga locuciones incongruentes, sólo por amor al puro sonido". Pasternak —prosigue Ripellino— "fué desde un principio poco inclinado a deshumanizar la palabra, a separarla del pensamiento y del contenido, y se ingenió siempre para dar una sustancia conceptual a sus texturas fonéticas. La constante presencia de un sustrato lógico en los versos de Pasternak es aún más notable si consideramos que sus tramas fonéticas son las más intensas de todos los cubo-futuristas".

Podemos decir, sin entrar en detalles, que si queremos necesariamente clasificar la poesía de Pasternak, tendremos menos posibilidad de error colocándolo en la casilla de los acmeistas[2], con su fe en la palabra como instrumento para conocer el mundo objetivo, esa fe de Mandelstam en la palabra que se identifica con el universo creado por ella. Pero, por otro lado, sería muy fácil demostrar lo impreciso e incompleto de la definición si consideráramos otros versos de Pasternak, en los cuales un espí-

[1] A. P. Ripellino, joven eslavista romano, que hace más de un año publicó una selección de poemas de Pasternak, traducidos al italiano, con un extenso prólogo sobre la obra del poeta.

[2] Así se denominó a un grupo de poetas rusos durante los años 1917 a 1925. El más eminente de todos ellos fué Osip Mandelstam.

ritu muy allegado al simbolismo intenta alcanzar el *más allá,* buscando descubrir en la palabra sus correspondencias metafísicas. Cuando al hablar de poesía los nombres y las fórmulas nos engañan, nos queda siempre un camino: describirla.

Ripellino habla, y con razón, de un inmenso arsenal de metáforas, de un inconexo hormiguear de impresiones primordiales, contempladas en el campo de un microscopio. Tiene razón, asimismo, al hacer una crítica impresionista de su estilo: "Los objetos adquieren mayor solidez y contornos más nítidos, como si el poeta les hubiese quitado el moho del tiempo... Pasternak va por ese mundo a tientas, como un trastornado que viese por primera vez todas las cosas. Sus páginas trasuntan un aire del primer Día de la Creación. Bulle ante nuestros ojos un universo vibrátil de percepciones capilares, cosas inmensamente minúsculas, detalles descubiertos por un lente de aumento." Termina llamando a Pasternak el más grande poeta ruso de la lluvia, recordando la expresión creada por Marina Cvetaeva [1] para definir la esencia de su poesía: aguacero luminoso.

Lo que falta en todo esto es un común denominador. Además de la lluvia, otro tema preferido por Pasternak es el paisaje invernal. Después de haber leído algunos de los más logrado ejemplos de ese estilo, adivinamos su razón de ser: así como el ámbar encierra e inmoviliza la forma pasajera e imperceptible de un insecto, el paisaje invernal detiene y fija, como en un vidrio, las formas mudables de la naturaleza. Cuando Pasternak dibuja con la punta sutilísima de su pluma un abedul recortado sobre la línea donde el cielo blanquecino se junta con la nieve, nos hace pensar en un poeta calígrafo, en un copista de viejos manuscritos miniados. El deseo de lograr la precisión absoluta se funde en él con la esperanza de descubrir algún misterio.

El protagonista de su novela, de la cual hablaremos más adelante, un médico poeta, Jury Andreievich Zivago, escribe en su diario: "Una clara noche de hielo. Es extraordinaria la luminosidad y la precisión en los contornos de todo lo que se ve. La tierra, el aire, la luna y las estrellas están clavados, soldados por el hielo. En el parque, en medio de las avenidas, se recortan las sombras singulares de los árboles, de tal modo que parecen labradas en relieve. Grandes estrellas cuelgan de las ramas en el bosque, como azules linternas de mica. El cielo entero es un prado estival sembrado de pequeñas margaritas." E inmediatamente después: "Irrumpen en la poesía de Pushkin, como en un cuarto a través de la ventana abierta,

[1] Marina Cvetaeva, poetisa rusa cuyo estilo se aproxima mucho al de Pasternak. Desde 1922 vivió en París. En 1939 volvió a la Unión Soviética y en 1940 o 1941 murió. Según Cleb Struve, se suicidó en Kazan.

la luz y el aire de la calle, el ruido de la vida, la esencia de las cosas. Los objetos del mundo exterior, los objetos comunes, los *sustantivos,* se acumulan urgiéndose, se apoderan del verso, arrojando de las estrofas todo lo que es menos definido. Objetos, más objetos, un cúmulo de objetos van alineándose en columna rimada sobre el hilo de la poesía." En la inspiración, según el doctor Zivago, "la prioridad no pertenece al autor y al estado de ánimo que intenta traducir, sino al lenguaje con el cual quiere expresarlo. El lenguaje, del cual nace el significado que da forma a la belleza, adquiere su propia vestidura, piensa por sí mismo, habla y se transforma en música, no por una pura resonancia fonética, sino como consecuencia y duración del propio fluir interno. Entonces, semejante a la impetuosa correntada de un río que pule las piedras del cauce y mueve las ruedas de los molinos, el lenguaje al derramarse crea por sí mismo, casi inadvertidamente, con la fuerza de sus mismas leyes, procediendo según su curso, el metro, la rima y mil otras formas y relaciones más secretas hasta ahora no cultivadas, ni individualizadas, ni nombradas".

En el ideal de una poesía así delineada entrevemos, más que la anarquía de las "palabras libres", una escondida y misteriosa disciplina del verso. Son dos las cuerdas principales en la lira de Pasternak: una, la espontánea y elemental concreción; otra, el creciente empuje lírico, que al construir pacientemente, piedrita sobre piedrita, su propio universo poético, busca la llave del secreto del universo existente. Toda su obra en verso podría llevar un solo nombre: "El día de la creación", así como su último librito de poemas se llama *El día de la poesía,* pues entre Creación y Poesía ha establecido una relación de igualdad.

Es una poesía que nos inspira deseos de llamarla *natural,* en el sentido que damos a esta palabra cuando hablamos de la obra de la creación, de las leyes que gobiernan por igual la vida vegetal, animal y humana; poesía de la admiración ante el continuo "torrente de la vida", en que cada gota aprisionada por el microscopio del artista encierra en sí, además de sus propios misterios, el reflejo del todo, "la impetuosa correntada de un río" que el artista mira desde lejos y que corre venciendo en un instante todos los obstáculos.

II

Si Pasternak domina el mundo construído por pequeñas moléculas líricas en los poemas breves, a su vez se deja dominar por ese mundo en las obras líricas de mayor envergadura, por ejemplo en sus dos poemas

sobre los episodios de 1905 [1]. Las piedritas no componen un amplio y consecuente mosaico; apenas configuran algunos fragmentos de color.

No es convincente, sin embargo, la observación de Ripellino acerca de *El año novecientos cinco* y *El teniente Schmidt,* según la cual estas obras sufren la influencia técnica del montaje cinematográfico utilizado por Eisenstein en *El acorazado Potemkin.* Antes bien, la poesía de Pasternak nos hace pensar que la naturaleza misma de su talento le impide tener impulso épico. Buen trabajo nos da un poeta para el cual no existe nada intermedio entre lo minúsculo y lo infinito, entre una partícula y el todo. Como punto de partida para construir vastas composiciones, sometidas a las leyes del orden artístico, de la armonía intrínseca y de la autolimitación, decididamente no es bueno. Su verdadero poema está formado por centenares de poesías escritas sin la intención consciente de hacer un poema, así como a un verdadero invierno lo forman centenares de variaciones en el paisaje invernal, o el verdadero otoño surge de las cien formas diversas de la lluvia otoñal. Ya sea en *El año novecientos cinco* o en *El teniente Schmidt,* Pasternak nos impresiona como un hombre que tiembla ante el presentimiento de la visión general, pero la olvida en cuanto se vuelca sobre cualquier detalle.

En los poemas de argumento histórico, este desequilibrio puramente poético encuentra su equivalente en una determinada actitud con respecto a la historia. El teniente Schmidt, un jefe totalmente casual de la rebelión de los marineros acaecida en Sebastopol en noviembre de 1905, declara a los jueces después de la derrota: "En los años de caos es inútil buscar un fin feliz. Unos castigan y se arrepienten, otros terminan en el Gólgota. Formo parte, como vosotros, *de este gran desplazamiento de términos,* y aceptaré vuestra sentencia sin cólera y sin rencor. No titubearéis al arrasar a un hombre. Bien está. Mártires de un dogma, vosotros también sois víctimas de los tiempos... En aquellos días —vosotros los habéis visto y lo recordáis— fuí arrastrado de las filas *por la misma ola de los elementos.* Hubiese sido más doloroso para mí no levantarme con la patria entera, y ahora no me arrepiento de haber recorrido todo ese camino. Yo sé que el palo del que habrán de colgarme señalará el límite de dos épocas históricas, y mi elección me regocija."

Así puede hablar solamente un hombre que ve en la revolución, ante todo, un poderoso e irresistible pero también terrible elemento. Un hombre que admite su participación en la avalancha histórica y al mismo tiempo se siente su víctima. De lo que hemos llamado la *poesía natural* de Pas-

[1] En el año 1905 a 1906 se produjeron en la Rusia zarista muchos movimientos revolucionarios. El más conocido de todos ellos fué el motín del Acorazado Potemkin en el Mar Negro. Lo encabezó el teniente Schmidt.

ternak nace su *historia natural*, en el sentido que damos a esta palabra cuando admitimos que las causas de los grandes movimientos populares están fuera del control humano, de igual modo que lo están los huracanes, tempestades y avalanchas.

III

Sin quererlo casi, hemos trazado el primer esbozo de *El doctor Zivago*, protagonista de la extensa novela de Pasternak. Yurij Andreievich Zivago, hijo de un rico industrial moscovita, forma parte de la "historia natural" rusa del último medio siglo, para terminar siendo su víctima. En esta novela de Pasternak la historia surge, con toda evidencia, como un elemento irrefrenable, conduciendo la muerte y la destrucción junto con el renacer y la vida nueva.

De un modo análogo a los poemas de Pasternak, *El doctor Zivago* es, como ejemplar del tradicional género literario al que por definición pertenece, una novela no del todo lograda, sobrecargada de personajes cuya psicología apenas se bosqueja, novela de composición casi caótica, sumergida, sin otra posibilidad, en la poesía —nos sentimos tentados de decir: en el luminoso aguacero lírico—, sin que nada la contenga, a lo largo de sus setecientas y tantas páginas, en los límites de lo épico. Pero es de todos modos —y no titubeamos al usar la palabra— un gran libro. En lo que tiene de informe logra conservar la inaferrable forma de un monstruo de la flora oceánica: envuelve, sofoca, devora. Nos hace pensar en un cálido trozo de carne cortado y arrancado de la misma vida rusa, en una vuelta a la mejor tradición de la prosa rusa del siglo pasado. Por otra parte, nos desconcierta la abundancia de su materia prima. (Tal abundancia de materia prima me hizo sentir más que nunca, leyendo este "libro de allá", la semi-invalidez de un escritor condenado a vivir y a escribir fuera de su patria.) Y contiene, en fin, una historia de amor que por su intensidad y por la pureza cristalina de su expresión es, acaso, una de las más bellas que se hayan narrado en la literatura.

Terminada esta digresión volvamos a la "historia natural" y a la revolución en la novela de Pasternak. El lector de oído sensible hallará en más de una página de *El doctor Zivago* ecos lejanos de *La guerra y la paz*. Misha Gordon, cuando visita el frente ruso durante la primera guerra mundial, se asemeja a Pierre Bezuchov perdido en la niebla durante la batalla; Tonia Zivago, preparando el equipaje de su familia antes de abandonar Moscú revolucionaria, tiene cierto parecido con Natasha Rostov y con su madre, en los días de la evacuación de 1812; hay algún paralelismo, también, entre el padre de Tonia y el viejo conde Rostov; Yurij Zivago, médico militar en el frente, nos hace pensar, por su reflexivo silencio, en el joven

príncipe Andrés Bolkonski. Pero el eco tolstoiano se acerca más a nosotros y se hace más audible cuando entra en juego la Historia. "Zivago se dió cuenta una vez más de que no sabía concebir la historia, aquello que se llama el curso de la historia, y que ella aparecía ante sus ojos como *el desarrollo de la vida en el reino vegetal.* Durante el invierno, bajo la nieve, las ramas desnudas del bosque surgen erectas y míseras como los pelos de una verruga senil. En primavera, el bosque se transforma rápidamente, levanta sus ramas al cielo, y en los recovecos de su follaje es posible perderse y encontrarse. Para transformarse así, el bosque se mueve con una ligereza que supera la de los animales, porque el animal no crece con la celeridad de una planta. Y es el suyo, sin embargo, un movimiento que nadie puede descubrir. El bosque no se desplaza, no podemos sorprenderlo en el acto de moverse, no podemos ocultarnos para sorprenderlo. Siempre volvemos a encontrarlo inmóvil. Y reencontramos esa misma inmovilidad en la vida social, en la historia, que se mueve eternamente, que cambia eternamente, aunque sus transformaciones no puedan descubrirse de inmediato. Cuando Tolstoy negó condición de creadores a los Napoleón, a los hombres de estado y a los condotieros, no desarrolló su idea ni la expresó con suficiente claridad. Nadie hace la historia, la historia no se ve, como no se ve crecer la hierba. La guerra, la revolución, los reyes y los Robespierre son sus estimulantes orgánicos, genios de la autolimitación. En pocas horas o en pocos días, subvierten el orden viejo. Las sublevaciones duran semanas o años; después, durante decenios, durante siglos, los hombres veneran como una reliquia *el espíritu de limitación que ha conducido a la sublevación.*"

Yurij Zivago no es comunista, ni siquiera marxista. Ha crecido bajo la influencia de un tío suyo, conocido filósofo y predicador del individualismo cristiano, profundamente persuadido de que "sólo los hombres aislados buscan la verdad y se apartan de aquellos que no la aman suficientemente". Para Zivago, "el marxismo es muy poco dueño de sí para ser una ciencia". ¿Qué relación hay entre el marxismo y la objetividad?, se pregunta después de los acontecimientos de 1917. "No conozco ninguna corriente más alejada de los hechos que el marxismo. Los marxistas tienen la manía de probarse mediante la praxis, pero los hombres de gobierno, en cambio, para mantener la leyenda de su propia infalibilidad, hacen de todo por volver la espalda a la verdad. Desprecio la política. No me gustan los hombres que no aman la verdad." Al mismo tiempo, fiel a las leyes de la "historia natural", cuando comienza la revolución se siente como un "pigmeo frente a la monstruosa máquina del futuro", y considera mezquino "hurgar en las causas de los acontecimientos ciclópeos, porque éstos no tienen causa". También cree que "Rusia está destinada a ser el primer reino socialista desde que el mundo existe. Cuando suceda, durante

mucho tiempo quedaremos aturdidos y, al reaccionar, no recuperaremos ya parte de nuestra memoria. Olvidaremos lo que había antes y no trataremos de explicarnos lo inaudito. El orden nuevo habrá de circundarnos con la misma naturalidad con que el horizonte circunda el bosque o las nubes del cielo cubren nuestra cabeza. Habrá de rodearnos por todos lados. No habrá otra cosa".

Llega el período de probar la revolución por medio de la praxis. El doctor Zivago comprende cada vez más que pertenece a un mundo aparte, cuyos habitantes sólo se distinguen entre sí por el grado en que han aceptado ese mundo. Y se continúa empujándolos hacia delante. "Yo era partidario de la revolución —dice—, pero ahora pienso que con la violencia no se puede obtener nada; se debe llegar al bien a través del bien." Cuando la guerra civil, como médico de los guerrilleros rojos que combaten en los Urales, no logra evitar una discusión muy significativa con el comandante. "En primer lugar, las teorías del perfeccionamiento colectivo, como se ha comenzado a entenderlo después de octubre, no me entusiasman. En segundo lugar, su realización está muy lejos todavía y sólo para oír hablar de ella se ha volcado tal mar de sangre que, en verdad, el fin no justifica esos medios. En tercer lugar, y esto es lo que más importa, cuando oigo decir que se reformará la vida, pierdo el control y me desespero. ¡Reformar la vida! Así sólo pueden pensar las gentes que han visto de todo, quizá, pero que nunca conocieron la vida, ni sintieron su espíritu, ni su alma. Para ellos, la existencia es apenas un coágulo de materia cruda, que con su contacto no han ennoblecido todavía y que por eso necesitan reelaborar. Pero la vida no es una materia, ni una sustancia. *Es, si quiere usted saberlo, un elemento que continuamente se reelabora y se renueva por sí mismo;* eternamente se recrea y se rehace, y está muy por encima de nuestras obtusas teorías." Casi al terminar la guerra civil, volviendo del ejército guerrillero que permanece en los bosques, el doctor Zivago entra en una pequeña ciudad de los Urales y lee en las paredes los manifiestos y decretos del victorioso gobierno revolucionario. "¿Qué significaban aquellos escritos? ¿Eran de un año, de dos años antes? Alguna vez él se había entusiasmado con ese lenguaje incontrovertible y con ese pensamiento esquemático. ¿Debería pagar su incauto entusiasmo teniendo ante sí, para siempre, aquellas extravagancias, aquellas vociferaciones y aquellas pretensiones que no cambiaban con el correr del tiempo; que antes bien, con el correr del tiempo, parecían cada vez menos vitales, cada vez más incomprensibles y abstractas? ¿Era posible que por un momento de apasionada generosidad se hubiese convertido para siempre en un esclavo?"

Zivago se traslada desde los Urales a Moscú, y llega a la capital en los

comienzos del NEP, "el más ambiguo y falso de los períodos soviéticos". Deja la medicina por la poesía, y se gana la vida escribiendo opúsculos teórico-filosóficos. Vive como un misántropo, y se convierte en su propio timón, navegante y nave. Su mujer, con los dos niños, y su viejo padre, huyeron después de la revolución a París. La única mujer que amó de veras, Lara, fué arrastrada por el torbellino revolucionario hasta el Extremo Oriente, y sin dejar rastros. Con los amigos de juventud, ya muy bien pensantes, no habla un idioma común. Uno de ellos, Dudorov, apenas terminada su primera deportación, cuando vuelve a Moscú canta loas a su propia "reeducación política", bajo la guía del juez instructor. "Los discursos bien intencionados de Dudorov entraban en el espíritu del tiempo. Y era precisamente la naturaleza, la evidencia de su beaterío lo que exasperaba a Zivago. El hombre que no es libre idealiza siempre su esclavitud. Así fué durante la Edad Media, y sobre eso continuaron especulando los jesuitas. Zivago no podía soportar el misticismo político de la *intelligentsia* soviética, aquella suprema conquista o, como ellos decían, el cielo raso espiritual de la época, pero dejaba de hablar con sus amigos para no discutir."

Aquel clima de "hipocresía constante erigida en sistema" consume, día a día, su delicada salud. No se puede, sin consecuencias graves para el sistema nervioso, "mostrarse todos los días distinto de lo que se es, sacrificarse por lo que no se ama, alegrarse con lo que nos hace infelices". Una mañana del verano de 1929, Zivago siente de pronto en el tranvía un fuerte dolor al corazón. Tiene todavía tiempo de apearse en la parada inmediata, y cae sin vida sobre la acera.

¿Lo ha perdido todo? No. Hasta el fin de sus días cree en la fuerza del elemento que eternamente se rehace y se recrea, cree en la "luz que no se pone jamás". Pero la revolución ha introducido en su "historia natural" una nota nueva, que parecería salida de la boca de Dostoiewsky: es necesario vivir de tal modo que la secreta corriente del sufrimiento caldee el frío de nuestra existencia.

IV

Lara Antípov, abandonada por el marido, hijo de un ferroviario moscovita, fanático no inscripto en el partido e infautado por la revolución, encuentra en el amor de Zivago lo que había buscado hasta entonces vanamente: la confirmación madura de su instintiva sabiduría vital. Sólo un hombre que no se deja catalogar, que elude toda definición, es para ella un hombre libre, en quien descubre un germen de absoluto. A veces su instinto precede a la experiencia y al razonamiento del doctor. No necesita experiencia para saber que la revolución total e integral desembocará en el advenimiento de las fuerzas desnudas y primitivas, desligadas del

cotidiano y elemental orden humano. Por eso, desde el comienzo descubre con horror que en los ojos de Antípov surge la sombra de algo abstracto, y que en su rostro tierno y vivo se endurece la helada expresión que encarna una idea, que personifica un principio. Siente el presentimiento vago de que él ha caído en una trampa, potente y despiadada, y que esa trampa tampoco tendrá compasión con él. "La alianza de Antípov con los bolcheviques —confía Lara a Zivago, después del estallido de la guerra civil— es ocasional. Lo soportarán hasta que sea necesario, dado que marchan por el mismo camino. Pero en cuanto esa necesidad se debilite, lo arojarán sin piedad, lo pisotearán, como ya lo hicieron con otros jefes militares."

La casualidad quiere que Lara vuelva a Moscú la víspera de los funerales del doctor Zivago. Permanece poco tiempo en la capital. "Un día salió de casa para no volver más. Quizá fué arrestada por la calle. Murió o desapareció, fué nada más que un número en una lista perdida en cualquiera de los innumerables campos de concentración femeninos, o en uno de los campos comunes, que hay en el Norte."

Todos los presentimientos de Lara se cumplen. Su marido —un revolucionario puro y admirador de Lenin [1], fuerza de los rojos y terror de los blancos durante los años de la guerra civil— primero resulta superfluo, luego incómodo y por fin sospechoso pocos días después de la guerra civil. Los bolcheviques lo rodean y lo persiguen hasta en la *taiga* siberiana, como a un lobo herido, expulsado de la manada. Una noche Antípov logra confundir las huellas y rompiendo el cerco de los cazadores llega a la solitaria casa de los Urales, donde, después de la partida de Lara hacia el Extremo Oriente, Zivago vive solo. El doctor comprende que si el héroe legendario se arrastró hasta allí no ha sido para arrancar al destino un par de días más de vida, sino empujado por el deseo de hallar, antes de morir, un oyente ante quien confesarse. "Era la enfermedad del siglo, la fiebre revolucionaria. Cada uno, consigo mismo, era distinto de lo que expresaban sus palabras y manifestaciones exteriores: cada uno tenía la conciencia manchada y podía, con razón, sentirse culpable de todo, sentirse un ignorado malhechor, un mentiroso no desenmascarado. Por el pretexto más mínimo, la furia de una imaginación que quería lesionarse a sí misma se desencadenaba para llegar a los límites extremos. Los hom-

[1] Es elocuente que en una novela como la de Pasternak, que podemos considerar histórica, aparezca una sola vez este nombre histórico, y que sea el único que el autor incorpore al texto de todo el período revolucionario y pos-revolucionario ruso. Ni siquiera en el epílogo, dedicado a la invasión nazi, aparece el nombre de Stalin. Para mayor exactitud, diré que en la conversación entre Dudorov y Gordon se alude *en passant* a Yezov, predecesor de Yagoda y de Beria.

bres fantaseaban, y se golpeaban, no por la presión del terror, sino por causa de un morboso deseo de autodestrucción, en un estado de trance metafísico, sometidos a esa pasión que los hacía acusarse a sí mismos, y a la cual basta dejarle vía libre para no poder ya detenerla. Cuántas de esas declaraciones hechas antes de morir, escritas o verbales, había leído u oído a su debido tiempo la alta autoridad militar, y a veces también el juez militar Antípov. Era él quien estaba ahora poseído por ese mismo furor de autodenuncia: se examinaba, sacaba conclusiones, veía todo a través de una deformación encendida, monstruosa, delirante."

V

En el verano de 1943 regresan de una licencia a su destacamento dos "bien pensantes", antiguos amigos del doctor Zivago, de cuya muerte se han cumplido catorce años; ahora, uno de ellos, Gordon, es mayor; el otro, Dudorov, subteniente; durante un alto van al río, y Dudorov se pone a lavar su ropa.

"—¿Cómo aprendiste a lavar? —pregunta Gordon.

"—Como se aprende todo. Por necesidad —contesta Dudorov—. Nosotros no tuvimos suerte. Nos tocó un campo de concentración terrible; del primer transporte, muy pocos sobrevivieron. Nos hicieron bajar en medio de un desierto nevado; a lo lejos, bosques. Guardias con rifles vueltos hacia tierra, apuntándonos; jaurías de perros. A espacios regulares llegaban nuevos grupos. Nos obligaron a formar un triángulo, dándonos mutuamente la espalda para que no pudiéramos vernos los unos a los otros; nos obligaron a ponernos de rodillas y nos prohibieron mirar alrededor, so pena de fusilarnos. Empezaron a pasar lista, procedimiento humillante que nunca terminaba; duró horas y horas; siempre arrodillados. Al fin nos permitieron levantarnos; a los demás grupos se los llevaron a otra parte y a nosotros nos dijeron: «Éste es vuestro campamento. Ahora, ¡debéis arreglaros solos!» El campamento era la nieve bajo el cielo abierto; en el medio, un palo, y en él una tablilla con la inscripción: *Gulag 92 Ja Nº 90.* Nada más.

"—Nosotros tuvimos más suerte —dijo Gordon—. Yo había cumplido la primera sentencia. Ya sabes: la que sigue sin falta a la primera. Pero las condiciones eran distintas. Una vez libre, fuí rehabilitado, igual que la primera vez, y me permitieron dar clases en la facultad. Cuando estalló la guerra, me llamaron a las filas con el cargo de mayor, mientras que a ti te despacharon a un batallón de penados.

"—Sí —continuó Dodorov—, había un palo con la inscripción *Gulag 92 Ja Nº 90,* nada más. Tuvimos que cortar con nuestras propias manos las ramas para construir las chozas. Pero, créase o no, nos arreglamos

poco a poco realmente solos. Solos construimos los cercos, las celdas, los calabozos. Al mismo tiempo trabajábamos en el bosque; serruchábamos abetos, los arrastrábamos sobre trineos, ocho de nosotros tiraban de cada uno; nos hundíamos en la nieve hasta el pecho. Durante un tiempo, ni supimos que había guerra: nos lo ocultaron. Hasta que, una mañana, nos hicieron la propuesta: quien quería, podía alistarse en los batallones de penados e ir al frente. Si salía con vida, no volvería más al campo. ¿Y después? Ataque tras ataque, kilómetros de trincheras electrizadas, minas, cañoneos. Meses y meses de un fuego infernal. Con razón nos llamaban «morituri». Los alemanes nos segaron hasta el último hombre. No sé cómo salí con vida. Y sin embargo, te aseguro, aquel infierno significaba una dicha en comparación con las monstruosidades del campo. No por las inmundas condiciones de vida, sino por una razón completamente diferente.

"—Pobre viejo —dejó escapar Gordon—, has aguantado bastantes cosas.

"—Allí habrías aprendido algo más que lavar.

"—Es extraordinario —dijo Gordon—. No sólo comparándola con los años que pasaste deportado, sino con todos los años anteriores al treinta, aun con aquellos tiempos en que vivíamos en libertad, en medio del bienestar de la actividad universitaria, de los libros, del desahogo, de la comodidad, la guerra se nos presenta como una tormenta purificadora, como una corriente de aire fresco, como un presagio de salvación. Creo que la colectivización ha sido una medida falsa, un fracaso, y que el error no podía reconocerse. Para esconder el fracaso, fué necesario que por todos los medios del terror se obligara a la gente a olvidarse de pensar y de juzgar, y se la obligó a ver lo que no existía y a demostrar lo contrario de la evidencia. De ahí la crueldad sin precedentes del período de Jezov, la promulgación de una constitución que de antemano se sabía que nunca sería aplicada, la introducción de elecciones que no se basaban en el principio electivo. Y, por eso, cuando estalló la guerra, sus horrores reales, el verdadero peligro y la amenaza auténtica de una muerte real fueron un bien, en comparación con el dominio deshumanizado de la abstracción, y nos trajeron un alivio, poniendo un límite a la diabólica fuerza de la letra muerta. No sólo los que padecían tu condición de deportados, todos, en el interior y en el frente, respiraron con más libertad, a pleno pulmón, arrojándose como embriagados, con un sentido de felicidad verdadera, en el crisol de la tremenda lucha, mortal y salvadora."

"La guerra —dice Dudorov, completando aquel pensamiento— es un anillo dentro de la cadena que forman los años de la revolución. Habían terminado las acciones que originó la naturaleza misma del levantamiento. Comenzaron a sentirse los resultados indirectos, los frutos de los frutos, las consecuencias de las consecuencias: el temple de los caracteres forjados en la adversidad, la simplicidad de las costumbres, el heroísmo, la disponi-

bilidad para las cosas grandes, desesperadas, sin parangón. Son todas cualidades míticas, que llenan de maravilla y representan el florecer moral de una generación."

Unos cinco o diez años después de esta conversación (la novela ubica el tiempo de un modo muy vago), Gordon y Dudorov, sentados frente a una ventana abierta durante una hermosa noche de verano, contemplan a Moscú que se adormece. La guerra terminó hace ya mucho tiempo. "A pesar de que la clarificación y la libertad esperadas durante la guerra no llegaron junto con la victoria, como habían pensado los dos amigos ahora envejecidos, aquello no importaba: el presagio de la libertad estaba en el aire, en los años de la postguerra, y era su único contenido histórico."

VI

Podemos completar el retrato de Pasternak volviendo a su poesía "El Alba", cuyo primer cuarteto nos ha servido de epígrafe para este ensayo. Todo cuanto hasta la muerte buscó, con migajas de esperanza en su corazón y con los ojos fijos en el horizonte, el náufrago de la "historia natural", Yurij Zivago, vuelve como traído por las olas de la marea alta en la conversación de sus dos amigos: el fin de las acciones que originó la naturaleza misma del movimiento, los frutos de los frutos, las consecuencias de las consecuencias, la tormenta purificadora, la corriente de aire fresco cargada de presagios, la clarificación gracias a la luz que jamás se oculta, y por fin la guerra con su torrente de secretos sufrimientos que calientan el frío de nuestra existencia. Pero el semi-resignado e incierto tono final de la novela nos hace pensar si esas olas son las que han de llevar a la orilla segura, o si pueden, acaso, consumar el naufragio.

¿Qué nos queda? La poesía "El Alba", agregada a *El doctor Zivago,* es un breve relato lírico. Se abre con una invocación a alguien que fué todo para el destino del poeta; después "llegó la guerra y la destrucción, y poco a poco, de ti no se supo nada más. Y he aquí que después de muchos, muchos años tu voz otra vez me turbó. Toda la noche leí tus preceptos, y un deliquio me reanimó" [1]. El poeta se siente empujado hacia la gente,

[1] Alude, posiblemente, a Osip Mandelstam, su compañero literario más cercano, que murió en un campo de concentración durante las grandes purgas. Hay una versión, confirmada por muchas fuentes, de que Stalin, con el sadismo característico de los déspotas que los lleva a jugar con sus víctimas como el gato con el ratón, después del arresto de Mandelstam llamó a Pasternak por teléfono y le preguntó su opinión sobre el poeta detenido. Pasternak, aterrorizado, trató de quitar importancia a su amistad con Mandelstam. Stalin lo escuchó algunos momentos sin interrumpirlo. Después le dijo: "Yo defiendo mejor a mis amigos". Y cortó. Se supone que esta conversación telefónica dejó en la conciencia de Pasternak una he-

hacia la multitud; quisiera romperlo todo y que todo se arrodillara. Baja corriendo las escaleras y se detiene junto al portón; siente como si por primera vez saliera "a esas calles cubiertas de nieve, a ese empedrado desierto". Por todas partes, en las ventanas, brillan lucecitas acogedoras, la gente toma té, se apresura para alcanzar los tranvías. En los portones, la ventisca entrelaza una densa cortina de copos de nieve; para llegar a tiempo todos corren, sin haber terminado de comer. El poeta "siente por ellos, por todos ellos, como si estuviese dentro de ellos mismos; siente cómo la nieve se disuelve, cómo la mañana frunce las cejas". Con él están todos los que no tienen nombre, los árboles, los niños, las gentes de su casa. Y se siente vencido por todos ellos.

"...y es ésa mi única victoria."

Ésa es la victoria de Boris Pasternak. Para quien mira desde Occidente podrá parecer una derrota; en Rusia es una verdadera y grande victoria. Porque un escritor que no tiene libertad puede elegir, únicamente, entre dos caminos: o "idealiza siempre la propia esclavitud" o "busca la verdad, solitario, y se aparta de aquellos que no la aman".

(Traducción de Carlos Sudski)

GUSTAV HERLING

LA EROTICA DEL ESPEJO

1.—Detenido frente al espejo, ¿qué ve un ser humano? Ve a una criatura que, por razones varias, se asemeja mucho a él mismo. Ostenta por de pronto rasgos parecidos a los suyos, comunes habitualmente a los otros miembros de la familia a que pertenece. Participa también de igual sexo que él. Por lo demás, si la interroga, le manifestará sin duda que goza de idéntica nacionalidad. E incluso es presumible que esconda un yo similar al que el observador suele atribuirse. El detalle importante, empero, es que el observador está *detenido,* no se arranca del espejo, diríase fascinado por un ídolo. Pero ¿fascinado por cuál de los aspectos del ídolo? Si lo que lo hipnotiza es la repetición de sus rasgos, la escena resulta clara: la

---

rida que no habría de cicatrizarse. Pero en los tiempos actuales, en que los Judas son legión, ¿es posible considerar como un crimen repetir el gesto de Pedro?

psicología ha definido hace tiempo al narcisista. En caso de que sea su clan, su tribu, lo que lo atrae, nos hallamos ante uno de esos encomiados padres, madres, hijos, etc., que en nombre del amor a su familia odian al resto de la creación. De igual suerte, cuando el magnetismo actúa en el plano más general que le es dado alcanzar, nos brinda ejemplares de xenofobia nacionalista en todas las tonalidades. Pero si afecta el orden más particular, el del yo, terminará por producir, en quien no vence el vértigo de su abismo interior, ese divorcio respecto a la realidad que la medicina considera bajo los nombres de las diversas psicopatías. Y, en fin, si la atracción por sí mismo se radica en el nivel del sexo, tendremos un homosexual. Narcisismo, locura, nacionalismo, tribalismo, homosexualidad no se dan necesariamente en estado puro: la locura está por lo general teñida de erotomanía, el nacionalismo participa a veces de lo vesánico y el incesto es una variante sexual del tribalismo. No obstante, son en su totalidad manifestaciones distintas de una actitud idéntica que consiste en no sobrepasar lo que acaso podría llamarse *círculo natal.* Y la imagen del espejo, si se quiere un tanto artificiosa, de la que me valí al comienzo, puede traducirse en una sola palabra: *autoidolización.* Pero sólo me interesa una de las formas de la autoidolización: la homosexualidad.

2. — Hace un par de años surgió en Buenos Aires una nueva editorial. Se dedica a editar obras literarias de autores extranjeros y nacionales, de calidad por cierto decorosa, con una periodicidad no menospreciable. Se me preguntará qué encuentro de extraño en ello. Respondo: el detalle de que todos los libros que dicha editorial publica son de carácter homosexual. Alguien con quien comentaba el hecho fué de la opinión de que parecía tan extravagante como elegir a los autores por el color del pelo: sólo los rubios, sólo los morenos, etc. Lejos de ser arbitraria, sin embargo, la orientación de la editorial mencionada constituye el índice veraz de un fenómeno respecto al cual resulta difícil no cobrar conciencia en nuestro tiempo. Pienso en la militancia y en la difusión que el homosexualismo ha alcanzado en los últimos años. No se trata de las aisladas experiencias del orden de las que reveló el *Kinsey Report.* Por el estupor con que fué recibido, ese informe delataba un estado de cosas en el que el uranismo era no sólo un incidente de la infancia o la pubertad que la mayoría conseguía superar, sino también una práctica que, cuando arraigaba definitivamente en una vida, debía mantenerse como "el amor que no osa decir su nombre". A la sazón, en cada grupo social, más o menos embozado, solía figurar un sodomita a título de sorprendente anomalía, capaz de suscitar la misma piedad y el mismo escándalo que un deforme, un bebedor empedernido, un enfermo incurable. ¿No se contaba por entonces el homosexual entre los parias que la sociedad rechaza moralmente hacia las zonas marginales? Hoy, pasados dos lustros, la situación ha cambiado. La homo-

sexualidad se pasea ahora por calles y salones a cara descubierta, sin asomo de la inseguridad que la distinguía antaño. Y su estilo avanza día a día con grandes oleadas que, al parecer, no han llegado aún a su intensidad máxima. Si ayer era un puñado de iniciados el que se encerraba en el secreto de sus cuartos para leer con fervor las obras del protomártir Oscar Wilde, cuyo trágico destino significaba una advertencia sobre lo que podía acontecer, o las de un Proust que se cuidaba siempre de responsabilizar al azar por sus contactos con el mundo de la pederastía, o las de un Gide que audazmente se atrevía ya a defender sus costumbres, en esta hora alcanzan al número de multitudes el número de aquellos —en su mayoría heterosexuales— que se exhiben llevando bajo el brazo las novelas de un Peyrefitte para quien la homosexualidad no es más un motivo de cautela ni una posición por la que haya que quebrar lanzas, sino un tema sobre el que resulta posible explayarse con un desenfado que roza lo obsceno. ¿Cómo menospreciar, pues, el sentido de nuestra editorial especializada en sodomía?

3. — Este proceso, sin embargo, no es privativo nuestro, sino que se extiende, según las abundantes noticias, a Occidente entero. Y no se limita en modo alguno al territorio de lo estrictamente cultural. Desde el significativo e impresionante orden de las modas de vestir, hasta el de las formas políticas, pasando por las particularidades del habla y la danza, un mismo viento sopla inclinándolo todo hacia una suerte de estilo epiceno. En tal caldo de cultivo, ¿qué homosexualidad latente o incipiente, qué propensión de esa índole puede eludir un vigoroso desarrollo? Por lo demás, el uranismo reserva hoy una corona de fulgor que, pese a ser turbio, se ha tornado prestigioso. Pues quizás uno de los aspectos más importantes de la situación sea la actitud de la sociedad heterosexual en cuyo ámbito la homosexualidad crece. El mismo hombre que no alcanza a reprimir una sonrisa de repugnancia ante la afectación en que incurre de súbito un pederasta, no se sentiría empero elegante con ropas distintas de esas de corte y colorido cada vez más femeninos que usa cotidianamente. *Mutatis mutandis,* otro tanto le acontece a esa muchacha que goza de las múltiples libertades "masculinas" posibles hoy gracias al triunfo que en la larga, incruenta y dolorosa "batalla de los pantalones" obtuvieron al cabo olvidadas precursoras cuya lista debe encabezarse por lo menos con el nombre de George Sand. ¿Y qué pensar, por ejemplo, de popularísimas convicciones políticas que —como en el caso de nuestro célebre peronismo— significaban la entrega total, "femenina", de los hombres a un dirigente y de las mujeres a una dirigente que —en la instancia política al menos— procedía como virago? ¿Qué pensar de danzas más o menos "tropicales", adoptadas por doquier con furioso entusiasmo, que implican ya una indiferenciación de los sexos, ya una postura sádica respecto al sexo opuesto? En estos síntomas, y en otros mil semejantes, yo no puedo sino

leer el oscuro homenaje que la sociedad rinde a una conducta que no hace mucho sentía como francamente repudiable. Para decirlo con más exactitud, acontece que mientras en el plano de lo mental se continúa rechazando la homosexualidad, en el profundo nivel instintivo se la acepta, se la celebra incluso. La homosexualidad se ha convertido así en un constitutivo esencial de la atmósfera de nuestro tiempo, tanto para quienes la practican como para quienes se sienten ajenos a ella: todos la compartimos de algún modo, pues, al igual que la energía atómica, la dictadura del proletariado, las filosofías existencialistas, etc., *la homosexualidad es uno de los factores preponderantes en el* zeitgeist *en que vivimos.* En forma a la vez secreta y abierta, la sociedad proclama que su ideal ya no se asemeja a la torva figura del octavo marqués de Queensberry sino a la equívoca imagen del actor Marlon Brando. Que quien lo dude reflexione acerca del cambio de papel que le cupo al joven que hasta la primera guerra mundial conducía suave y caballerescamente a su dama al ritmo de un vals vienés y que ahora ha entablado el pugilato nada suave y nada caballeresco del *rock and roll* con una pareja que, tras un trasfiguración similar a la de su galán, se comporta, también igual que él, con esa violencia que surge cuando el sexo opuesto ha terminado por volverse poco atrayente y apenas tolerable.

4. — Beneficos de la técnica: mientras escribo estas notas puedo escuchar una versión íntegra de *Tristán.* Con voz estremecida, el héroe gime: "Qué deseo, qué temblor, verla. He oído ya cerrarse con fragor tras de mí la puerta de la muerte." Manifestación enfermiza del amor heterosexual, Tristán expresa sin embargo con esas dos frases la clave ontológica de dicho amor: una apertura al otro sexo, una salida de sí hacia una tierra extraña, en la cual puede aguardar la muerte. El sexo, que es el origen de la vida, conduce en este patético ejemplo romántico a la muerte porque Tristán es el arquetipo de quienes no logran satisfacerse con el amor realizado y, en la persecución de su imposible, convierten la pasión en un suicidio. De cualquier forma, el heterosexual no aquejado de tristanismo, aunque no encuentre la muerte, padece en el amor una pasajera pérdida de sí que se le antoja infinita, y por ello le resulta paradójicamente dulce. Ese dulce sabor a infinito de la pérdida es el sabor de la unidad objetiva del ser de tal suerte alcanzada (pues el ser necesita del sexo —salvo cuando se cumple en el amor a Dios—, pero es transexual), la síntesis del principio solar (masculino) y el principio terrenal (femenino), de Bahoffen, que, presentes siempre en la subjetividad de toda criatura, repiten a través del amor heterosexual su abrazo antagónico, su dialéctica, en el mundo objetivo. Así, mediante esa especie de prueba por lo contrario, en la experiencia de la entrega amorosa al sexo opuesto se declara la finitud, el carácter "fragmentario", "dicotómico", de la criatura.

El amor heterosexual es la asunción, el reconocimiento más rico del estado fundamental de *necesidad* de la persona (y, en el polo opuesto, la enfermedad, el llamado al médico, es el más pobre). En cambio, cuando se escoge al propio sexo para cumplir la salida erótica, con tal salida se está ejecutando al mismo tiempo una vuelta a sí. El uranismo es un tipo de reconocimiento del estado de necesidad que asume la curiosa forma de una negación de dicho estado. ¿Por soberbia o por miedo? Acaso pueda verse aquí con claridad insuperable que ambas palabras designan caras inseparables de la moneda de una misma posición del ánimo. No obstante, al prescindir del principio sexual opuesto, la homosexualidad, búsquelo o no, postula para la criatura una capacidad de satisfacerse a sí misma, una autarquía, en suma, una infinitud arrogante que no tarda en dar sus frutos. Pues si en el paso inicial la homosexualidad logra burlar la exigencia secretamente pavorosa de salir de la casa de su sexo y enfrentar la oscura noche del otro, limitándose a pasar con comodidad de un cuarto al contiguo, en el segundo momento comprueba con angustia que el supuesto atajo es un círculo vicioso que lo condena al encierro y a la tortura de una claustrofobia que no mata pero extravía. El amor heterosexual, en efecto, constituye el drama del encuentro de dos mundos cuya unión, por ser radicalmente distintos, nunca resulta total y puede terminar en muerte; pero el amor homosexual se aparece como la sórdida tragedia de la enervación, el empobrecimiento y la descomposición paulatinos que se producen tras la superposición de dos principios iguales a los que se les adjudica un carácter absoluto del que carecen.

5.—En la defensa que André Gide hizo de la homosexualidad en *Corydon,* uno de sus principales argumentos se apoya en la comprobación de que la sodomía es practicada normalmente entre los animales: de ahí concluye Gide que el uranismo no significa una perversión sino algo natural. ¿Quién, por cierto, podría empecinarse en dudar de la naturalidad de un perro? En lo que respecta a la naturalidad del perro, Gide es inobjetable. Pero el caso es que el hombre no es "natural". Lo fué en un momento, en la etapa prehumana: dejó de serlo al convertirse en hombre. "La emersión del *homo sapiens* hacia fines del cuaternario, en el seno del complejo neanderthaloide, tiene algo de zoológicamente *sensacional,* en cuanto representa la entrada en escena de un tipo decididamente moderno introducido por un movimiento que puede calificarse a un tiempo como *tardío* y *explosivo.*" (Theilard de Chardin.) Lo que hace del *homo sapiens* un tipo zoológico sensacional, tardío y explosivo es la conciencia (y asimismo el hecho de que la irrupción de tal conciencia haya sido, según acaba de probarse, súbita, sin precedentes evolutivos de ningún tipo). Antes de ello el hombre era un animal: se comportaba en forma natural. Carnívoro, devoraba a otras fieras, sobre todo a sus semejantes,

por ser los más fáciles de abatir. Bisexual, puesto que en toda criatura conviven los dos principios sexuales, se abandonaba indistintamente al principio que, en la eventualidad, le prometiese placer. En resumen, se entregaba a sus instintos. Lo que distinguía sin embargo a este carnicero era la desdichada circunstancia de ser la más débil entre todas las fieras con las que compartió el cuaternario. "Si el hombre sobrevivió e impuso triunfalmente su ley a las fieras hostiles y a los elementos adversos, lo debe a la transformación psíquica profunda que sufrió en esa época bajo el imperio del peligro y del terror." (Marc Chapiro.) Esa transformación consistió en el refrenamiento de los impulsos, en la desconfianza respecto a unos actos instintivos que, no respaldados por la fuerza, no le servían de nada o lo llevaban a perecer. Y tales energías contenidas se desencadenaron repentinamente abriendo el camino nuevo que llamamos conciencia. La conciencia constituye así en su origen un pacto de la raza humana para fundar un orden social protector, que se fundamenta en la norma —inversa a la que rige en el nivel animal— de que la satisfación de las necesidades individuales está subordinada a la de las del grupo. El primer acto del hombre hominizado consiste en elegir, en renunciar a una o varias cosas en nombre de otra. Entre las prácticas a las que el hombre renunció figuraba la homosexualidad de su etapa animal. La heterosexualidad surge de ese modo como *cosa mentale.* Al igual que la conciencia y el orden social, la heterosexualidad es una conquista relativamente tardía, "antinatural", "artificial": o sea *humana.* En el individuo se repite, por lo demás, esa elección tardía que hallamos en la especie, pues la opción exclusiva por el sexo al que anatómicamente pertenece una criatura sólo se produce cuando ésta cuenta con varios años de vida. Ese cadáver del otro sexo que cada cual lleva luego asfixiado en su interior es la víctima que en un tiempo aprendimos a propiciar a los dioses para que nos permitieran ser humanos. Y lo que Gide proponía, al exponer el ideal de la "naturalidad" irracional, era un retorno al *urwald* presocial, a la selva arcaica en la que fuimos unos animales a punto de desaparecer, en quienes el terror alumbró la insólita llama de la inteligencia.

6.—A partir de las investigaciones de Claude Bernard nadie ignora que entre los estados que convencionalmente se denominan "salud" y "enfermedad" no median más que diferencias de grado. En las coyunturas patológicas el organismo repite en forma exagerada, inarmónica, los mismos procesos que cumple en estado "normal". La enfermedad es la salud vista a través de un cristal de aumento. ¿En qué estadio de curanderismo moral se hallan estancados en consecuencia quienes aún acusan a Gide de pervertidor? La "perversión-Gide" (al igual que otras de la misma índole) constituye el rasgo crítico de una situación que —bajo formas varias, de ningún modo exclusivamente homosexuales— se extiende al conjunto de

la gran sociedad occidental: me refiero al conflicto "neurótico" en que Occidente ha entrado respecto a su sexo. La gravedad de dicho conflicto puede apreciarse a través del hecho de que ha sido capaz de suscitar la aparición de su propio anticuerpo *soi-disant* curativo, el psicoanálisis. Ninguna terapéutica específica surge en efecto antes de que la enfermedad a la que apunta haya adquirido características alarmantes, de modo que la aparición de la técnica mencionada, cuyo campo es toda la vida sexual, aleja del fenómeno "Gide" cualquier sospecha de extravagancia o arbitrariedad personal y lo coloca en su verdadero lugar de episodio perfectamente coherente dentro de un síndrome respaldado por la fuerza de la historia. Pues quiero señalar, por lo demás, que la *inversión* sexual contemporánea forma parte de la *subversión* general de los valores que Nietzsche fué el primero en anunciar como típica del para él venidero y para nosotros actual nihilismo, "ese huésped molesto como ninguno". Sería improcedente explicar aquí cómo las mismas virtudes dionisíacas en las que Nietzsche creía ver un antídoto contra el nihilismo actuaron en cambio como violentos agentes catalíticos en la precipitación de tal nihilismo. Baste con dejar sentado que el irracionalismo del que Nietzsche *aparece* como paladín y precursor se ha convertido en el motor fundamental del nihilismo subversor de valores contemporáneo. Y la sodomía, en lo que tiene de pasiva, halla su punto de arranque en una suspensión del juicio —en el plano de la elección sexual— que es justamente producto del odio y el desdén subconcientes hacia todo lo "espiritual" que distinguen al irracionalismo. Por otro lado, en su vena activa, la homosexualidad procede como punta de lanza en la sorda y extendida rebelión contra un orden humano que, desde hace más siglos que lo que se supone —acaso desde la aparición de la filosofía griega clásica, más seguramente a partir de los ideales cristianos y sin duda tras la escolástica—, ha venido exaltando casi sin descanso y exageradamente el aspecto apolíneo, ascético, racional del hombre. En este frente, el uranismo ocupa en la vanguardia un puesto junto al comunismo, el auge del deporte, la glorificación de la niñez, el acceso de las masas al poder, etc., fenómenos de la oleada dionisíaca que, aplaudidos y estimulados de algún modo por todos entre las dos guerras como síntomas de un *cursus honorum,* han terminado por mostrarse, bajo una luz más verdadera, como hitos en el sombrío *curriculum morbi* con el cual se pondrá un intervalo largo de siglos a ese proceso de ascetismo racionalista excesivo que recibió su "vuelta de tuerca" cientificista con el Renacimiento.

7.—Si abandono el plano del *tout comprendre* histórico, lo que me causa estupor en la actitud homosexual son los intentos cumplidos para unirla positivamente a la religión. Me limito a indicar como ejemplo la verdadera moda de conversiones de uranistas al catolicismo que, según da

cuenta Maurice Sachs, se produjo en Francia en la década 1920-30. Sin carácter endémico, esas tentativas han continuado hasta el presente. Y lo que motiva mi estupor es la monstruosa inocencia que delata la voluntad de armonizar la idolización de sí mismo con la adoración de Dios. Pues la homosexualidad tiene de hecho un signo religioso: pero un signo religioso negativo, demoníaco. No por azar en el episodio bíblico de la Sodoma epónima se presenta a los pederastas intentando cometer el acto nefando con ángeles, enviados de Dios. La homosexualidad es en efecto una práctica que se ejecuta necesariamente con una referencia privativa directa respecto a Dios. Porque, mediante el voluntario enclaustramiento en su propio sexo, la criatura expresa su renuencia a utilizar ese camino de retorno a Dios que consiste en la salida amorosa hacia el otro sexo y que Dios mismo le marcó desde el origen en su naturaleza. Claro está que en una relación homosexual se hace también presente Dios, en la medida en que hay en ella amor. Pero Dios irrumpe tras la negación, a pesar de la negación de una criatura cuyo ideal se cifra en no salir de sí y que sale a medias porque ese ideal de encierro absoluto es imposible, es muerte, una criatura que se encuentra a Dios sólo porque fuera de Dios no hay vida. En este sentido la homosexualidad acaso sea el misterio de un recóndito odio de la criatura a Dios por haber sido creada, separada de Dios como criatura, y la consiguiente resistencia a buscar el retorno a su seno. Tal vínculo negativo trae a mi recuerdo los trágicos términos del voto monástico de Lutero: "He aquí, Dios mío, que para toda mi vida te consagro la perversidad y la blasfemia." Pero aun más me hace pensar en las prácticas de los discípulos de la rama budista tántrica (de la mano izquierda) para quienes, en un período de su aprendizaje, la comisión de actos abyectos, el abandono a la inmoralidad y la corrupción constituyen pasos indispensables de una salvación segura. De cualquier modo, en esta perspectiva, ¡cuánto más coherente, por así decirlo, resulta la práctica sistemática de la inmoralidad de un Jean Genet a quien Sartre, con blasfemia que configura no obstante una imagen invertida de la verdad, ha bautizado como "Saint Jean Genet"! Persiste sin embargo el hecho de que, en sus contactos manifiestos con la religión, la mayoría homosexual se inclina a que éstos tengan una orientación positiva. ¿Cómo explicar tal ceguera? ¿Debemos volvernos otra vez al episodio bíblico y considerar esa ceguera espiritual de los sodomitas contemporáneos como una manifestación simbólica de la ceguera carnal con que los ángeles hirieron a los sodomitas históricos para que no pudieran hallar "la puerta"?

8. — A esta altura el lector debe haber advertido ya que los ejemplos que utilizo proceden en su mayoría de la homosexualidad masculina. Las presentes notas, empero, aspiran a tener validez, en el grado en que la tengan, tanto para la pederastía como para el amor sáfico. El predominio

de los ejemplos del campo de la homosexualidad masculina se explica no porque la femenina sea menos numerosa e importante sino porque tradicionalmente es más secreta.

9. — El carácter demoníaco de la homosexualidad se torna patente en toda su fuerza cuando se subraya su posición negativa respecto al instinto genésico. El instinto genésico constituye la clave del arco de la sociedad. Si el miedo al retorno a la animalidad primordial es lo que consolida la sociedad, el instinto genésico asegura su subsistencia y su dinamismo. Dicho instinto impulsa a la criatura a sobrepasar los límites de su ser y de su instante particulares para clavar una pica en favor de la humanidad en el territorio ignoto del futuro. Sólo merced a esta fe instintiva pervive el gran cuerpo humano. La homosexualidad, al cerrar el horizonte de la procreación, pide el fin de la humanidad. Aquí, asimismo, es preciso prestar atención al vínculo evidente que existe entre *Creación* y *procreación.* Y si la procreación es una amorosa *imitatio Dei* con la cual se alaba y se prolonga el acto amoroso de la Creación originaria, el homosexual, por su parte, cuando destina su amor a la nada, muestra la entraña de su rebelión contra Dios y declara, como auténtica "criatura del subsuelo" que es, que poco le importa que el mundo se derrumbe con tal de que él pueda saborear "la taza de té" de su pasión particular.

10. — El tiempo es, qué duda cabe, un misterio. Un misterio que nos compromete de diversas formas. El tiempo vital se expande y se contrae, embriaga o arrastra, alivia o pesa, tanto en las existencias personales como en la existencia de las épocas. El tipo de presión que el futuro ejerce, por ejemplo, es capital para una época. Quien no tenga una intuición de este fenómeno, quien no posea esa mirada "ulterior" que es la única capaz de distinguir los peculiares límites que las palpitaciones del futuro imponen a una o varias generaciones humanas no podrá comprender o sólo comprenderá parcialmente el valor de aquello que sus ojos escrutan. Verá a las gentes y los períodos con aire y ritmos monstruosos o triviales o ridículos, inhumanos en suma, como "narrados por un idiota, sin sentido alguno", porque los verá a través de un cristal deformante —que, de otro modo, también lo envuelve a él y a sus años— cuya existencia no percibe. Verbigracia, la increíble disolución de las costumbres en la Europa del siglo IX se explica únicamente por el estrangulamiento que dicho período padecía a causa de la inminencia del milenio, con el terrible Juicio profetizado. Y el estilo cada vez más etéreo, fácil, despreocupado del siglo XIX tiene sus raíces en el retroceso, la humanización, la verdadera desaparición que el futuro experimentó ante el avance del proyecto vital de una sociedad segura de sí y de las luces que, fruto madurado a través del empeño de varios siglos, le permitían sentirse capaz de disipar toda sombra que el porvenir pudiese presentar. Hoy, en cambio, el futuro en

bruto, el futuro ignoto, ahumano, ha irrumpido sobre nuestro presente con fuerza arrolladora. Este torvo futuro —que se distingue por aparecerse como una negación de sí, como el fin del tiempo— nos devora en verdad el presente. Bajo su peso, la homosexualidad se revela como la vanguardia más débil, pero también como la más sensible y la más expuesta. Si mañana el tiempo concluirá, ¿qué objeto tiene procrear? Condenar el amor a la nada es la consecuencia de haber sentido agudamente que el amor está condenado a la nada. Producto en parte de la presión sin atenuantes de este futuro "final", el uranismo es a la vez índice inequívoco de la irrupción de un futuro de esa índole. La homosexualidad difundida y militante es un pájaro que anuncia siempre las postrimerías. No desoigamos ahora sus gritos angustiosos: nos advierten que en nuestros años una edad muere para dejar paso a otra.

11. — Siempre me llamó la atención la semejanza de las reacciones del homosexual ante el heterosexual y del comunista frente al no comunista. Ambos ponen de manifiesto, como forzados huéspedes en campamento enemigo, una cordialidad fría y lejana tras la cual es fácil percibir una mezcla de desdén y resentimiento. ¿Por qué tal contradicción? Resentimiento a causa de que ambos participan de ideologías "igualitarias" que niegan en grado variable la individualidad, ese carácter único, inefable, de cada persona, que sus interlocutores pueden en cambio asumir y desarrollar con libertad. La igualdad, en efecto, sólo no es una befa y una amputación cuando media el amor. Y todo comunista siente en el fondo insobornable de sí que esa "libertad en la diferencia", a la que tiene derecho como criatura y a la que en un momento renunció por estimarla menospreciable, resulta a la postre el oxígeno mismo sin el cual falta la vida del alma que permite apreciar el resto íntegro de la existencia. Mientras que el homosexual —que con su igualitarismo erótico por definición ha eludido la realización plena de su persona que significaría la apertura al sexo opuesto— experimenta el vago horror hacia sí de quien, por haber llevado la perversión al orden sagrado del amor, sabe que su actitud merece el calificativo de *pessima* que la tradición reserva para la *corruptio optimi.* Pero, además del resentimiento, el desdén. Ello debido a que el homosexual y el comunista se consideran, no sin razón, como la avanzada de nuestros tiempos. Es más: empleando una exageración expresiva, yo diría que, si fuese posible hacer hablar a ambas posturas con una sola voz, esa voz afirmaría que la heterosexualidad y la libertad individual son vicios pequeñoburgueses que la mayoría se permite con total infidelidad hacia su época. Pero si prescindimos de exageraciones, parece lícito declarar que los dos movimientos constituyen síntomas capitales de la enfermedad precursora de un nuevo tipo de salud. Pues el igualitarismo, la indiferenciación mayor de los individuos que las dos doctrinas propugnan,

es en síntesis *promiscuidad.* Y las ideologías de la promiscuidad son la consecuencia legítima del pauperismo, del achatamiento que padecen las criaturas en el hacinamiento moral a que las ha empujado sin piedad el vendaval de ese futuro en bruto que clava ahora sus colmillos en nuestro presente. Ese vendaval brama hoy sobre la totalidad de Occidente. Pero la vanguardia está allí donde el amontonamiento es máximo. Y lo que acontece en la vanguardia, aunque adquiera formas desconcertantes o grotescas o sombrías, es un preanuncio de lo que advendrá cuando hayamos superado la franja violenta de este presente-futuro.

12. — Pues, en efecto, ¿qué reclama perentoriamente la sociedad toda por la boca del homosexualismo?

13. — Pese a breves y aislados períodos de relajamiento, el proceso de racionalización a que se vió sometido el hombre occidental ha sido en los últimos siglos constante. Así se engendró en él un conflicto cada vez más agudo entre la parte "animal" y la parte "racional" de su persona. Éste fué en verdad el conflicto: la adopción de un punto de vista dualista sobre su ser, que terminaría por conducirlo a una actitud de esquizofrenia apenas velada. Toda conquista racional se cumplió *a costa* de "la parte animal". Y la distancia entre "cuerpo" y "alma" llegó a ser tal que el cuerpo era una entidad extraña a la cual le acontecían cosas como enfermrse y morir con las que "el alma" apenas tenía relación. Como ilustración de este enajenamiento del cuerpo, baste con recordar la medicina del siglo XIX, que, aferrada a un craso empirismo sensorial, se empeñaba en considerar al cuerpo como un objeto productor de síntomas. La barbarie civilizada de semejante concepción resalta aún más cuando se la compara con la terapéutica de las sociedades arcaicas, en las que el mago trataba al enfermo como a alguien en quien *no* había separación entre cuerpo y alma. ¿Y qué es, en fin, la medicina psicosomática de nuestros días sino un intento de recuperar, en un nivel de enorme superioridad técnica, el sabio punto de vista del mago de la tribu "salvaje"? Tal dualismo repercutió empero gravemente sobre la relación entre la criatura y su sexo. La racionalización exigió más y más el estrangulamiento del principio sexual opuesto que pervive en cada cual. Esa lastimosa y voluntaria amnesia respecto a la bisexualidad del ser humano condujo a una exacerbación del "masculinismo" y del "feminismo", que agravó las tensiones y socavó las bases del amor heterosexual. A pesar de la endeble soldadura que representaba el matrimonio dentro de una sociedad cada día más alejada de las "supersticiones" de la religión, el hiato entre los dos sexos se ensanchó sin remedio. Fuera del abrazo conyugal, ¿qué vínculos reales, qué entendimiento verdadero podía subsistir entre una mujer y un hombre que, encarcelados en sus respectivos sexos por el *dictum* de la racionalización, no debían tener ninguna comprensión interna del otro sexo? La mujer pasó

a ser para el hombre el ente espiritual, "puro" y sexualmente poco atractivo que le daba hijos o la prostituta menospreciable en la que descargaba secretamente una sexualidad que había adquirido el carácter de vergonzosa. El hombre, por su lado, se convirtió para la mujer en el tiránico sostén económico de una casa en cuyo dormitorio resultaba aconsejable mostrarse púdica hasta la mojigatería y la frialdad, aunque a cambio de ello hubiese de cerrar luego los ojos ante las partidas de caza en que el marido cobraba entre la prostitución esa presa del sexo vedada en el hogar. ¿Y el amor? El amor se remontó a las esferas de lo imposible: se podía suspirar sin esperanzas por él, pero si se lo rozaba, el castigo era la muerte. Tal fué la viva mitología erótica del Occidente finisecular, expresada por el *Tristán e Isolda* wagneriano con cuyos compases se mantenía ese sueño del principio sexual opuesto existente en cada uno que era la clave tabú de la frustración generalizada. La situación se había tornado insostenible cuando estalló de pronto públicamente ese *recuerdo* violento del otro principio que es la homosexualidad. Me refiero al drama que protagonizó Oscar Wilde, quien, por haber osado poner al descubierto el origen de la enfermedad común, tuvo que pagar oficiando de chivo emisario de toda la sociedad. Y el ensañamiento feroz, inhumano, del marqués de Queensberry, que se desempeñó como vocero de los sentimientos del mundo heterosexual, demostró que la sociedad heterosexual había llegado al fin de un callejón sin salida en el que se hallaba eróticamente tan enferma y postrada que podía reaccionar como las bestias a la menor insinuación de que el precio de su salud era recorrer el callejón en forma inversa, bajo el humillante signo de la homosexualidad, en busca del campo abierto en el que existiera la posibilidad de reorientarse. El comentario musical de lo que aconteció después con los ideales (y por lo tanto con la práctica) del amor heterosexual quedó a cargo de Maurice Ravel, quien, en las primeras décadas de este siglo, escribió una brillante ópera breve, *El niño y los sortilegios,* en la que dos gatos, en un *crescendo* de maullidos, presentan una disonante y despiadada caricatura del célebre duo de amor de *Tristán e Isolda.*

14. — Una amiga mía que no tiene nada de sáfica, pero que no ha asfixiado en sí el principio masculino y se destaca, en consecuencia, por contar no sólo con las virtudes llamadas "femeninas" sino también con aquellas que por convención se atribuyen exclusivamente a los hombres, me refería, entre divertida e intrigada, que no le resultaba demasiado infrecuente recibir insinuaciones e incluso francas propuestas amorosas de mujeres homosexuales, que, por lo demás, no ejercen sobre ella ninguna atracción. Mientras me lo contaba, recordé el relato que refiere Alcibíades en el *Banquete* respecto a Sócrates. Declara el hermoso interlocutor homosexual que durante largo tiempo se ha sentido inflamado de

pasión por un Sócrates de quien sabía que admiraba a los efebos bellos. Añade que en varias ocasiones ha intentado en vano seducir al filósofo-sileno, hasta que una noche cree haber conseguido su asentimiento y duerme abrazado a él, para descubrir al alba que ha dormido como con un padre o un hermano. El relato de mi amiga y el de Alcibíades comenzaron entonces a iluminarse recíprocamente en mí. Sócrates, al igual que mi amiga —me dije—, es una criatura que no ha dado muerte en sí al principio sexual opuesto. No es homosexual, porque ello sería ceder a la zona animal de su ser. Pero tampoco responde a la cerrada idea heterosexual sostenida por la "ortodoxia" racionalista de todos los tiempos, pues eso sería esclavizarse a una sublimación estéril e imposible. Ese tenso equilibrio es lo que asegura la singular plenitud con que su persona moral se alza en la historia. Por otro lado —me dije—, la persona más plena, esa que no sacrifica nada de sí a la homosexualidad ni a la heterosexualidad, resulta *equívoca.* El heterosexual desconfía de ella y el homosexual la hace objeto de sus sospechas. Pero de todos modos —me pregunté entonces—, ¿no será ese tipo de persona más plena el objetivo hacia el cual nos encaminamos con movimientos lentos, complejos y penosos? Ese ser capaz de cumplir con su sexo pero liberado de problemas sexuales ¿no será la forma nueva de salud que la presente enfermedad del homosexualismo prepara? Esa criatura que tras una larguísima crisis recuperaría su equilibrio entre animalidad y racionalidad en un escalón espiritual superior, en un escalón que hasta ahora sólo han pisado contados ejemplares humanos, ¿no será el punto hacia el cual mira el gran cuerpo de la sociedad de Occidente para dar el salto que su aguda retracción al círculo natal indica como seguro? Tal es lo que me pregunto.

H. A. MURENA

EL DISFRAZ

El domingo pasado, al mirar por un postigo entreabierto del balcón, vi detenerse un coche de alquiler enfrente del hotel Los Paraísos. Una mujer bajó del coche: llevaba un vestido celeste y una valija de cuero en la mano. Cuando la reconocí, por poco me desmayo de alegría. ¡Era la Delfina, mi querida Delfina!

Habían transcurrido dos años desde que la ingrata se fué con esa compañía de revistas de mala fama que por entonces daba funciones en un

teatro del centro de la ciudad. La Delfina, lo recuerdo, andaba ensoberbecida, todo porque salió elegida Reina del Sindicato de Costureras, aquel maldito baile de carnaval. A decir verdad, estaba preciosa con su disfraz de Noche. Yo misma le ayudé a pegar las lentejuelas, las estrellas de papel plateado, la media luna del sumbrero. Era mi amiga, la única de la Sucursal que no tenía vergüenza de salir conmigo a la calle. Por eso me regocijé cuando la coronaron. Imaginaba la rabia que tendrían las demás empleadas, sobre todo la Claudia, esa italiana falsa que se cree una belleza (ella fué quien me tocó y me puso en evidencia: la aborrezco). La Delfina será morocha, delgada; tendrá los dientes separados, pero ni punto de comparación con la Claudia, que siempre me pareció el colmo de la ordinariez. Yo, por supuesto, no fuí al baile de carnaval y me quedé sentada en el balcón hasta muy tarde. Mi padre, cuando vivía, tuvo la feliz ocurrencia de hacerme esta silla desde la cual puedo mirar la calle sin fatigarme demasiado. Me hubiera pasado la vida en el balcón, pero mi padre murió y debí resignarme a trabajar en la Sucursal. Con todo fué una suerte que la Delfina ocupara un cuarto en el hotel Los Paraísos, justo en la esquina de mi casa. Por las mañanas pasaba a buscarme. Tomábamos el tranvía 26.

Recuerdo esas mañanas como las más felices de mi vida. La Delfina me cedía el asiento de la ventanilla, me hablaba de su novio, de las actrices de cine que admiraba, de la novela que leía por las noches. Yo le prestaba libros y revistas. Aunque nunca fuí a la escuela, tengo instrucción. Yo sola, por mis propios medios, aprendí a leer. Mi padre me regaló una Biblia; sé de memoria algunos proverbios. Pero mis dones de clarividencia y de sabiduría no provienen de esa fuente. Mi raza, en otras épocas, disfrutó del apoyo de los poderosos; fuimos favoritos de príncipes; la corte celebraba y temía nuestra lengua brillante y venenosa: lo leí en un tomo de la Enciclopedia Ilustrada que compré con el último aguinaldo. La Delfina, a pesar de su cabeza de pajarito, adivinó mi superioridad, me hizo su confidente. Quería que viviéramos juntas. Yo me negué. Después de la muerte de mi padre decidí aislarme del mundo y de los ultrajes que necesariamente debo soportar cuando salgo a la calle. Pensé que iba a recibir una pensión del Estado, pero, según las leyes, no me corresponde. Mi singularidad física me permite trabajar. Tuve, por lo tanto, que aceptar el empleo en la Sucursal. Al principio sufría; las empleadas no me quitaban los ojos de encima, pero en general creo que mi aspecto las volvía serias, las desconcertaba. Sólo la Claudia, esa italiana odiosa, se atrevió a tocarme. Dijo que le traería suerte. Me puse roja de vergüenza. La hubiera matado.

No podía soportar que nadie viviese a mi lado. Soy de carácter irritable, he nacido bajo el signo de Saturno. A veces, cuando vuelvo del

trabajo, me siento en la hamaca del patio y digo malas palabras hasta calmarme. El loro que perteneció a mi padre las escucha y aprende a repetirlas. Antes solía entonar *La Cumparsita*; también silbaba los primeros compases del Himno Nacional. Ahora insulta, maldice. Eso me divierte.

Debo confesar que nunca sentí cariño por mi padre. A mi madre no la conocí. Murió al darme a luz. Supongo que tendría los ojos sombreados y un poco saltones, como los míos. Mi padre, al enviudar, trajo a una mulata del Litoral para que se ocupara de las tareas de la casa. La Mercedes, así se llamaba, acostumbraba a frotarme con ungüentos preparados por una curandera comprovinciana suya y medio bruja; la misma que fabricó el amuleto que habría de convertirme en una persona común. Supersticiones de ignorantes. No quiero cambiar; pertenezco a un linaje muy antiguo, lo repito, cuya inteligencia y astucia han llegado a ser proverbiales. Si bien es cierto que en estos tiempos desprovistos de imaginación sufrimos postergados en circos y parques de diversiones, yo tengo el orgullo de ser una excepción. Gracias a mi puntualidad, a mi discreción, a mis hábiles y refinadas sumisiones, pronto seré nombrada Jefa de la Sección Ojales. Entonces tomaré medidas contra la Claudia.

Una noche (mi padre estaba muerto) descubrí que la Mercedes tenía relaciones con un hombre en el cuarto del fondo, detrás de la cocina. Espié por los visillos de mi dormitorio: vi al hombre que cruzaba el patio en dirección a la puerta de calle. Odié a la Mercedes con toda mi alma. Al otro día le dije que no me alcanzaba el dinero, que debía arreglármelas sin ella. La despedí. Fué una suerte que se marchara; ahorro dinero, casi no como; me basta un puñado de arroz hervido y un pedazo de pan para vivir. Compro libros que me interesan, miro por el balcón. Ayer, casualmente, volví a ver al amante de la Mercedes. Es moreno y rizado; parece un turco. Pasó en su carro de bebidas gaseosas.

La única persona que ocupaba mi recuerdo, mi nostalgia, era la Delfina. Por eso, el domingo, cuando bajó del coche de alquiler y entró al hotel Los Paraísos, mi primer impulso fué correr a su encuentro y abrazarla. Pero reflexioné: es ella quien debe venir a visitarme, se portó mal conmigo, no me escribió a pesar del dinero que le presté antes que se marchara a Buenos Aires.

La verdad es que la Delfina fué un poco falsa en aquella oportunidad. Me ocultó en un principio el vergonzoso carácter de su compañía de revistas. ¿Mintió porque no quería escandalizarme? Dijo que Androcles, el empresario, trataba de formar un conjunto de bailes regionales y que a ella la contrataban por su tipo de criolla. Yo, que estaba enterada de todo, me enfurecí. Le dije, llorando, que corría hacia su perdición, que se arrepentiría de abandonarme. La Delfina, emocionada, me tomó entre sus brazos, me secó las lágrimas con su pañuelo. Entonces me contó sus

verdaderas intenciones: lo de Beldades de Medianoche no era de su agrado pero, a falta de algo mejor, aprovechaba esa oportunidad para salir de la provincia. No iba a pasarse la vida encerrada en la Sucursal. Triunfaría. La Claudia, dijo, quedaría retorcida de envidia. Estas últimas palabras me convencieron. Sin vacilar le presté mis ahorros. Jamás olvidaré que la Claudia me tocó la espalda, que me puso en ridículo. Deseo verla muerta.

Recuerdo que acompañé a la Delfina a la estación la mañana de su partida. En el andén conocí a Androcles, un hombrecito autoritario, pálido, que fumaba innumerables cigarrillos negros. Las otras chicas de la compañía me parecieron unas descaradas. La Delfina, que prometió escribirme, me dejó de recuerdo la maravillosa capa de su disfraz de Noche. Yo sentía que, al irse ella, quedaba a merced del odio de las demás empleadas de la Sucursal. Durante los dos años que duró su ausencia, sólo recibí una fotografía que guardo en mi mesa de luz. La Delfina, más bonita que nunca, caracterizada de beldad oriental o de Cleopatra, lleva una curiosa diadema de serpientes enlazadas en forma de corazones. Sus pechos desnudos y pequeños asoman entre los collares de perlas; a través de la muselina se adivina el vientre, la clásica penumbra del ombligo. Al pie del retrato la firma, sin ninguna dedicatoria: *Delfina Coronel,* y la fecha. Sufrí mucho por esa muestra de frialdad. Pudo haber agregado algo cariñoso. Después de todo, fuí su única confidente, le presté dinero.

No puedo ocultar la decepción que me produjo el encuentro con la Delfina. Yo terminaba de lavarme la cabeza; tenía el pelo húmedo y suelto, me cubría la espalda. (Sé que mi cabellera es espléndida; una vez por semana la enjuago con raíces de caña tacuara; eso la fortalece. También mis piernas, aunque delgadas, son perfectas; las he mirado largamente, hasta el arrobamiento.) Cuando abrí la puerta de calle simulé una gran indiferencia. La Delfina me abrazó, dijo que me había escrito: "Te lo juro, querida —se disculpó—, el correo debió extraviar las cartas." Me acompañó al dormitorio donde acabé de secarme el pelo. La ingrata, recostada en mi cama, encendió un cigarrillo. Miré por el espejo su hermoso cuerpo esbelto y me ruboricé al recordar los entusiasmos que me asaltan por las noches mientras contemplo su fotografía. Traté de parecer natural, de sonreír. Temía que la Delfina descubriera mi secreto, que lo leyera en mi cara. Le pregunté si había venido por mucho tiempo. "Una semana apenas —me contestó—: vine a buscar una cocinera para el negocio de mi marido." Sentí que el suelo cedía bajo mis pies, empalidecí. La Delfina, que advirtió mi turbación, dijo: "¿No sabías que estoy

casada? Al poco tiempo de llegar a Buenos Aires, Androcles me propuso matrimonio. Acepté con la condición de que abandonara para siempre la compañía de revistas. Deseo un hogar decente. Androcles, que había ganado dinero en las carreras, compró la llave de un restaurante, y como quiere especializarse en comidas del norte, me encargó que le buscara una buena cocinera." "Pero yo recibí una fotografía —murmuré con voz atribulada—; llevabas, creo, collares de perlas, un disfraz oriental." La Delfina sonrió con malicia: "Recuerdo esa fotografía —dijo—. La sacó Androcles en un cuarto del hotel donde vivíamos. Tiene la manía de los desnudos artísticos. A veces le sirvo de modelo para su colección. A pesar del antifaz me hubieras reconocido. No me atreví a enviarte uno de esos retratos. No hagas ese gesto, querida. El *hobby* de Androcles es bastante inocente." Después la Delfina me preguntó si continuaba trabajando en la Sucursal. Le dije que a fin de mes iban a nombrarme Jefa de la Sección Ojales. Pero la Delfina no prestaba atención a mis palabras: era feliz con su Androcles, con el departamento recién comprado en un suburbio de la capital. Ésas habían sido, en el fondo, sus verdaderas intenciones; para eso me pidió dinero, la farsante. Súbitamente, me sentí herida, traicionada. Hice un esfuerzo para no arrojarme sobre ella y golpearle la cara. Le hubiera gritado: ¡Canalla, haciendo porquerías con Androcles y con otros! ¡Porque hay otros, muchos otros! ¿Quiénes son? ¿Quiénes? Sólo atiné a decirle: "Me duele la cabeza. Me siento afiebrada. Mañana o pasado hablaremos. Perdóname."

Cuando la Delfina se fué rompí la fotografía y arrojé los pedazos a la basura. Después, encerrada en mi dormitorio, escupí sobre el espejo del ropero, me rasguñé la cara, lloré amargamente. La idea de que la Delfina posaba desnuda para satisfacer los impúdicos gustos de su marido lastimaba mi delicadeza. Preparé tilo, ensayé distraerme con la lectura de la Enciplopedia Ilustrada, pero la misma idea volvía a atormentarme. Cerré los ojos: una imagen insoportable me cortó la respiración: la Delfina estaba acostada en mi propia cama, con el vendedor de bebidas gaseosas (aquel que descubrí saliendo del cuarto de la Mercedes y que parece turco). Sentí que la imagen de esos dos cuerpos no me abandonaría nunca; que estaba condenada a no conocer el amor sino a través de uno de ellos: yo era el vendedor de bebidas gaseosas y tenía en mis brazos a la Delfina; o bien, yo era la Delfina y estaba en brazos del vendedor. Abrí los ojos, aterrorizada. Los dedos de mis manos empezaron a torcerse, echaba espuma por la boca. Grité.

Si yo fuera una persona vulgar me habría suicidado. El sábado, la Delfina tomó el tren de la tarde, volvió junto a Androcles, su marido. Antes

de marcharse a la estación pasó por mi casa y me devolvió el dinero que le había prestado (lo dejó en un sobre que deslizó por debajo de la puerta de calle). Golpeó el llamador, golpeó la persianas del balcón: no tuve coraje para abrirle la puerta. Permanecí en mi cuarto, llorando, hasta que se marchó.

Ayer, para colmo de mis desgracias, me enteré de que la Claudia se casa con un telegrafista y abandona la Sucursal. Durante años soñé con el momento de ser ascendida a Jefa y vengarme de esa infeliz que me tocó la espalda. Las demás empleadas simularon (estaban muertas de envidia) alegría; le hicieron bromas, propusieron una colecta para el regalo de casamiento, discutieron el regalo; al fin se pusieron de acuerdo: le regalarían un ventilador. Yo permanecí absorta en mi trabajo, tratando de no escuchar, pero las manos, heladas, me temblaban de furia. Pedí permiso para retirarme una hora antes (es la primera vez que lo hago en cuatro años de trabajo). Volví a mi casa, compré nafta en el almacén de la esquina. Quería incendiarme, morir. La Delfina, pensaba, estará en este momento con su marido que la fotografía desnuda. Y yo, que consigo el ascenso a Jefa de la Sección Ojales, no podré vengarme de la Claudia. Mi vida no tiene objeto: me consumen el insomnio y la pena. Me paso las noches devorada por visiones repugnantes, alucinada entre el deleite y el horror. Esto no puede continuar. Pero algo en mí se aferra a la vida tenazmente como una cucaracha que trepa por la pared con la mitad del cuerpo reventado. Mientras miraba por el balcón, vi al vendedor de bebidas gaseosas que bajaba como un mono gigante de su carro, llevando sobre los hombros un cajón de botellas de naranjada. Una idea me iluminó. Olvidé al instante mis pensamientos sombríos y lo llamé con un chistido. El hombre se acercó al balcón. Tiene la barba tupida y algunas cicatrices de viruela en las mejillas. Los ojos son oblicuos, retintos; el cuerpo es ágil, vigoroso. Me bastó una mirada para saber que es una persona inofensiva, de mentalidad simple, y que no me será difícil hacerlo representar su papel de acuerdo con mis planes. Le dije que tenía un mensaje de la Mercedes, que si podía, una vez terminado el reparto, pasar un momento por mi casa. El hombre no pareció sorprenderse; mostró sus dientes manchados de nicotina y me dijo: "Bueno, mañana daré una vuelta por aquí, a la siesta, a eso de las tres."

Estoy sentada en mi cuarto esperando al vendedor de bebidas gaseosas. He cerrado las puertas que dan al patio; la casa está a oscuras; hace calor. Los jazmines del florero exhalan un perfume parecido al vértigo: aunque marchitos, huelen de una manera intensa y melancólica; sugieren la noche, el deseo ofrecido al olvido, a la desdicha. No estoy acostumbrada al alcohol;

el vino me ha mareado. Sé que ésta es la única oportunidad que tengo para conjurar la visión que me persigue desde la última vez que vi a la Delfina. A fuerza de irrealidad conseguiré saciarme. Tendré el sueño, la paz. Por momentos la idea de un fracaso me estremece: supongamos que la alucinación me rechace, ¿tendré que soportar la violencia de un cuerpo que detesto mientras las Delfina escapa de mí para siempre? Necesito ser astuta y asegurarme el triunfo. He sacado del ropero la capa del disfraz de Noche que me regaló la Delfina y que guardaba como un tesoro. Aún recuerdo cuando la coronaron Reina en aquel baile de carnaval, hace dos años. Yo le ayudé a pegar las estrellas y las lentejuelas del vestido. Me pongo la capa brillante, suelto mi cabellera que me cae más abajo de la cintura; me contemplo en el espejo. La imagen me sobresalta de admiración. Parezco un insecto suntuoso de ojos saltones y piernas delicadas. Pero abandono el espejo y ensayo repetirme en voz baja: "Me llamo Delfina, Delfina Coronel." Súbitamente cruza por mi imaginación la idea de que el vendedor de bebidas gaseosas pueda negarse a participar del juego. Quizá mi aspecto le desagrade, quizá eche a correr. Vuelvo a mirarme y me tranquilizo: estoy hermosa; la capa y los cabellos revueltos disimulan mi espalda. Si el hombre se resiste le ofreceré dinero, le diré que soy virgen para excitarlo. Después de todo, la Mercedes era casi una vieja y no tenía piernas tan bonitas como las mías. El alcohol me marea, tengo hipo. El perfume de los jazmines me exalta y me llena la boca de palabras obscenas. Soy los jazmines, soy la noche. ¡Brillo, camino, arrastro por el cuarto una cola de seducciones, de dulces inmundicias! Han llamado a la puerta de calle. Mientras cruzo el zaguán me repito incansable: "Soy la Delfina. Soy Delfina Coronel."

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

CARTA A UN ESPECTADOR INOCENTE

Si en estas breves líneas me atrevo a plantearte algunas preguntas francas y personales es porque estas palabras han sido escritas tanto para mí cuanto para ti. Se debe al hecho de que aún creo en la posibilidad de que entre dos personas pueda establecerse un amable intercambio de preguntas. Aún creo que los hombres pueden ser "personas" en grado suficiente

para comprender que comparten sus dificultades y abrigar la esperanza de resolverlas juntos. Te escribo en la creencia de que cuanto voy a decirte puede preservarnos juntos del peligro de convertirnos en meras cifras.

Quizá hayas adivinado que para utilizar la expresión "espectador inocente" debí examinar mi conciencia para comprobar si he sido o no oportuno. Y acaso aún quede la posibilidad de que me estuviese riendo cuando pensé en esto por primera vez. No recuerdo. De cualquier manera ya no me río pues una vez que las preguntas hayan sido formuladas totalmente, lo esencial de ellas se resumirá así: ¿Aún le es posible a alguien continuar siendo un *espectador inocente?*

Tú, a quien entre burlas y veras denomino "espectador inocente" eres, igual que yo mismo, un intelectual. Y al decir intelectual no quiero decir escribiente. (Pero, si insistes, yo diría *clerc* [1].) No quiero decir burócrata. No quiero decir técnico. Tampoco quiero decir alguien que en el desempeño de su oficio disponga de medios para contar, repartir, distribuir o clasificar a otras personas; alguien que confiera a éste una suma mayor en pago y a aquél un viaje (en persona) a un campo de trabajos forzados. Aún me atrevo a utilizar la palabra intelectual como si tuviera algún significado.

Bueno, aquí estamos tú y yo frente a frente. Y podemos decirnos el uno al otro: "Bien, dejemos que los demás se preocupen por sus propios asuntos; nosotros nos preocuparemos por los nuestros."

Esto suscita mi primera pregunta audaz: "Aunque pueda parecer imposible hacer algo más que detenerse y esperar, por el mero hecho de «esperar», ¿no estaremos cometiendo el mayor de los daños? Existen algunas personas cuya tarea consiste en esperar. Pero, ¿y nosotros? Creo que aún podemos enfrentar el hecho de que tenemos, o de que debemos tener ahora, una responsabilidad con respecto al resto del mundo; y los otros, precisamente, nos están esperando a NOSOTROS."

Tú contestarás: "Nuestra espera no es inercia. Una cosa es permanecer apartado como un objeto inanimado, otra completamente distinta es utilizar nuestra pasividad como medio para resistir la agresión. También es algo muy distinto permanecer inactivo y esperar el momento oportuno cuando la acción es evidentemente inútil, aguardando el día en que pueda hacerse o decirse algo positivo."

Estoy de acuerdo, naturalmente, en que quien se niega a dejarse implicar en las acciones de aquéllos a quienes desaprueba porque tiene otros proyectos y otras ideas opuestas, está "haciendo algo". En tal caso, esperar es hacer *algo*. Mientras uno espera, observa y reflexiona. Su espera ya está grávida de acción.

[1] Juego de palabras entre *clerk* (escribiente, en inglés) y *clerc* (intelectual, en francés). (*N. de la T.*)

Pero nosotros esperamos en medio de la confusión. Observamos, y lo que vemos nos sume, minuto a minuto, en mayor confusión. A menos que nuestra espera implique en sí misma un moderado caudal de acción definida, muy pronto olvidaremos qué estamos esperando. O, más bien, no seremos capaces de descubrir qué estamos esperando. Estoy a punto de decir que ya hemos olvidado lo que estábamos esperando y ya no tenemos medios para descubrir qué puede haber sido.

Ya ves, tal como están las cosas en la actualidad, el espectador automáticamente se convierte en un cómplice. ¿Existen circunstancias en las que la complicidad pueda ser radicalmente evitada?

En primer término, veamos si comprendemos con claridad quiénes son "ellos". Cuando hablo de "ellos" deberás entender que aludo a aquellas personas determinadas que buscan el poder "sobre todos los otros" y que nos utilizan como instrumento para lograr ese poder sobre los otros. Por lo tanto, estoy pensando en que hay tres grupos: "ellos", "nosotros" y "los otros". Nosotros, los intelectuales, estamos en el medio y no debemos olvidar que, en última instancia, todo depende de *nosotros*.

Por lo tanto, para nosotros tiene importancia capital no identificarnos con "ellos". Y tiene idéntica importancia no mantenernos en forma exclusiva apartados de "los otros" que dependen de nosotros y de quienes también dependemos nosotros mismos.

En lo que respecta a los poderosos, nuestra tarea consiste en localizarlos, dondequiera "ellos" puedan aparecer, así sea entre nosotros mismos o entre "los otros". Debemos ser capaces de "reconocerlos" por lo que *son* y no darnos por satisfechos con lo que acerca de ellos digan ellos mismos o los otros. No es frecuente que un intelectual retenga su capacidad de juicio cuando "ellos" cambian de máscara y vuelven a distribuir sus denominaciones o se rodean con decorados distintos. Sin embargo, "ellos" son siempre "ellos". Su interés obvio consiste en inducirnos a que les demos un nombre nuevo, una identidad falsa, sobre todo porque al hacerlo así nos convencemos a nosotros mismos de que hemos hecho un descubrimiento brillante. No debemos permitir que nuestra vanidad "los" provea de pasaportes falsos.

En este punto debemos dar por supuesto que no nos interesa su dinero, ni su apoyo oficial, ni los cómodos empleos estatales que puedan procurarnos, en caso de que participemos en el juego de charadas que ellos practican. No es necesario decir que he hecho demasiados suposiciones. *Estamos* interesados, ¿verdad? No usemos, empero, la palabra prostitución, término tan desagradable. La situación ya es bastante depresiva sin que se necesario el menosprecio de uno mismo...

De cualquier modo, mientras "esperamos" debemos asegurarnos de que

ellos no nos convencerán —de nuevo— de que es a "ellos" a quienes hemos estado esperando.

Una segunda reflexión. Antes de que intentemos decidirnos acerca de lo que estamos esperando, debemos asegurarnos de si estamos o no *esperando*. Quizá, por cierto, inconscientemente estemos muy ocupados abriendo camino para algo que, según nuestra insobornable reflexión, nosotros seríamos los últimos en esperar. En ese caso, no sólo no estamos esperando la salvación, sino que activamente estamos preparando nuestra propia destrucción.

Esto suscita una tercera pregunta. Perdóname por formulártela: pero, después de todo, ¿no *preferimos* quedar frustrados y ser llevados a la desesperación? ¿No nos satisfacemos con hacer de la desesperación un cómodo medio de escape —puesto que ella posee indudables elementos pintorescos—, y por medio de la desesperación no nos conciliamos con la falta de sentido de nuestra propia existencia? En verdad, la desesperación tiene una apariencia muy respetable, hasta que uno recuerda que sólo está destinada a prepararnos para aceptar el próximo programa que "ellos" propongan, el cual explicará —y explotará— nuestra vacuidad.

Por lo tanto, ya ves, nuestra vacuidad no es inocente, no es simplemente neutral, no es una mera "ausencia". Es el terrible vacío espiritual en el que la malevolencia puede introducirse como un relámpago, introducirse con el objeto de producir una explosión universal de odio y de destrucción. Esta explosión se halla posibilitada por *nuestra* vacuidad. Sin nuestra presencia, el vacío de los otros nunca podría ser activado y la muerte que duerme en ellos nunca podría surgir y arrollar todo cuanto es posible ver.

Y esto me recuerda otra cosa: cuando permanecemos "apartados", intentamos pensar que somos independientes, que nos apoyamos en nuestros propios pies. Es verdad que en nuestra condición de intelectuales debemos permanecer apoyados en nuestros propios pies pero no se puede aprender a hacerlo hasta que no se ha comprobado en qué medida se necesita el apoyo de los otros. Y nuestro problema consiste en sostenerlos los unos a los otros, no en ser sostenidos por "ellos".

"Ellos" naturalmente nunca han estado en condiciones de sostener a nadie. "Ellos" nos necesitan a nosotros, pero no necesitan nuestra fuerza. "Ellos" necesitan nuestra vacuidad para justificar su propia vacuidad. Por ese motivo, su apoyo siempre se manifiesta en forma de prebendas y sólo de esa manera. Se nos nutre para que continuemos durmiendo. Se nos paga para que nos quedemos quietos o para que digamos cosas que no perturben la serena superficie de esa vacuidad, de la cual, en el momento oportuno, deberá surgir la chispa y el resplandor que provoque la tremenda explosión en todos los hombres.

Y ahora la última pregunta. Es probablemente la que menos te agra-

dará. Pero debo formulártela. ¿Nos queda alguna posibilidad de elección? ¿No tenemos que marchar por donde marchan los otros, y gritar tan desaforadamente como ellos? Mucho peor aún: ¿no constituímos el tipo de espectadores cuya auténtica "inocencia" los transforma en culpables y hace de ellos el blanco evidente del terror arbitrario? (Estoy retornando a la más lisonjera suposición de que, después de todo, somos relativamente inocentes.) Si éste fuera el caso y si fuésemos bastante hábiles como para comprender lo que esto significa, casi evidentemente no nos será posible resistir la última y más degradante tentación: la tentación del intelectual inocente que se precipita en forma alocada a colaborar con "ellos", que se presta a toda degradación imbuído de la certeza de que ha sido preparado para la destrucción y que al final sólo pide que lo corrompan con tanta frecuencia y tan sórdidametne como sea posible antes de que se produzca el aniquilamiento final.

Temo que esto sea lo que pueda sucedernos a nosotros dos: la demente y frenética insistencia en desembarazarnos inclusive de nuestra inocencia, como si en semejante mundo hubiera alguna otra culpa más soportable que la culpa de ser inocente.

Cuando ya se ha dicho todo esto, y cuando ya ambos lo hemos sopesado, supongo que me considerarás poco discreto si te ofrezco una solución. Y difícilmente esté bastante demente para intentarlo. Te amo lo suficiente (el verbo "amar" se ha deslizado por error) como para disculpar tu orgullo. No intentaré elaborar una solución nueva. Sólo seré lo bastante "inocente" como para narrarte un antiguo cuento que habla de las vestiduras nuevas de un Rey.

Naturalmente, tú lo conoces. Ha sido relacionado con múltiples cosas en la literatura psicoanalítica. Ciertos sastres engañaron a un rey diciéndole que le tejerían un traje maravilloso que sería invisible para todos excepto para los hombres buenos. Los sastres hicieron todos los ademanes necesarios, como si estuvieran ajustándole el invisible traje, y tanto el rey cuanto sus cortesanos aseguraros que "veían" y admiraban ese ropaje. Por último, el rey desnudo marchó solemnemente por la calle donde se había reunido todo el pueblo para admirar sus atavíos, y todos lo admiraron hasta que un niño se atrevió a señalar que el rey estaba desnudo.

Acaso creas que mis reflexiones se han recubierto con un matiz sentimental. Pero puesto que los tiempos han llegado a ser lo que son, me atrevo a hablar inconsideradamente. Acaso tú y yo hemos olvidado que nuestra vocación, en nuestra condición de espectadores inocentes —y a causa de la condición misma de nuestra inocencia—, es hacer lo que hizo el niño y continuar diciendo que el Rey está desnudo, aun a riesgo de que nos condenen como criminales. Recuerda que el niño del cuento era

el único inocente, y a causa de su inocencia la falta cometida por los otros no fué considerada un crimen sino apenas una estupidez. Si el niño no hubiera estado allí, todos hubieran sido locos o criminales. Lo que los salvó fué la exclamación del niño.

(Traducción de Virginia María Erhart)

THOMAS MERTON

CONVERSACIONES CON JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Desde agosto de 1952 a junio de 1955 viví en Puerto Rico como profesor visitante de la Universidad. Durante ese tiempo estuve íntimamente vinculado a Juan Ramón Jiménez y a Zenobia Camprubí; sobre todo el primer año de los vividos en la isla, nuestra relación fué muy estrecha y frecuente, porque así lo permitió la salud de Juan Ramón. En 1953-54 estaba en plena forma. Trabajaba incansablemente; conversaba sin prisa y con gusto sobre los temas más variados; asistía a conciertos y espectáculos teatrales, y profesaba en la Facultad de Humanidades un excelente curso sobre el modernismo. Curso lleno de originalidad e interés, al que asistía algunas veces, con tanta frecuencia como lo permitió mi horario de trabajo, pues justamente uno de los fines de mi viaje a Puerto Rico era recoger, de boca del poeta, datos para un proyectado libro que habría de titularse, en principio, *El modernismo y Juan Ramón Jiménez.*

Juan Ramón me había escrito a España enviándome algunos apuntes y resúmenes de su curso. Una vez decidido mi viaje a Puerto Rico, se ocupó en ayudarme a resolver ciertas dificultades burocráticas y, en relación con mi libro, se ofreció a cooperar conmigo prestándome generosa colaboración. Tan pronto llegué aquí aceptó mi propuesta de someterse a los interrogatorios necesarios para dilucidar rápidamente cuantas dudas yo tuviera, y para facilitar las cosas y ordenar el trabajo decidió que nos viéramos con regularidad, invitándome a visitarle y a cenar en su casa una vez por semana. De ahí nacieron las siguientes *Conversaciones.*

Martes, 6 de octubre de 1953. Enseño a Juan Ramón la copia que me regaló Juan Guerrero de la conferencia "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", sacada de *La Prensa* de Lima, 1946, y tras de

darla un vistazo dice que le parece incompleta y que, desde luego, en este periódico la reprodujeron de la *Revista de América,* de Colombia, dirigida por Germán Arciniegas, donde se publicó primero.

—Es un artículo extenso que forma parte de una serie iniciada en esa publicación colombiana. Aparecieron allí cinco ensayos míos: uno, "Prólogo general"; el segundo, éste del modernismo en España e Hispanoamérica; el tercero dedicado a "El modernismo poético en Estados Unidos", y los dos siguientes ya sobre poetas en particular. Bécquer y Edgar Poe. Hubiera seguido la serie, pero me disgusté con Arciniegas por motivos que no son del caso, y así se quedó. El artículo sobre Poe apareció este año en *Buenos Aires literaria.*

Juan Ramón pide a Zenobia que traiga las fotocopias de las cartas de Rubén Darío, y aparece, con ellas, tal cantidad de papeles que por el momento desisto de verlos. El poeta lee una carta de Antonio Machado, escrita en Soria, comunicándole la publicación de *Campos de Castilla,* como un libro intermedio, y diciendo que ponía su esfuerzo y su ambición en otro posterior en que ya estaba trabajando.

Hablamos de los papeles póstumos de Machado que están siendo publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos,* y Juan Ramón dice que en las "Ultimas lamentaciones de Abel Martín" están los más hermosos poemas de aquél. Yo así lo creo, sobre todo cuando recuerdo el maravilloso "Muerte de Abel Martín", impresionante en su trágica y purísima desnudez.

Con relación a los autógrafos que regaló a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, cuyas fotocopias me enseña, dice que hace unos veinte años fué a ofrecer a Artigas, entonces Director de la Nacional madrileña, las cartas de Rubén Darío, y que Artigas le indicó que no tenían interés para la Biblioteca.

—Yo tenía entendido —le digo—, acaso por haberlo oído a Guerrero, cuando me mostró en España alguna de estas fotocopias, que quien le dió esa respuesta fué Rodríguez Marín. —No, no —insiste vivamente Juan Ramón—; fué Miguel Artigas.

Tratando de mi proyectado libro sobre modernismo literario, le apunto que encuentro dificultades para trazar sólidamente los orígenes del fenómeno. Es acaso el punto más arduo del trabajo, en parte porque lo enturbian voluntariamente quienes en lugar de estudiarlo con objetividad lo enfocan desde un punto de vista algo provinciano, tratando de exaltar figuras que la pasión patriotera quiere aupar sobre otras, tal vez más importantes, pero cuya influencia se pretende desconocer. Desentrañar este episodio inicial me parece, ante todo, un juego de paciencia.

—Sí —opina el poeta—; ese problema es la base de todo el estudio y conviene cuidarlo bien. El modernismo no es un movimiento literario,

ni una escuela, sino una época. Como el Renacimiento. Se pertenece al modernismo como se es del Renacimiento, quiérase o no se quiera. El modernismo empieza en Alemania, en lo religioso, y es una tentativa conjunta de teólogos católicos, protestantes y judíos para unir el dogma con los adelantos de la ciencia. El dogma que, naturalmente, no es la doctrina. Nada tienen que ver dogmas marianos, nacidos en la Edad Media, con la doctrina evangélica.

El modernismo literario pretendía igualmente una revisión que en España afecta principalmente al Greco, a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa... Unamuno fué el primer modernista español, y justamente porque su formación no es francesa, sino que viene de Alemania e Inglaterra. Cuando Rubén fué a Madrid, Unamuno era ya un modernista. Incluso, en ciertos círculos, le llamaban despectivamente: "el *tío* modernista". En Francia no hay modernistas, salvo el Abbé Loisy, Alfred Loisy, cuyo libro es de 1900.

Deberá usted leer —sigue— las Encíclicas sobre el modernismo religioso. Creo que son de Pío X. Están traducidas al español y editadas en Barcelona. El modernismo religioso se inicia a mediados del siglo XIX, pero hasta el final de la centuria no cuaja en el movimiento de teólogos de las tres religiones, según acabo de hablarle. Ibsen y Nietzsche están en el comienzo del modernismo; en el modernismo ideológico y no en el estético. Los orígenes en España son los que le digo, aunque en Hispanoamérica puedan aparecer mezclados con otros elementos. La influencia de Heredia hizo que en este hemisferio se extendiera el parnasianismo.

El nombre de modernismo —añade, tras una pausa— pasa a Hispanoamérica desde los Estados Unidos, por los emigrados: Martí, Silva, Rubén. No llega de Francia, pues allí se ignoraba tal denominación. En cambio en los Estados Unidos hay una derivación del modernismo teológico al que se opone el fundamentalismo, en Tennessee. Hay incluso una escuela poética mística del Oeste Medio llamada modernista. El mejor de sus representantes es W. Moody, y el nombre perdura. Hart Crane es modernista, y éste sí que es un buen poeta.

En Francia, parnasianismo y simbolismo, con el impresionismo en pintura, son los equivalentes del modernismo. Este nombre abarca en España tanto al parnasianismo como al simbolismo, por distintos que éstos sean; recuerde lo que acabo de decirle respecto a que el modernismo es una época y no una escuela literaria o artística.

El modernismo hispanoamericano es parnasianismo: Díaz Mirón, Valancia... Estos son los adelantados en Hispanoamérica, pero la línea española es otra. En Hispanoamérica la influencia francesa cede el paso al indigenismo en *Lascas,* de Díaz Mirón, por ejemplo. En España el estetismo dura poco. Los poetas siguieron la línea Bécker-Unamuno (pues el primer

libro de éste es idealista-sentimental), y no solamente en castellano: Maragall es más simbolista que parnasiano.

Entre los precursores es preciso apuntar a los poetas que llamo "del litoral": Rosalía de Castro, Verdaguer, Curros Enríquez, Vicente Medina... Los exámetros de Rosalía, en sus versos castellanos, son muy parecidos a los de Rubén. También están en ella los temas sociales — emigración, pobreza — expresados de manera lírica.

Juan Ramón está en vena. No quisiera cortar la conversación, pero temo fatigarle y hacerle trasnochar más de lo conveniente. Asegura que no está cansado, y vuelve a coger el hilo donde lo había dejado:

—En cuanto a Bécquer, todos empezaron imitándole, incluso Rubén. Las *Rimas* son el mejor precedente del simbolismo. Luego vino Darío que exhumó tanto, asimiló tanto, que influye en todo y en todos. Tenía un extraordinario don de percepción. Recogía de Díaz Mirón y de Silva y lo transformaba y asimilaba.

Los jóvenes de entonces aceptaban al mismo tiempo a Darío y a Unamuno. Eso se ve en Antonio Machado, cuya obra supone ambas influencias. En los retratos está influído por Darío. Hubo un tiempo en que Machado y yo nos paseábamos por los altos del Hipódromo, en las tardes de verano, recitando versos de Darío. Yo estaba en Bécquer y en Rosalía. Llega Rubén y me desoriento durante un año. Vuelvo a Burdeos y allí escribo *Rimas* y me sacudo a Rubén. No logré asimilarlo; no cabía en lo andaluz.

Sugiero a Juan Ramón que me diga su parecer respecto a la supuesta diferencia entre modernismo y generación del 98, o, si se prefiere, entre modernistas y noventayochistas. Vivamente me interrumpe:

—De la generación del 98, a la cual llamaron primero generación del 96, no se empezó a hablar, como tal generación, hasta 1913. Los inventores de ella fueron Azorín y Gabriel Maura. La verdad es que cuando yo llegué a Madrid todos los escritores del 98 eran modernistas ideológicos; todos querían revisar los clásicos y aceptar o imponer las libertades de la época.

El libro de Díaz Plaja ha venido a confundir todo esto. En cambio Laín Entralgo caracterizó muy inteligentemente lo que de pasajero y fortuito tenía el 98.

Gedeón y *Madrid Cómico* se ocupaban del modernismo porque no era un suceso baladí. Intuían que se trataba de un cambio trascendental. Fíjese en que el nombre de "modernismo", como siempre ocurre con estas denominaciones, es algo que lo ponen desde fuera; es cosa de los críticos.

Me pregunta cómo van mis lecturas de poetas modernistas o emparentados, y le hablo de mi decepción con el *Lunario* de Leopoldo Lugones, que acabo de releer encontrándolo mucho más flojo de como se presentaba en el recuerdo. Ahora prefiero sus libros de prosa, más auténticos; escritos con más nervio.

—El *Lunario sentimental* y todo eso es muy barato. Laforgue influye sobre Lugones en el último fragmento de la balada a *Notre Dame la Lune.*

Es tarde. Me despido, y ya al marchar, refiriéndose a sus esfuerzos por dignificar la edición de libros españoles, tan decaída en el siglo XIX y principios del XX, dice Juan Ramón:

—Quise renovar la tradición elzeviriana de Ibarra. Para oponer a la *plaquette* francesa, que entonces estaba introduciéndose, busqué en varias imprentas matrices como las de Ibarra e impuse su uso.

Lunes, 12 de octubre. —En vista de la invitación del Rector, que mañana ofrece una fiesta en su casa, convengo con Zenobia en adelantar a esta noche la cena con ellos. A las seis pasan a recogerme; cenamos a las seis y media, y luego, en la terracita, charlamos casi tres horas.

—La primera vez que oí hablar de José Asunción Silva —dice Juan Ramón— fué cuando llegué a Madrid en mi primer viaje desde Andalucía. En casa de Pedro González Blanco, regresado de un viaje a América, le oí recitar el *Nocturno* de Silva. Ya entonces Darío había publicado *Prosas profanas.*

La influencia de Darío sobre nosotros existió, pero duró poco. En Hispanoamérica se prolongó mucho tiempo más; por lo menos veinte años más, y esto se debió a que allí faltaba tradición. Es decir, tradición propia: tenían por un lado la tradición española y por otro la francesa. Víctor Hugo influyó mucho sobre esa especie llamada "Poetas civiles", tan abundante en América.

El indigenismo nace entonces; es decir, un poco más tarde, cuando los hispanoamericanos advierten que la arquitectura de la época colonial no hizo sino continuar una tradición. El fenómeno, por lo demás, era natural y muy fácil de explicar. El obrero mexicano era indio y cuando le encargaban un altar barroco lo hacía que se pareciera a sí; fíjese que muchas veces esos altares nos obligan a pensar en Buda, y es porque el obrero tenía raíces que llegaban hasta la India. Con nuestra arquitectura colonial se continuaba la anterior, la de incas y aztecas, y se superponían dos culturas que, en realidad, eran las dos de origen oriental: la una llegada a América por el Pacífico, desde la India, y la traída por los españoles, a través del Atlántico, vía Occidente europeo.

En realidad —añade—, hasta descubrir el indigenismo los hispanoamericanos se hallaban faltos de tradición. Y desde luego el precursor hispanoamericano no tiene tradición poética propia: Sor Juana Inés de la Cruz gongoriza y Alarcón es, artísticamente, un castellano más. Cuando aparecen *Los Trofeos,* de Heredia, constituyen para los hispanoamericanos una reve-

lación. A ellos pueden servirles poetas como Bécquer, intemporales, líricos puros, mas no los que se hallan dentro de la tradición española, como es el caso del *Poema del Cid* y del mismo Machado, que no influye en América porque aquí Segovia y Soria no les dicen nada.

El exótico Heredia les sirve. A la conciencia del indígena, al indigenismo mezclan el exotismo, como hizo López Velarde y ahora Neruda. Ellos saben ya cual es su tradición y su camino, y que no pueden seguir los nuestros. Claro es que los clásicos españoles les influyen por la lengua, por el manejo del idioma; así Santa Teresa o Quevedo. Cuando Neruda llega a Madrid, la poesía de Villamediana, con su tesoro formal de rimas, le deslumbra, e incluso publica una pequeña antología de su obra.

Gabriela Mistral en *Tala,* Díaz Mirón en *Lascas*, y el mismo Neruda (no en sus primeros libros, *Crepusculario* y *Veinte canciones de amor,* donde me imita a mí, sino más tarde), dan lo mejor de su obra en la línea indigenista. En esa línea Darío es precursor. Vea la "Oda a Roosevelt", donde hace el recuento de los valores del indigenismo. Y es que Darío, inculto de libros, era de una receptividad extraordinaria. No leía; le bastaba oler los libros y el olor le daba sugestiones, sugerencias. Si su aspecto como precursor del indigenismo es negado por algunos, se debe a que la gente no lo conoce, no le ha leído. Si alguien hiciera una antología de Darío quitándole Eulalia, la princesa, y todo eso, quedaría un poeta diferente.

Hay una pausa. Creo que Juan Ramón deja el tema, pero en seguida vuelve a él, tomándolo por otra de sus facetas.

—A los precursores americanos y a los modernistas de aquí yo los divido en dos grupos: naturales y exotistas. Entre los naturales incluyo a Silva, Martí, Gabriela Mistral... gentes que cantan lo que viven, sus tierras y sus campos; las cosas de su vida. Los exotistas cantan el Parnaso y Versalles, cosas que están fuera de ellos y que ellos nunca vivieron. Entre éstos está el mismo Darío, Lugones, Valencia.

José Asunción Silva, por ejemplo, canta la estepa colombiana, y en el "Nocturno" he visto coincidencias notables con un fragmento de la *María* de Jorge Isaacs, donde se describe la noche en el campo de Colombia con las mismas referencias a los ladridos de los perros y al croar de las ranas.

Yo le hablo de poetas a quienes hoy apenas se recuerda, aunque en su tiempo fueron influyentes y tuvieron alguna significación. Le pido parecer sobre el olvido, a veces injusto, a veces excesivo, en que algunos cayeron, y me dice:

—Para mí el poema "Mar adentro" de José Joaquín Herrero tuvo mucha importancia. No debe usted omitirlo. Cuando lo leí me impresionó. Antes había leído, creo que en mis quince años, una traducción suya del *Kalidasa,* y desde luego sus versiones de Heine.

Hubo también un Almendros Campos y el gallego Ramón de Godoy que

hicieron cosas estimables. Y de ninguna manera se puede olvidar a Manuel Paso, pues su libro *Nieblas* es el eslabón intermedio entre nosotros y los poetas a quienes llamo precursores: Rosalía y Bécquer. Leopoldo Díaz dió íntegro, en *Vida Nueva,* un poema importante.

Y tras este inciso aclaratorio vuelve a los problemas abandonados hace un momento:

—Darío —insiste— influyó en nosotros y al comienzo su influencia fué beneficiosa. Claro es que tenemos una tradición secular y en ella vivimos. Hasta tal punto es así que versos escritos bajo su influencia en metros a los que pudiéramos llamar rubenianos volví a escribirlos en romance, cuando estaba en Burdeos. Y la nueva escritura no fué deliberada, sino necesaria. Seguíamos una línea lógica y Darío, gran admirador de España, nos traía a ella algo bueno. Llevó consigo su América, y también su españolismo: "Salutación del optimista", "Cyrano en España", "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote" y otros poemas así.

Incidentalmente, refiriéndome a las aportaciones de Darío en la hora auroral del modernismo, pronuncio el nombre de Verlaine, y Juan Ramón advierte:

—Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes de que lo leyera Darío. Le conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. Recuerde que yo le edité, a mis veinticinco años, los *Cantos de Vida y Esperanza.*

Darío nos trajo, como le digo, un vocabulario nuevo que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios. Ese vocabulario nos llegó muy adentro. Unamuno no lo tenía, pero de él aprendimos, en cambio, la interiorización.

A Machado y a mí al principio no nos gustaba Unamuno. Hay que pensar en la diferencia de edades: él tenía treinta y cinco años cuando nosotros dieciocho, y por eso no es extraño que prefiriésemos a poetas de menos edad, más juveniles y más cercanos a nosotros. Cuando en 1907 publicó *Poesías,* me lo envió, y ese libro sí influyó en nosotros. El poema "Duerme, habrá un mañana", es un poema modernista. En ese libro hay reminiscencias becquerianas y de Rosalía.

Alguna vez han comparado mi poesía con la de Unamuno, pero generalmente los términos del parangón son absurdos. ¿Cómo comparar *Ninfeas,* libro juvenil, con *El Cristo de Velázquez,* obra de madurez? Aparte de que por su valor, tan distinto, nunca sería lícito compararlos, existe la cuestión de edad que lo confunde todo. Antonio Machado escribió un libro de *Cantares,* anterior a *Soledades,* y Manuel, a sus diecisiete años, publicó

otro, que yo tenía y me lo robaron. Ellos procuraron destruir todos los ejemplares y nunca más quisieron acordarse de tales libros.

El modernismo —añade, al cabo de un instante— es lo que une a España y a Hispanoamérica para no separarse más. Y sin embargo aún quedan gentes que atribuyen al concepto y a lo que representa el valor que le daba el crítico de *Gedeón,* no el de la encíclica de Pío X.

En este momento Zenobia trae un cuaderno en donde aparece una referencia, muy completa, tomada por ella, de la encíclica sobre el modernismo. Es la llamada "Pacendi dominici gregis", del 8 setiembre 1907, y analiza el movimiento modernista en sus diversos aspectos. La edición es de Acción Católica Española y está hecha por Editorial Poblet, en Buenos Aires, 1944; corresponde a una "Colección de encíclicas y cartas pontificias" publicada bajo el mismo cuño editorial.

La examino rápidamente, pues Juan Ramón habla de nuevo y no quiero perder sus palabras:

—Yo me eduqué con krausistas —dice—. Estudié algún tiempo en Sevilla y no me licencié porque un incidente me obligó a abandonar la carrera. El krausismo era entonces lo que luego fué el modernismo. De don Federico de Castro se decía en tono ofensivo: "es un krausista", y los compañeros de Universidad me preguntaban: "¿cómo tratas a ese krausista?" Les parecía que serlo era algo pecaminoso.

Después, ya viviendo en Madrid, un jesuíta, el padre Oliver, me advertía: "No vayas a la Institución, que allí todos son krausistas." Y el caso es que Giner era cristiano; sobre eso no hay duda, pues yo mismo se lo oí decir. En España, entonces, un krausista era un pedagogo sentimental. Krause había sido un filósofo idealista, un post-kantiano. Entre krausismo, o mejor dicho, entre krausistas españoles y modernismo hay alguna relación.

—Cuando murió mi padre —continúa diciendo— tenía yo dieciséis años. Murió repentinamente, mientras yo dormía, y me despertaron los gritos de mi hermana, que tenía a mi padre muerto en sus brazos. Yo era un muchacho sensitivo y la conmoción fué enorme. Sufrí un desequilibrio nervioso grande y estuve en tratamiento con el doctor Simarro. Allí, en casa de éste, encontré los libros de Nietzsche en traducciones francesas y el libro del Abbé Loisy. Esto ocurría hacia 1905 o 1906.

Por la lectura de esos libros y otros pude darme cuenta de que Unamuno, conocedor de Nietzsche y traductor de Schopenhauer, era un modernista ideológico. Ya entonces lo atacaban los curas, por herético. El modernismo aquel desapareció, pero como dogma estético, como herejía poética, en las formas, permanece y opera de modo constante.

Mis sentidos se han educado en el modernismo. En Unamuno es la idea, la mente y no los sentidos, lo que es modernista. Para mí, Rubén era un parnasiano.

—Quisiera —le digo— que me diera usted su opinión acerca de lo que hay bajo ese parnasianismo exterior; lo que hizo a Rubén tan grande en su momento y ya para siempre.

—Rubén fué —contesta Juan Ramón— quien más influyó en España. Pero en él estaba Martí. Éste, con los *Versos sencillos,* influyó en Darío. Recuerde el poema de aquél donde habla de "la bailarina española". Muchos poemas de Martí se condensan y quedan reducidos en Darío a una línea. Martí le llamaba su hijo y quería que fuese su sucesor. Le sucedió como cronista en *La Nación* de Buenos Aires, y el artículo que allí escribió Rubén en ocasión de la muerte de Castelar parece de Martí. De éste le vino, también, el amor por los clásicos españoles y los giros estilísticos en los poemas de tipo menor:

La niña de Guatemala,
la que se murió de amor.

Darío tiene un poema dedicado a Bonafoux que parece de Martí, por sus galas y sus gracias. Hay un cierto Darío que no se comprende sin Martí. *La bailarina española* de Rilke, a su vez, recuerda *La gitanilla* de Darío. *El Soneto a Carolina,* de éste, es Martí puro. También Díaz Mirón influyó sobre Darío. Y Julián del Casal, en *Azul.*

Me refiero a la extensión del simbolismo poético en los años finales del siglo XIX, acaso en parte por irradiación francesa, y Juan Ramón dice:

—En Inglaterra pueden considerarse dentro del movimiento simbolista-modernista a W. B. Yeats y a Swinburne; en Italia al propio Carducci y desde luego a d'Annunzio, que es poeta en *La hija de Iorio,* aunque no lo sea en *El fuego.*

Le hablo del libro de Bowra *La herencia del simbolismo,* donde ciertamente hay datos relativos a éste y un análisis de esta tendencia útiles para el estudio del modernismo, pues muchas de las conclusiones derivadas de aquéllos podrían perfectamente aplicarse a poetas como Antonio Machado y Juan Ramón.

—No conozco ese libro —responde—, pero sí el artículo publicado por Bowra no hace mucho en la revista *Diógenes.*

A petición suya Zenobia busca y trae el número de la revista que incluye ese artículo. Se titula *La poesía en Europa desde 1900 a 1950.* Juan Ramón busca en él los pasos referentes a poetas españoles:

—Vea usted —me indica— que Bowra nos incluye a Unamuno y a mí entre los simbolistas y modernistas, pero excluye a Antonio Machado por considerarle, como a Thomas Hardy en Inglaterra y a Supervielle en Francia, adscrito a un arte más tradicional.

—No estoy seguro —intervengo— de que Bowra acierte al opinar como

lo hace. Parece haberse fijado más en *Campos de Castilla* que en *Galerías,* en los poemas de Abel Martín y en algunos otros publicados poco antes de la guerra civil.

—De todas maneras —dice Juan Ramón— Machado tiene la ideología de la Institución; su ideología corresponde al siglo XIX y se ve en sus poemas. Quizá esto ha sido la razón determinante del juicio de Bowra.

Jueves, 5 de noviembre. Juan Ramón ha estado enfermo, con una colitis producida —según cree— por ingerir algún alimento en malas condiciones y no pudimos reunirnos la semana pasada. Tuvo una intoxicación el día que Rodríguez Fabregat comió con ellos y, aunque mejorado, todavía le quedan restos del padecimiento.

Después de la cena, en que le noto receloso (temeroso) de la comida, pasamos a la salita de trabajo, y Zenobia instala el ventilador en forma que, sirviéndome de grato alivio, no perturbe a Juan Ramón. Volvemos a conversar sobre el modernismo.

—Estoy leyendo a Silva —le digo— y encuentro en sus poemas muchas coincidencias con Rubén Darío. Quiero estudiar esas coincidencias para ver si hubo influencia directa del uno sobre el otro, y averiguar a quién corresponde la fortuna del descubrimiento, en algunos ejemplos interesantes. El problema es difícil y exige comparar cuidadosamente la obra de los dos.

—Hay influencia de Silva sobre Darío —me contesta—. Eso es innegable. Pero los poemas de uno y otro, los poemas a que usted se refiere, son casi de la misma época. En realidad la cosa estaba en el aire y no se puede asegurar quien la tomaba de quien.

Por entonces los gobiernos hispanoamericanos tenían la excelente costumbre de utilizar a sus poetas como diplomáticos; gran parte de éstos eran poetas y por eso conocieron pronto y de cerca la literatura europea contemporánea. Es lo que le he dicho respecto a *Los Trofeos,* de Heredia, otro americano. Y Heredia es uno de los "medallones" de *Azul.*

Sobre Darío, sobre la prosa de Darío influyó mucho la de Gutiérrez Nájera: de éste proceden las princesas, el duque joven, las palabras francesas incrustadas en el texto... Los cuentos de Nájera son los cuentos parisinos de Darío, pero sin la fuerza verbal que éstos tienen, naturalmente.

Lo que Casal y Silva influyeron sobre Darío, no se sabe; Silva empieza influído por Bécquer y Bartrina, mientras Darío no; en Silva influyen Bécquer y Campoamor y también, en otros momentos, Bécquer y Núñez de Arce.

—En cuanto a la influencia de Bécquer y Bartrina sobre Silva —le in-

terrumpo—, acabo de notarla, o mejor dicho, de subrayarla al copiar algunos poemas de éste a lo largo de mi reciente lectura de su obra. En varios de ellos he puesto, sobre el título, una indicación que dice: Silva y Bécquer, o, Silva y Bartrina. Es cosa que salta a los ojos. Lo que no está claro es que Silva y Darío conocieran los poemas de Rosalía. ¿Qué cree usted?

—Entonces no la conocían —responde Juan Ramón—. Darío la leyó más tarde y fuí yo precisamente quien le llevó *Follas Novas.* Ahora piense que los libros gallegos se difundían y se leían en toda América, y entre ellos, más seguramente que ninguno, los de Rosalía. Curros Enríquez estaba en Cuba y propagaba la poesía de Rosalía.

Es curioso cuanto se relaciona con la influencia de Rosalía. En Machado hallamos la picardía y la burla que en la poesía de aquella se manifiesta con tanta agudeza. En Rosalía hay influencia de Bécquer, o, más bien, coincidencia con él en el popularismo, pero el de éste es un popularismo de señorito y el de Rosalía es campesino, como de cepa o de árbol arraigado en la entraña misma de lo popular. Claro es que Bécquer escribía desde Madrid, lejos del problema, mientras Rosalía llevaba el problema dentro de sí, lo vivía. Antonio Machado habló hondamente de lo castellano porque lo tocó: estuvo en Soria; vivió en Segovia en una casa de huéspedes pobre... Muy distinto de esos otros poetas que escribían sobre Castilla y lo castellano desde el Ministerio de la Gobernación.

¿Conoce usted —me pregunta— el poema de Unamuno "Duerme, alma mía"?

Duerme, alma mía, duerme,
duerme y descansa,
duerme en la vieja cuna
de la esperanza;
¡duerme!

Véalo. Acabo de copiarlo para mis alumnos de la clase de Modernismo. Es Bécquer puro. Por otra parte, Unamuno, como Machado y Rosalía, vivía con tierra en los zapatos. Rosalía, incluso, era muy sucia, como una campesina gallega. Hay gran diferencia entre quienes viven así y los poetas cultos. Entre las serranillas del Arcipreste de Hita y las del Marqués de Santillana bien se nota la diferencia.

En el verso libre de Unamuno quien influye es Garducci y no Whitman. Todas esas divagaciones sobre el versículo son tonterías. Se tradujo así la Biblia no porque el versículo fuera verso español, ni siquiera porque así esté escrita, sino como forma de unificar en la traducción lo que de otra manera no podía ser unificado. También Leopardi influyó sobre Una-

muno; dos poemas de aquél parecen de Unamuno: *Fiesta en la aldea* y *El Infinito.*

Usted sabe que he señalado a los poetas del litoral como precursores de la poesía moderna. Esos eran los poetas que le gustaban a Unamuno: los dialectales, catalanes y portugueses. ¿Por qué el gran amor de Unamuno por Portugal? Visitaba a Teixeira de Pascoaes y a Guerra Junqueiro; invitó a Eugenio de Castro para que fuera a Salamanca, y lo hizo doctor.

Bueno: Antonio Machado era nieto de portugués. Texeira y Guerra son, en algunos rasgos, como hermanos suyos. Azorín también ha leído mucho a los dialectales. Cuando yo tenía unos quince años leí en el *Madrid Cómico* un poema de Vicente Medina, presentado por una carta de José Martínez Ruiz. Esa carta figura como prólogo en la primera edición de *Aires murcianos.*

Casi toda la generación del 98 viene del litoral y son hombres enamorados de las regiones: Azorín, de Valencia; Machado, de Triana y Portugal (en muchos aspectos es un poeta portugués), yo mismo de Moguer, y por lo tanto relacionado también con los portugueses. Conocía a Trinidade Coelho, Goas de Barros y Teixeira de Pascoaes; traduje *La virgen de cristal,* de Curros Enríquez.

Son problemas importantes, descuidados. He pasado la vida pensando en ellos. La exaltación de la meseta y de lo castellano es obra de los hombres del litoral: Giner es de Ronda; Clarín de Oviedo (aunque nazca en Zamora); Costa aragonés, de Graus; Pi y Margall, catalán. En cambio Madrid da un Benavente que nada tiene que ver con Castilla, y Galdós, trasplantado a Madrid, exaltador de Madrid, no refleja en sus obras amor por Castilla. Es como si Madrid no fuera parte de Castilla y, aunque parezca paradoja, lo cierto es que cuando uno habla de Madrid no piensa en Castilla.

Unamuno —añade— es mucho un hombre de alrededores. Él exaltó a Sarmiento, a Silva, a Martí. Su idea de la hispanidad es tan honda y tan vasta que para conseguir la formación de la gran lengua hispánica está dispuesto a sacrificar el castellano. Lo dice así en alguno de sus ensayos.

Yo diría que, entre todos los escritores de su tiempo, el castellano auténtico es Unamuno; él representa a Castilla mejor que ninguno. Se olvida de Bilbao, cosa que no le ocurre a Machado, en quien siempre queda la veladura de Sevilla.

Unamuno no es un místico, si misticismo significa y se entiende como entrega a Dios. Es teólogo más que místico. *El Cristo de Vedázquez* es un libro mitológico, porque los mitos están llenos de dioses; la teología y la mitología se parecen. Vea en ese poema la preferencia por los apodos bíblicos dirigidos a la divinidad: Toro, León... Si lo leyera un japonés,

del todo ajeno al cristianismo, lo creería un libro profano. Y en él he visto la única cosa sensual que aparece en la obra de Unamuno.

A éste hay que verle desde fuera. En la Edad Media estaría bien, pues su religiosidad es medieval y no renacentista. Diríase un contemporáneo del Dante. Yo hablé muchas veces con Unamuno. En cierta época tuvo empeño en ver a Alfonso XIII, y como yo era amigo de Sorolla y éste pintor de cámara del rey, quería que habláramos a Sorolla para que él se lo dijera al rey. Por aquella época venía mucho a mi casa de la calle Conde de Aranda. En la Residencia nos sentábamos juntos a la mesa y hablábamos. Un día, a propósito de *El Cristo de Velázquez,* yo le dije: "Esto es mitología, don Miguel." Y él me contestó inmediatamente: "¡Claro, hombre! ¡Naturalmente!"

El tema Unamuno interesa mucho a Juan Ramón. Ahora se detiene un instante, pero todavía quiere agregar algo a lo dicho:

—*El Cristo* mitológico de Unamuno es su libro clave. Hay en él mucho de Fray Luis, que era judío y pelirrojo, y también mitológico. Fray Luis tradujo el *Cantar de los Cantares* a petición de una dama, que luego no supo guardarle el secreto, y como la traducción de esa parte de la Biblia estaba prohibida, metieron al poeta en la cárcel.

Fray Luis y Unamuno tenían mucho de profano. *Los Nombres de Cristo* y *El Cristo de Velázquez* pueden compararse porque vienen del mismo origen. Ahora incluso se quiere demostrar que los vascos son judíos: nariz aguileña, semejanza con los indios... En Unamuno siempre vi algo hebreo, y de ahí su tendencia herética. En México están estudiando y comparando el lenguaje de los indios con el de los vascos y se encuentran coincidencias notables: creo que hasta encontraron nombres idénticos para designar algunos ríos.

Unamuno era hombre de sensualidad dura. Recuerdo algo que me ocurrió yendo con él, hace muchos años. Caminábamos por la calle de Alcalá, en Madrid, y pasó a nuestro lado una gitana desgreñada, sucia, guapa: "Si alguna vez yo fuera infiel a mi mujer —me dijo— sería con una gitana como ésa." Tenía una sensualidad algo salvaje, que correspondía al elemento hebreo de su persona.

Sin duda lo más difícil en cuanto al estudio del modernismo —dice Juan Ramón— es fundamentar bien sus orígenes. Onís, en su *Antología,* se coje los dedos porque los prólogos y notas críticas que incluye en ella están escritas en diversas épocas y les falta unidad. A veces, se olvida de lo que ha dicho en otra parte, y se contradice; así le ocurre que primero clasifica a Unamuno como modernista teológico y más adelante escribe que no puede llamársele modernista porque le falta la sensibilidad estética propia del modernismo.

No se ha notado lo cerca que estaban las posiciones de cuantos empe-

zaron a escribir, en todas partes, hacia 1900. Sea en Alemania, en Inglaterra o en la misma Rusia —en el caso de Biely— operaban los mismos elementos y en la misma dirección.

Busca un libro sobre el simbolismo ruso que quiere mostrarme, pero en lugar de hacerlo, y como si de pronto hubiera recordado alguna cosa que no quiere dejar de decirme, prosigue:

—Volviendo a lo que antes le decía de lo mitológico, también en Antonio Machado aparece esa nota: no es de Cristo de quien habla, cuando habla de Dios, sino de un "Dios mío", abstracto, que nada tiene que ver con aquél. Habla de Dios de una manera metafísica y no religiosa; habla de él como un profano.

En Unamuno, y lo mismo pasa en Fray Luis, no hay efusión; por eso no son místicos. La relación Fray Luis, Unamuno, Machado, debiera estudiarse por una serie de puntos que no se han investigado bien. Así, en la manera de tratar el paisaje:

hoja a hoja
la cima de los árboles despoja.

El paisaje en Fray Luis es querido por sí mismo y cantado con deleite. Igual les ocurre a Unamuno y Machado: gozan con él y al cantarlo. No ocurre así en San Juan de la Cruz, que lo considera y lo maneja a la manera bíblica, como decoración o fondo de la escena.

Sería necesario esforzarse en aclarar lo que yo llamo la sintaxis poética, es decir, el modo de tratar los mismos temas con un cambio en la ordenación gramatical o sintáctica:

como un manso ruido
de agua corriente y clara,

escribe Garcilaso, y luego Fray Luis:

los árboles menea
con un manso ruido.

Si se confrontan los términos repetidos se verá que expresan cosas diferentes. Cabría hacer el estudio en Garcilaso, Fray Luis y San Juan, que fueron los únicos que pudieron escribir liras. Cada cual dió a esta forma poética un acento peculiar, y tras ellos nadie ha podido hacer nada en ese tipo de estrofa. En los tres se pueden hallar equivalencias muy grandes, y comparándolas se notaría si lo que les hace distintos es la manera de intercalar los términos en la frase.

No sé si le dije el otro día —añade— que el simbolismo francés viene de los místicos españoles; lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo andaluza. En el simbolismo, los místicos españoles influyen tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de San Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes, en manuscritos, incluso desde antes que hubiera impresa edición española. Sobre esa traducción dijo algo Valéry, pero ahora no puedo precisarlo.

San Juan de la Cruz y Santa Teresa son universales por motivos religiosos. Los carmelitas se han encargado de difundir su obra por todas partes. Aparte eso, en Francia hallamos muchas pruebas de la influencia española: en Samain, Verlaine, Baudelaire... *La canción de Eva,* de Charles Vaudelverghe, un poeta belga, revela con toda claridad la influencia del misticismo español.

Incidentalmente aludo al popularismo en relación con la poesía modernista en España y en Hispanoamérica, y Juan Ramón me interrumpe:

—Lo popular en la poesía americana no aparece hasta que surge lo indígena. Hasta entonces, faltos de tradición, se acogían a un academicismo español que no era la buena tradición española; de ese academicismo pasaron sin esfuerzo al parnasianismo francés, que también influyó en España, pero allí nos alejamos pronto de él, salvo Villaespesa, a quien no se puede tomar en cuenta porque se pierde.

Los hispanoamericanos hallaron lo popular cuando descubrieron lo indígena; en los libros indigenistas aparece la poesía americana y por el indio encuentran, como ya le he dicho, su tradición propia. Los españoles encontramos en el *Cantar* del Cid nuestra tradición; los hispanoamericanos en los incas, y si se fija verá que éstos y el Cid corresponden aproximadamente a la misma época, en la Edad Media.

En la *Antología* de poesía dominicana recientemente publicada en España por Fernández Spencer, se queja éste de falta de tradición poética. Es natural: tienen que buscarla en lo indígena. Y ocurre un fenómeno curioso: la influencia y el vigor de lo español: a menor influencia india, menor obra española. Vea si no Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo y Venezuela. Queda fuera, claro está, la obra militar de defensa, tipo el Morro.

Lo indio, pues, es necesario para los hispanoamericanos porque es lo suyo; para nosotros no significa nada. No se comprenden indigenismos como los de Moreno Villa y Cernuda. ¿Cómo pueden ser indigenistas ellos? Es una actitud explicable solamente por la desorientación del desarraigo.

Al despedirme me entrega una copia fotográfica de cierta carta de Rubén Darío, para que tome nota de ella. Incluye un párrafo donde el poeta nicaragüense reclama para sí la primacía del movimiento modernis-

ta, con relación a José Asunción Silva, a quien por entonces (la carta está fechada en Málaga el 24 de enero de 1904) los escritores Tablada y Bengoechea atribuían en diversas revistas la calidad de iniciador de ese movimiento. El problema, como ya he advertido, consiste en averiguar si Rubén dice la verdad o meramente, si acaso, cree decirla [1].

RICARDO GULLÓN

"FEDRA" EN ESPAÑOL

Traducir la obra de Racine al castellano es empresa de dificultad indiscutible, pero una vez que se la acomete, la tarea proporciona tal placer que desaparece la idea de dificultad. Ni tropiezo, ni aspereza, ni aridez, ni monotonía, ni ninguno de los males intrínsecos de lo difícil hace desfallecer a mitad de camino. Al contrario, la dificultad representa únicamente demora, y la demora en lo deleitable no pesa. Traducir a Racine es un trabajo en el que parece que sólo se puede errar por impaciencia. Con detenimiento, todo se reduce a trasvasar el contenido precioso de un recipiente a otro de distinta forma e idéntica capacidad, sin perder una gota.

Bueno, la cosa es algo más complicada porque el contenido que hay que conservar no es meramente el concepto: la forma es contenido en esta obra como en pocas —en todas lo es, más o menos— porque la forma, aquí, es ante todo un tono. El verso y el lenguaje mismo, dominados con maestría insuperable, tienden a dar noticia del pensamiento, de la pasión y de la virtud por medio de una voz de timbre inconfundible. Para imitarla hay que encontrar la nota o, más bien, el acorde que es harto complejo, en su aparente sencillez. Contiene elementos muy dispares, milagrosamente unidos. Y digo *milagrosamente*, porque sin duda alguna no están *reunidos hábilmente*, sino *ensamblados naturalmente* por el milagro armónico que es la historia. Hay dentro de estos versos palabras llenas de años, como abuelos; otras llenas de savia, como padres; otras llenas de gracia, como hijas. Es decir que hay una grandeza antigua, encauzada en formas racionales, una cortesía caballeresca y una piedad cristiana, una crueldad medieval y un sentimentalismo prerromántico.

Por todo esto siempre creí conveniente traducir a Racine en verso, pero sin rima. El alejandrino español da un ritmo suficientemente neto y duro

[1] Fragmento del libro que con este título publicará en breve Ediciones Taurus, de Madrid.

para lograr el tono heroico y evitando la forzosidad del consonante se puede lograr una fidelidad casi literal —literal enteramente en un cincuenta por ciento de los versos.

Algo más todavía me hizo preferir el verso blanco, pero algo que no se refiere particularmente a la obra de Racine, sino sólo al parangón que la traducción establece entre el verso francés y el castellano. El pareado francés no cansa nunca, porque su resonancia es muy suave: las vocales francesas no son hirientes. La prueba está en que el verso francés no evita las asonancias, detestables en el castellano. En francés, vemos con frecuencia seguir a una rima otra muy semejante y esto que el lector español puede notar leyendo el texto, oyéndolo no lo percibe dentro de la general suavidad hecha de diferencias muy sutiles. El pareado español, por el contrario, suele resultar de una sonoridad pesada; la prueba está en que no abunda en la poesía española, y en cambio abunda el romance, en el que se mantiene indefinidamente un mismo asonante en un encadenamiento de rimas suaves y difusas. Aparte los sonetos, de admirable y no atenuada sonoridad, son características del verso español la lira y la silva, metros en los que la variedad de rimas en situación cambiante suaviza, matizando. (Puede decirse que ésta es ley no sólo para el verso, sino hasta para la prosa en castellano; de aquí la aversión del español a repetir palabras, no por mero alarde de riqueza idiomática, sino por antipatía fonética a todo lo que *machaca.* El castellano es una lengua dura, ruda: sólo se la puede refinar por medio de una discreta policromía. No digo polifonía porque en el lenguaje no hay posible simultaneidad de sonidos: van, como los colores, unos detrás de otros en el espacio o en el tiempo y se influyen compensándose, en su proximidad.) También el terceto encadenado es una forma preferentemente adoptada en la poesía española, por la misma razón: al hacer imposible la solución de continuidad, ninguna redundancia sobresale. Sólo en el apogeo de la cultura española pudo brotar ese alarde de superabundancia que es la décima, tan popular en la América de habla hispana, como una espiral de reiteraciones. Expresión perfecta del barroco español, compenetración de fondo y forma —como de alma y cuerpo— de la voluta y el conceptismo.

Pues bien, consideraciones de este género me llevaron a traducir tres tragedias de Racine en verso blanco. *Bayaceto* es la más lograda, por la sencilla razón de que las otras dos, *Berenice* y *Británico* las traduje en pocos meses, mientras que con *Bayaceto* trabajé durante años. (Éste es un tema que merece estudio aparte, ahora que los escritores se ocupan de cuestiones gremiales; quede para otra ocasión.) El caso es que traduciendo *Bayaceto,* chocaba continuamente con la dificultad de eliminar la rima, porque son muchas las palabras francesas que riman completamente igual que las españolas, y no pudiendo suprimir ninguna de las

dos, por ser fundamentales en el concepto, una de ellas tenía que ser relegada a algún punto neutro del verso, contorsionando la sintaxis, cosa que nuestra lengua admite como pocas.

Entonces, se dirá, si en el verso blanco existen esas dificultades ¿por qué no adoptar la rima? Porque los males que la rima acarrea no son más difíciles de vencer, pero pueden ser más nocivos para el rigor de la versión y para la calidad poética.

Conservar la rima representa conservar *ciertas rimas,* por ejemplo, las que exigen algunos nombres propios, que en castellano casi carecen de consonante o sólo lo tienen en palabras prosaicas, inadmisibles. Representa a veces modificar un poco un verso, añadiendo un adjetivo para lograr que rime con el verso que se quiere salvar, y puede, en fin, originar transposiciones más artificiosas que las que exige el mero ritmo del metro.

Confieso que una consideración más, no técnica sino psicológica, me indujo a adoptar el verso blanco. Mis traducciones iban a aparecer en Buenos Aires y sé hasta qué punto el oído de los porteños cultos está hecho al verso francés. No quise afrontar la semejanza o, más bien, no quise hacer nada que pudiese en alguna forma parecer *imitación*: traté de buscar la *equivalencia.* Tal vez la *melodía* del castellano no pueda parangonarse con la del francés, pero la nobleza del tono, el énfasis, la viril sobriedad y la racional exactitud matemática son en las dos lenguas perfectamente idénticas. Pero no caí en la cuenta de que para que ese tono y ese énfasis prevalezcan hay que saber leer el verso español... Esta inadvertencia originó lamentables episodios.

Bayaceto es una de las obras de Racine menos conocidas y sus versos principales no están en la memoria de todos, de modo que la exactitud del tono y la fidelidad del concepto pueden servir para mostrarla sin deformación notable. También a *Británico,* por su dureza, creo que le encuadra perfectamente el verso blanco. *Berenice* ya me tentó con la idea de envolverla en la dulzura de la rima, pero precisamente *Berenice* es nombre que cuenta con poquísimos consonantes en español, que sean palabras bellas, armónicas, naturales, usuales; condiciones imprescindibles en el léxico racineano.

Por la misma razón desistí hace tiempo de traducir *Fedra* con rimas y la comencé también en verso blanco. Era imposible en absoluto traducir literalmente el famoso verso "La fille de Minos et de Pasiphae". Imposible traducirlo tal como la fama lo ha señalado, sin añadirle nada. Se ha hablado demasiado de este verso precisamente porque no es más que esa frase exenta, cerrada, que en castellano daría un verso dodecasílabo igualmente hermoso, "La hija de Minos y de Pasifae", pero jamás un alejandrino. Esta dificultad es mucho más insoluble que la de la rima, pues aunque *Pasifae* no tiene consonantes más que en algunas formas verbales

como *trae, cae, rae* y sus derivados, no es imposible distorsionar el verso anterior hasta hacerle terminar con una de ellas, en cambio el número de sílabas no se puede alterar. En vista de esto, creí que la modificación del verso sería menos notoria en un contexto de verso blanco, que no trajese tan forzosamente la sugestión del verso original. Pero con el tiempo, pues *Fedra* también me ocupa desde hace años, fuí inclinándome más a emplear la rima. Todos los otros versos culminantes, los que se citan en antologías y enciclopedias, admiten ser vertidos en forma absolutamente literal. Decidí respecto al verso famosísimo evitar toda aproximación: invertí los términos y así, no aspirando a la semejanza, compuse un verso tolerable, que cuenta con una palabra más. Ya no es la frase neta, contiene parte de la oración comenzada en el verso anterior. En una palabra, ya no es *aquel verso,* y creo que de no ser *aquél,* exactamente, vale más que no sea ni parecido.

Muy lejos de la perfección —corrigiendo incansablemente, pues cien o quinientas veces que se relea cada página siempre se encuentra algo que exige ser mejorado— creo que, en efecto, *Fedra* queda expresada en estas correspondencias que encadenan el pensamiento en su armonía. Esta tragedia que discurre bajo el inexorable designio de Venus, debe estar urdida con *couples.* La misión de las rimas en ella sobrepasa la concordancia del sonido, significa unión, atracción, fatalidad copulativa, enlace. Podría decir que las rimas representan la parte carnal, la sangre, el latido y el ritmo, el concepto noble, la alta tensión moral, la virtud. La seducción de la melodía es como la llamada de Venus, el acento y el razonamiento son como la clara conciencia del mal, del deshonor, de la mentira; como la voz de una secular nobleza que ningún halago o tentación puede acallar.

En esta traducción está, si no el logro, el propósito de conservar esos dos valores.

ROSA CHACEL

FEDRA

PRIMER ACTO

ESCENA I

HIPÓLITO, TERAMENES

HIPÓLITO

Me marcho, Teramenes. Mi decisión tomada
Abandono el refugio de esta Trecena amada.

En la duda mortal que empieza a atormentarme
Tan larga ociosidad ya llega a avergonzarme.
Llevo más de seis meses de mi padre alejado,
Su querida cabeza no sé qué sino ha hallado
E ignoro los lugares que puedan ocultarle.

TERAMENES

¿Y en qué lugar, entonces, Señor, vais a buscarle?
Por calmar el temor que vuestra paz impide
Recorrí los dos mares que Corinto divide.
Pregunté por Teseo a los pueblos y puertos
Que ven al Aqueronte perderse hacia los muertos.
Corrí también la Élade y dejando el Tenaro
Arribé hasta la mar que vió caer a Icaro.
¿Con qué nueva esperanza, en qué dichoso clima
Pensáis hallar la huella que con su paso imprima?
Y quién sabe si el rey vuestro padre, quién sabe
Si quiere que el misterio de su ausencia no acabe
Y mientras que con vos temblamos por su vida,
Tranquilo, nueva hazaña de amores escondida
Vive el héroe y teme que su engañada amante...

HIPÓLITO

Teramenes, respeta a Teseo. ¡Es bastante!
De sus jóvenes yerros ya el hábito no tiene.
No es un indigno obstáculo lo que ahora le retiene.
Fijando de su impulso la inconstancia fatal,
Fedra, desde hace tiempo, ya no teme a rival.
En fin, yendo a buscarle sólo haré mi deber
Y huiré de estos sitios que me amedrenta ver.

TERAMENES

¡Oh! Señor, ¿desde cuándo os aterra la estancia
En el lugar pacífico, querido a vuestra infancia,
Donde os vi preferir el dulce asilo oculto
A la corte y a Atenas, de pomposo tumulto?
¿Qué peligro o qué pena, más bien, de él os separa?

HIPÓLITO

Ya ese tiempo no existe. Todo cambió de cara
Desde que a nuestras costas los decretos divinos
Mandaron a la hija de Pasifae y Minos.

TERAMENES

Comprendo: bien conozco la causa que os contrista;
Fedra os abruma aquí y ofende vuestra vista.
Peligrosa madrastra, en cuanto os conoció
Con vuestro pronto exilio su crédito afirmó.
Pero el odio que un tiempo en vos tenía puesto
O se ha desvanecido o es sólo un débil resto.
Por lo demás, ¿qué riesgos puede haceros sufrir
Tal mujer moribunda que desea morir?
Fedra, herida de un mal que en ocultar se obstina,
Hastiada de ella y de la luz que la ilumina,
¿Puede urdir contra vos algún designio extremo?

HIPÓLITO

Su vana enemistad no es lo que yo más temo.
De otra enemiga Hipólito escapa a la malicia.
Huyo, te lo confieso, de esa joven Aricia,
Sangre que conjurada se alza contra nosotros.

TERAMENES

¡Cómo! ¿La perseguís vos igual que los otros,
Señor? De los Palántidas jamás la hermana amable
Se unió con sus hermanos en complot detestable.
¿Abominaréis vos de su inocente encanto?

HIPÓLITO

Si abominase de ella no la huiría tanto.

TERAMENES

Señor, ¿me es permitido entender esta huída?
¿No sois ya el fiero Hipólito de toda vuestra vida,
Implacable enemigo de amorosos decretos,
Del yugo que a Teseo ató en lazos secretos?
Venus, por vuestro orgullo despreciada en su gloria,
¿Querrá justificar de Teseo la historia
Y os irá, como a todo mortal, a doblegar
Hasta que hayais quemado el incienso en su altar?
¿Amaréis vos, Señor?

HIPÓLITO

¿Qué osas decir, amigo?
Desde que aliento siempre me confié contigo.

De un corazón tan fiero, tan alto y orgulloso
¿Cómo me pides un perjurio vergonzoso?
No basta que en su leche una madre amazona
Me diese el aire fiero que mi altivez pregona,
Ya en la edad más madura, cuando me he conocido,
De haber llegado a tal yo mismo me he aplaudido.
Junto a mí te oí siempre, con un celo sincero,
Los hechos de mi padre relatar, verdadero.
Bien sabes cómo mi alma, de tus palabras presa,
Se inflamaba al relato de cada noble empresa,
Cuando tú me pintabas al héroe en sus lides
Consolando a los hombres de la ausencia de Alcides.
Los monstruos y bandidos sofocados o presos,
Procusto, Cerción, Sinis y Scirrón, y los huesos
Dispersos del temible gigante de Epidauro.
Creta humeando roja sangre del Minotauro.
Pero cuando contabas hechos menos gloriosos;
Su fe, dada y tomada en cien tratos dichosos.
Elena, de sus padres en Esparta arrancada,
Y en Salamina, en lágrimas, Peribea olvidada.
Tantas otras que incluso los nombres le escaparon,
En sus llamas, espíritus que ingenuos se engañaron.
Ariadna, a los peñascos contando sus suplicios,
Fedra, raptada al fin con mejores auspicios,
Sabes que tu discurso oía descontento
Y te rogaba a veces que abreviases el cuento.
¡Feliz habría sido robando a la memoria
Esa indigna mitad de una tan bella historia!
Y yo mismo, a mi vez, ¿me encontraré así atado?
¿Los dioses me tendrán a tal punto humillado?
Mis cobardes suspiros tanto más despreciables
Cuanto los de Teseo, por su honor, excusables.
Los monstruos no domados por mí no me han de dar
Hasta ahora derecho, como a él, a faltar.
Pero aunque mi fiereza un punto se adurmiese,
¿Debí elegir a Aricia para que me venciese?
¿No conserva un recuerdo mi sentido extraviado
Del obstáculo eterno que nos ha separado?
Mi padre la reprueba y son sus soberanos
Designios que no tengan sobrinos sus hermanos.
Teme que retoñar pueda el tronco culpable
Y el nombre, con la hermana, enterrará implacable.

Quiere que hasta la tumba sumisa a él, descienda.
Que el fuego de himeneo para ella no se encienda.
¿Debo yo defenderla contra un padre furioso?
¿Puedo dar ese ejemplo temerario, impetuoso?
Mi juventud en un loco amor embarcada...

TERAMENES

¡Ah, Señor!, si así estaba vuestra hora marcada,
El cielo no se informa de razones. Teseo
Por cerrar vuestros ojos los ha abierto al deseo.
Y su odio, excitando una rebelde llama,
A su bella enemiga en nueva gracia inflama.
En fin, de un casto amor ¿por qué habéis de asustaros?
¿La dulzura que encierre no intentaréis vedaros?
¿Creéis que un fuerte escrúpulo pueda en ella esconderse?
En las huellas de Hércules ¿quién temerá perderse?
¿Qué pechos valerosos Venus no habrá domado?
Vos que la combatís, ¿en qué habráis quedado
Si Antíope opuesta a ella se hubiera mantenido
Y por Teseo en púdica llama no hubiese ardido?
Mas ¿qué vale afectar soberbias teorías?
Confesad, todo cambia. Desde hace algunos días
No se os ve con la antigua frecuencia, hosco y salvaje,
Hacer volar un carro junto al mar, ni el coraje
Doblegar con el freno, de un corcel no domado,
Diestro y sabio en el arte por Neptuno inventado.
Los bosques repercuten con nuestros gritos menos,
Vuestros párpados pesan, de un fuego oculto llenos.
No es posible dudarlo, vos ardéis, vos amáis.
Perecéis en el fiero mal que disimuláis.
¿La encantadora Aricia os ha en fin seducido?

HIPÓLITO

En busca de mi padre partir he decidido.

TERAMENES

Señor, ¿querréis a Fedra ver antes de partir?

HIPÓLITO

Mi propósito es ése: puedes irle a advertir.
Veámosla, que así mi deber me lo ordena.
Mas ¿de qué mal parece su cara Enona llena?

Escena II

HIPÓLITO, ENONA, TERAMENES

ENONA

Ah, Señor, ¿qué congoja será a la mía igual?
La reina casi toca su término fatal.
Mi atención a observarla noche y día se entrega
Y ella muere en mis brazos de algún mal que me niega.
Un eterno desorden su espíritu ha deshecho,
Su angustiosa inquietud la arrebata del lecho.
Hoy quiere ver la luz y, en su dolor profundo,
Me ordena que a su paso aleje a todo el mundo.
Viene.

HIPÓLITO

Basta: la dejo sola en este lugar.
Un rostro detestado no le quiero mostrar.

Escena III

FEDRA, ENONA

FEDRA

No vayamos más lejos. Quedemos aquí, Enona.
No me sostengo ya. Mi fuerza me abandona.
La luz que vuelvo a ver me deslumbra en exceso
Y mis rodillas tiemblan y ceden a mi peso.
¡Ah!

ENONA

¡Puedan nuestras lágrimas aplacar a los cielos!

FEDRA

¡Cómo me pesan tantas torpes galas y velos!
Con todos estos lazos ¿qué mano impertinente
Se esmeró en ordenar mis rizos en mi frente?
Todo me aflige y daña y conspira a dañarme.

ENONA

¡Es fuerza que un deseo con el otro desarme!
Vos misma, condenando vuestros usos insanos,

Activas a adornaros hicisteis nuestras manos.
Vos misma, recordando vuestro antiguo vigor,
Quisisteis ver la luz en todo su esplendor.
Ahora la veis, Señora, y os queréis ocultar.
¿Ya odiáis la luz que ha poco veníais a buscar?

FEDRA

Noble y brillante autor de una triste familia,
Mi madre ostentó el título que a tu sangre la afilia
Y tú acaso enrojeces al verme de esta suerte.
Sol, por última vez hoy he venido a verte.

ENONA

¿Cómo? ¿Seguís en esa cruel obsesión perdida?
¿Tendré que veros siempre renunciando a la vida
Hacer de vuestra muerte el fúnebre atavío?

FEDRA

¡Dioses! ¡Que no esté yo en el bosque sombrío!
¿Cuándo podré, entre el alto noble polvo, dorado,
Seguir en la carrera a un carro arrebatado?

ENONA

¿Qué, Señora?

FEDRA

¡Insensata! ¿Qué he dicho? ¡Estaba ausente!
¿Dónde dejé extraviarse mi deseo y mi mente?
La he perdido, o tal vez un dios me la robara.
Enona, de rubor se ha cubierto mi cara.
Te dejé la vergüenza ver de mi desvarío
Y mis ojos se llenan de llanto, a pesar mío.

ENONA

¡Ah!, para enrojecer, enrojeced atenta
A callar ese mal cuya violencia aumenta.
Rebelde a mis cuidados y sorda a mis porfías,
Pretendéis, sin piedad, terminar vuestros días.
¿Qué furor los detiene en medio de su curso?
Irá a secar su fuente ¿qué mágico recurso?
Las sombras por tres veces los cielos invadieron
Y vuestros tristes ojos paso al sueño no dieron.

Tres veces fué la noche por el día borrada
Sin que del alimento seais reconfortada.
¿Por qué horrible designio así os dejáis tentar?
¿Con qué derecho osáis contra vos atentar,
Ofendéis a los dioses que urdieron vuestra vida,
Traicionáis al esposo a quien estáis unida,
Y traicionáis, en fin, a vuestros desdichados
Hijos, que a un duro yugo serán precipitados.
Pensad qué será el día que les robe a su madre
El que a un hijo de extraña en su esperanza encuadre.
A ese fiero enemigo que vuestra sangre encona,
Al hijo que en su seno llevara una amazona,
A ese Hipólito...

FEDRA

¡Oh, dioses!

ENONA

¿Ese reproche os toca?

FEDRA

Desdichada, ¿qué nombre se escapó de tu boca?

ENONA

¡Está bien! Con razón vuestra cólera estalla.
Veros temblar cuando ese fatal nombre restalla
Me place. Vivid pues. Si el deber os excita,
Vivid y no sufráis que el hijo de una escita
A vuestros tristes hijos en su imperio extermine
Y alta sangre de dioses y de Grecia domine.
Pero no os demoréis: cada momento os mata.
Reparad vuestras fuerzas que el cansancio maltrata.
De vuestros días, prestos hoy a desvanecerse,
La antorcha dura aún y volverá a encenderse.

FEDRA

Su duración culpable harto fué prolongada.

ENONA

¿De qué remordimiento os veo desgarrada?
¿Qué crimen os causó pesar tan deprimente?
No hundisteis vuestras manos nunca en sangre inocente.

FEDRA

¡Oh, no!, de ningún crimen hay en mis manos huellas.
¡Si mi corazón fuese inocente como ellas!

ENONA

¿Qué horroroso proyecto habéis premeditado
Que a vuestro corazón tiene así atormentado?

FEDRA

Ya te he dicho bastante: corta toda cuestión.
Muero por no hacer tan funesta confesión.

ENONA

Morid pues, y guardad un silencio inhumano,
Pero buscad que os cierre los ojos otra mano.
Por muy leves destellos que en vos queden despiertos,
Mi alma la primera bajará hacia los muertos.
Muchos caminos deben hacia allí descender
Y mi dolor sabrá el más corto escoger.
Cruel, ¿cuándo ha podido defraudaros mi fe?
¿Recordáis que en mis brazos al nacer os tomé?
Mi país y mis hijos, por vos lo dejé todo.
¿Mi fidelidad debe pagarse de este modo?

FEDRA

¿Qué pretende obtener tu violento furor?
Si rompiese el silencio, temblarías de horror.

ENONA

Y ¿qué habéis de decirme, ¡altos dioses! que exceda
A este veros morir, sin que evitarlo pueda?

FEDRA

Cuando sepas mi crimen, mi suerte miserable,
No menos moriré: moriré más culpable.

ENONA

En nombre de las lágrimas, Señora, derramadas
Por vos. Por vuestras débiles rodillas abrazadas,
Liberad a mi espíritu de esta duda cruenta.

FEDRA

Si así lo quieres, alza.

ENONA

Hablad, escucho atenta.

FEDRA

¡Cielos!, ¿qué le diré y por dónde empezar?

ENONA

Con terrores inútiles me ofendéis sin cesar.

FEDRA

¡Oh, cólera de Venus! ¡Oh, funesto furor!
¡En qué extravíos puso a mi madre el amor!

ENONA

Olvidadlos, Señora, y que a todo el futuro
Ese recuerdo oculte un gran silencio oscuro.

FEDRA

Ariadna, hermana mía, de qué amor traspasada
Sola en aquella costa, moriste abandonada.

ENONA

¿Qué es lo que hacéis, Señora, y qué mortal congoja
De toda vuestra sangre contra ella os arroja?

FEDRA

Pues que Venus lo quiere, de esa sangre excecrable
Yo perezco la última y la más miserable.

ENONA

¿Vos amáis?

FEDRA

Del amor son todos mis furores.

ENONA

¿Por quién?

FEDRA

Oye el inicuo colmo de los horrores.
Amo... ¡Oh nombre fatal que mi terror detona!
Amo...

ENONA

¿A quién?

FEDRA

¿Tú del fiero hijo de la amazona
Sabes la historia? ¡Príncipe por mí tan maltratado!

ENONA

¡Hipólito! ¡Altos dioses!

FEDRA

Tú eres quien le ha nombrado.

ENONA

¡Justo cielo! ¡De sangre quedó mi faz exhausta!
¡Oh desesperación! ¡Oh crimen! ¡Raza infausta!
¡Viaje infortunado y costas engañosas!
¿Era fuerza tocar sirtes tan peligrosas?

FEDRA

De lejos viene el mal. Cuando al hijo de Egeo
Acababa de unirme con leyes de himeneo
Y en mi dicha mi sino parecía seguro,
Atenas me mostró a mi enemigo duro.
Le vi, palidecí y enrojecí a su vista.
Mi alma quedó turbada y perdida y sin pista.
Mis ojos ya no vieron más, ya no pude hablar.
Sentí todo mi cuerpo transirse y llamear,
Y reconocí a Venus y sus fuegos temibles,
De una sangre que azota tormentos insufribles.
Con mis asiduos votos traté de desviarlos,
Altares le erigí y me cuidé de ornarlos.
De víctimas constantemente allí rodeada,
Buscaba en sus entrañas mi razón extraviada.
¡A mi incurable amor remedios impotentes!
En vano en sus altares quemé esencias ardientes.
El nombre de la diosa imploraba mi boca,
Pero adoraba a Hipólito mi imaginación loca.
Al pie mismo del ara que yo hacía humear
Todo ofrecía al dios que no osaba nombrar.
Yo le evitaba siempre. ¡Oh delirios! ¡Oh arrojos!
El rostro de su padre le traía a mis ojos.

Contra mí misma, en fin, traté de sublevarme,
A su persecución decidí dedicarme.
Para el idolatrado enemigo alejar
De una injusta madrastra llegué el genio a afectar.
Apresuré su exilio y mis gritos eternos
Le arancaron al seno y a los brazos paternos.
Al fin respiré, Enona, y así desde su ausencia
Mis días transcurrieron calmos, en la inocencia.
A mi esposo sumisa, mis penas ocultaba.
De mi fatal enlace los frutos cultivaba.
¡Precauciones inútiles! ¡Destino desdichado!
Por Trecena le vi de nuevo recobrado.
Afronté al enemigo que alejado tenía
Y mi herida sangró, abierta todavía.
Hoy ya no es una llama en mis venas guardada,
Es Venus toda entera, a su presa agarrada.
Mi crimen no me inspira más que un justo terror.
Siento odio por la vida y por mi fuego horror.
Y quiero, en fin, morir cuidando de mi gloria
Y ocultar a la luz una tan negra historia.
Por tu lucha y tus lágrimas he quedado vencida,
Te lo he contado todo: no estoy arrepentida,
Siempre que tú respetes mi muerte ya cercana
Y dejes de afligirme con tanta arenga vana.
Siempre que tu socorro no insista en avivar
El resto de calor que pronto he de exhalar.

Escena IV

FEDRA. ENONA, PANOPO

PANOPO

Señora, es triste nueva y bien quisiera ahorrárosla,
Pero creí preciso venir a revelárosla.
A vuestro esposo invicto la muerte os ha robado,
Y este drama tan sólo de vos es ignorado.

ENONA

Panopo ¿qué dijiste?

PANOPO

Que la reina engañada
En vano de Teseo pide la vuelta ansiada,
Y que por los bajeles que hoy al puerto han venido
Hipólito está ya de su muerte advertido.

FEDRA

¡Cielos!

PANOPO

Buscando un dueño Atenas se divide,
A vuestro hijo el príncipe uno en el trono pide,
Señora. Otro, olvidando las leyes del Estado,
Al hijo de la extraña ya su sufragio ha dado.
Dicen que quiere al trono un partido implicante
Elevar con Aricia la sangre de Palante.
De este riesgo creí que os debía advertir.
Hipólito ya está preparado a partir.
Y temen, si en la nueva borrasca se mostrase,
Que a ese pueblo versátil tras de sí arrebatase.

ENONA

Es bastante, Panopo. La reina que te ha oído
No olvidará el aviso que a traerle has venido.

ESCENA V

FEDRA, ENONA

ENONA

Señora, ya dejaba de instaros a vivir.
Incluso ya a la tumba os pensaba seguir.
Llegaba ya a faltarme voz para disuadiros,
Pero otras leyes va tal drama a prescribiros.
Cambió vuestra fortuna: otro antifaz se ha puesto.
No existe el rey, Señora: hay que tomar su puesto.
Su muerte os deja un hijo, al que vos os debéis.
Si os pierde esclavo, rey si vos vivir queréis.
¿Dónde queréis que encuentre un apoyo cercano?
Para secar sus lágrimas no habrá una sola mano.
Y a los dioses alzados sus gritos inocentes,
Contra su madre, en cólera sus abuelos potentes,

Arderán. Vivid pues; no hay en vos ningún mal.
Vuestro ardor es ahora un ardor natural.
Teseo, al expirar, ha cortado los nudos
Que eran crimen y horror en vuestros ruegos mudos.
Para vos, hoy Hipólito es ya menos temible.
Libre podéis mirarle de culpa aborrecible.
Y tal vez él, creyendo saber vuestra aversión,
Un jefe haya dispuesto dar a la sedición.
Sacadle del error; doblegad su vehemencia:
Rey de estas bellas costas, es Trecena su herencia,
Mas sabe que, por ley, vuestro hijo conserva
Las soberbias murallas que edificó Minerva.
Una justa enemiga él tiene y tenéis vos;
Aricia. Bien podéis combatirla los dos.

FEDRA

¡Bien está! A tus consejos me dejaré ceder.
Vivamos, si a la vida se me puede volver,
Y si el amor de un hijo, este día funesto,
De mis vagos espíritus puede animar el resto.

RACINE

MAS ALLA DE LAS FORMAS

Tu bloque de hielo flotante,
tu iceberg, tu castillo de escarcha,
tus labios de cascada helada,
tu boca de arroyo detenido,
tu soledad polar, en fin,
en la noche gélida del mes de enero.

Tus labios como dos cuchillos fríos,
tu lengua y tu saliva
como un lento glaciar que resbala,
tu pubis como un bosquecillo de pinos
sobre la estepa nevada.

Para vencer la noche y la helada,
para ahuyentar la soledad como un hambriento lobo

establecimos ritos de sangre,
de fuego, de marcha lunar.

Tú cantas. Yo canto.
Las lenguas de nuestro canto nadan en el viento
como dos peces de fósforo.
Tú cantas desde el fondo de ti.
Yo canto desde el fondo de mí.
A nuestros rostros asoman desconocidos rostros.
Tú cantas desde el fondo de ese nuevo rostro aparecido
y tu carne se irisa, florece en cristalería de la nieve,
una luna amarilla la enciende, una luna interior,
y es cual resplandeciente gruta de hielo.
Yo canto desde el fondo de mí y nazco otro,
brota una voz desconocida,
un verbo, una lengua de mí que no sabía,
brota un hombre de deseos como una llamarada,
delfín que salta al aire,
oso que se yergue, flecha que da en el blanco.

Yo canto. Tú cantas.
Dejamos de ser los mismos.
Los hielos retroceden. Se funden los glaciares.
La noche se llena de murmullos de aguas.

Nuestras voces nadan en el viento
como dos peces de fósforo,
vuelan por el aire azul de luna
como dos aves de estrellas.

Tú cantas desde el fondo de los seres que te pueblan,
te llena el coro de sus voces,
eres la tierra, el agua, el fuego,
eres un pájaro hembra y un tibio nido.
Yo canto desde el fondo de mis verbos,
soy la lluvia, el cauce, la ceniza, el humo,
soy el viento y mis lenguas lamen tus plumas.
Eres el eco del viento
cuando rueda su rumor de fondo del mar entre los pinos
y yo soy el pinar.

Yo canto. Tú cantas.
Tu voz suena mía, suena tuya mi voz.
Eres ahora la lluvia, la nieve, el granizo de mil pisadas
y entonces soy la tierra, el agua, lo que eras tú,
te miras en mí como un paisaje,
eres el lecho de mi río, fluyo, te mojo toda,
soy el agua de erizadas crestas de gallo,
el agua que canta como un gallo y sacude sus plumas,
soy el gallo de lumbre que te seca y te enciende
y te convierte en ceniza, en humo y en distancias.

Tú cantas. Yo canto.
Soy el eco de tu voz. Eres la sombra de mi voz.
Nuestros pueblos se juntan en paz.
Retrocede el invierno, reverdece el otoño,
amanece la noche,
el hielo corre río de la aurora,
el polo resplandece como un trópico,
fulgura el eterno verano, el equinoccio justo, la Edad de Oro
y tú y yo somos clarividencia,
doble pájaro del sol.

JUAN LISCANO
París, 1955

VILLA BARBERINI

Un rayo de sol en el agua,
una palabra solamente
como esta abeja de piedra
que finge beber en la fuente.

Si encuentro esa palabra hoy
por un minuto reencarno
junto a la concha de mármol
el poeta que ya no soy.

JUAN RODOLFO WILCOCK

VARIACIONES

I

Y dijo Dios:

—Aquí tienes, hijo, tu voz.

..Y el hombre no entendía.

Después todo se fué aclarando:
la voz habló,
y de repente, un día,
sencillamente amaneció cantando.

..Y todavía el hombre no entendió.

II

No entendía... Tal vez porque no quiso,
o porque no sabía... No entendió.
Pero hasta el aire se inmovilizó
frente a la soledad del Paraíso.

III

Y el hombre dijo:
—Padre, ésta es la voz de tu hijo.

..Y Dios no contestaba.

Después el tiempo fué pasando:
la voz siguió
llamando, no cesaba.
Y al fin un día se perdió, llorando.

...Y todavía Dios no contestó.

IV

No contestaba, aunque tal vez quería.
Tal vez quisiera, quiere y no contesta.
Pero en la voz del hombre sin respuesta
se muere el mundo de melancolía.

JORGE VOCOS LESCANO

VOCES

Si no vieran solamente lo visible de lo que ven, verían que lo que yo hago de las cosas es lo que hacen las cosas de mí.

Estoy en el ayer, en el hoy. ¿Y en el mañana? En el mañana estuve.

Si ellos no te hicieran mal, el dolor de ellos sería demasiado dolor para ti.

La estrella y el insecto. Nada más. Para la estrella el insecto y para el insecto la estrella. Y nadie quiere ser el insecto. ¡Qué extraordinario!

El hombre, como está hecho, ¿puede ser el gran hombre? No. Y el gran hombre, si existe, no debiera llamarse hombre.

Su todo se ha rodeado de nada. Soledad total con una puerta inútil y una ventana inútil.

Has vencido a tu gran dolor. Pero con otro dolor más grande. Y lo has vencido siempre, porque no te ha faltado nunca otro dolor más grande.

Me ha sucedido una pequeña tontería. Y el mundo se ha hecho otro y el mismo universo se ha hecho otro. ¡Qué gran tontería, el mundo y el mismo universo!

Había males y había malos. Hoy hay solamente males. Me he librado de los malos.

Sí, he hecho algunas cosas que cuando puedo no decírmelas no me las digo, para no ofenderme. Porque yo no quisiera ofender a nadie.

Si te salvas de todo, te pierdes en nada. Si no te salvas de nada, te pierdes en todo. Porque de todos modos debes perderte. Y si de todos modos debes perderte, piérdete en todo.

Quieren que me haga diferente. Y sin ellos hacerse diferentes y sin nada hacerse diferente. ¿Y de qué me haría diferente?

Quisiera ir donde no estás. ¿Y dónde no estás?

Ahora somos nadie y yo. Y ahora no me siento estar solo. Ahora podría creer que sólo nadie es alguien.

Sí, el hacer hace. Lo hecho es obra del hacer. Pero lo hecho hace, es el mismo hacer. El hacer no hace nada. Se burla.

ANTONIO PORCHIA

LABERINTO PARA NARCISO TREJO

Una noche de verano, en el mes de julio, mientras tomaba café en un bar de Saint Germain-des-Prés, en el Royal, vi por última vez a Narciso Trejo (muchacho argentino que nació en Grecia y murió en París). Lo vi detrás de la ventana, como si fuera algo más de la noche. Se le iluminaba la cara con la claridad de los picos de gas y la oleada de neón que estiraba el café entre la sombra de la calle. Dentro del café todos los hombres parecíamos de cartón: Narciso Trejo era distinto; estaba como alejándose de la vida. En la sombra no se le veía la cicatriz que le agrandaba la boca hasta la mitad de la cara. En las noches de verano era imperceptible esa especie de boca cerrada que los días de frío volvían violeta. A veces, en verano, cuando Narciso se besaba con las muchachas, la cicatriz se enrojecía.

No volví a ver a Narciso Trejo después de esa noche de verano; pero en el café Royal he sorprendido, a veces, a sus amigos y a la muchacha

que siempre lo acompañaba, Ida Gruber, dialogando confusamente sobre la vida y la muerte de Narciso Trejo. Esos diálogos parecían un argumento literario balbuceado por escritores inescrupulosos.

Narciso Trejo fué apuñalado en el cuarto del hotel donde habitualmente vivía. Lo mataron un sábado de agosto, después del almuerzo. En el cadáver no quedaron rastros de violencia. Todos los indicios dejaron la sospecha de una muerte sin lucha.

La muchacha que arreglaba las habitaciones del hotel sorprendió el cadáver dos días después del crimen; declaró haber encontrado a Narciso acuchillado, en medio de la habitación. La cama no fué destendida. La manta catamarqueña, con franjas anaranjadas y violetas, cubría como siempre las almohadas, y el sol llegaba desde los muros grises de un patio rectangular donde había chimeneas oscuras, gatos que paseaban y palomas adormecidas en las cornisas o en las claraboyas. Cuando el sol entraba en la pieza y brillaba en el linóleum, la inmovilidad de los objetos era inquietante. Las cosas después de la muerte parecen intactas, como si nunca hubieran sido de nadie. Así ocurrió con los libros, con los paquetes de bizcochos, con un jabón rosado, con un pomo de pasta dentífrica, con un biombo, con un lavatorio, con una silla. Todos aquellos objetos de la habitación de Narciso estaban después de la muerte como independientes, transparentándose en la luz que pasaba por una cortina gris. En la superficie del piso, la sangre se había escarchado, coagulado, y estaba casi absorbida por la cera. Y si un niño hubiera jugado en el suelo de aquel cuarto, habría descubierto que esa mancha era como un espejo empañado, como una ventana en un día de invierno, como la capota de un auto después de una noche de nieve; entonces no hubiera podido evitar el impulso de hacer un dibujo con el dedo.

Narciso Trejo había llegado a Buenos Aires a la edad de cuatro años, con su madre, para encontrarse con un tal Trejo (padre de Narciso) que después de una historia de coraje, con los turcos, se había ido del país; había emigrado de Grecia con otros de su generación.

Durante algunas semanas Narciso y su madre vivieron en una pensión de la calle Rivadavia y buscaron a Trejo, del cual desde hacía dos años no tenían noticias. Allí supieron por una griega que trabajaba en el Mercado de Abasto que el tal Trejo ya no estaba en Buenos Aires; trabajaba en Misiones y vivía con una india en un pueblo de la frontera con el Brasil. Por algunos días los Trejo se sintieron desorientados, como si se hubieran perdido para siempre, como si hubieran estado fuera de la vida. Después se hicieron de amigos y una griega les alquiló una pieza, en una casa del Abasto, con patios oscuros, parras, madreselvas, veranos lentos

y tardes celestes. Y allí creció Narciso, rodeado por el mercado de Abasto, que durante los primeros años le hizo sospechar que Buenos Aires no tenía otra dimensión que las del mercado, envuelto por la pampa y el río.

Y allí creció Narciso cerca de su madre y de un criollo que tenía en la sangre la tradición de los mataderos: el pescador Morobio, que era un entrerriano, un hombre de confianza, un nieto de caudillo, de aquellos que trabajaron en los saladeros en épocas de Rosas.

Y había sido tal vez por cansancio, por soledad, por pobreza, que la madre de Narciso se casó con Morobio. Después de aquel primero de año, las cosas habían cambiado para mejor: se mudaron a una de las habitaciones que daban a la calle.

Desde entonces Narciso se mezcló a la vida del mercado. En su recuerdo, el Abasto le parecía un sótano ácido, sombrío, donde había aprendido a esconderse de la luz blanca del verano de Buenos Aires y había descubierto que la vida era un acto implacable y una costumbre oscura. Y le era difícil recordar su pasado: todo estaba confuso entre imágenes de amigos, amores y venganzas; era como un sueño donde había sentido que crecía. Recordaba sólo una pelea de mercado y una historia de coraje después de ver jugar a la murra, una noche, en el Abasto. Esa noche Narciso comprendió el coraje, en una gresca donde se sacaron los cuchillos. Recordaba la escena sentado, mirando desde el suelo. Aún veía las caras dibujando un círculo contra la noche y el cielo. Desde entonces, el cielo le parecía un pozo profundo y transparente. En ese pozo recordaba a los jugadores de murra, con las manos crispadas como picos estrellados; parecían dos gallos azules de riña. Mirando, Narciso no sintió miedo; finalmente, Morobio era valiente...

Morobio se murió con coraje. Nadie sabía cómo lo alcanzó la muerte. Tal vez, se decía Narciso, la muerte se cambia de sitio en las peleas.

Otras veces Narciso recordaba un domingo de Carnaval y una pelea con un payaso de barrio por defender una manola. Esa tarde le abrieron la cara con un vidrio de botella. Después los recuerdos le parecieron inútiles y todo lo iba entristeciendo, como si viviera en un laberinto que crecía como una fruta inmensa, pegajosa y perversa.

En el 49 murió la madre de Narciso. Narciso viajó, después de haber liquidado el puesto del Abasto. Transcurrieron meses viajando por el interior del país. De regreso en Buenos Aires, se instaló en una pensión del barrio Sur. Allí conocio a una muchacha que no tardó en olvidar. En aquella época Narciso Trejo comenzó a dibujar en un cuaderno las calles, las esquinas, los árboles, los cafés, los conventillos y los patios que había visto

en el Abasto. Era como si quisiera olvidarse de aquel recuerdo, dibujándolo con tinta china. Y mientras más dibujaba, más solo se sentía. Había tenido deseos de llorar y de reírse, mirando la luna.

Y se quedó algunos años en aquella pensión, leyendo, absorto, una explicación del marxismo. Había sido entre pucheros y asados que comprendió, oscuramente, el mérito de las utopías.

A principios del 50 Narcito Trejo llegó a Europa. Se instaló en París, en un hotel de Saint Germain-des-Prés. En ese hotel conoció muchachos sudamericanos. Un panameño lo llevó a un café de la place Blanche para que conociera a André Breton; en un café hondo de Pigalle, Narciso aprendió a sentirse "un surrealista". Allí sintió Narciso que en Sudamérica las cosas se improvisaban, que todos vivían como entregados a la fatalidad, y que la acción estaba comprometida con el azar. Narciso se hizo amigo "del grupo" heterogéneo que giraba alrededor de André Breton y fué un devoto más del manifiesto surrealista y pasó algunas noches quemando en los cafés y ayudando a morir su entusiasmo por la poesía de la vida.

Y así pasaron algunos meses, donde las admiraciones se escalonaron y Narciso volvió, otra vez, a refugiarse en la lectura de Marx. Creyó en el comunismo, como los esclavos alguna vez habían creído en el cristianismo, y se entregó a esa fórmula mágica, como un alquimista. Sospechó que ser comunista era ser contemporáneo, y presentía en Marx al último gran romántico. Lentamente se desligó de los "muchachos" surrealistas y se acercó a la gente que iba al café Mabillon. Allí conoció algunos españoles refugiados y se hizo amigo de gente "del partido". Narciso se hizo popular en Saint Germain-des-Prés por su inocencia, por su ignorancia.

En el 51 Narciso fué al Congreso de la Paz, en Praga. Hablaba de Varsovia con entusiasmo y tristeza y describía el ghetto como si quisiera olvidarse de esa pesadilla. A su recuerdo se mezclaban los sillones de paja y los patios que aparecían junto a las puertas del barrio del Abasto. Era como si en el recuerdo Narciso comprendiera que todos los barrios eran sólo uno. Tal vez todo ocurría, para él, en un acuario inmenso. Dentro de ese recuerdo, dentro de ese acuario, los acontecimientos se mezclaban y parecían a veces muy próximos, como si fueran las colas de peces aislados y transparentes donde sus viejos amores pasajeros se convertían en un largo abrazo prodigado a las mujeres y en una manera fina de enmudecerse junto a ellas.

Él, que había sido un simple muchacho del Abasto, que alguna vez se atrevió a pintar estrellas y lunas en los cajones de fruta del mercado, sentía el mundo como si estuviera vacío y, mientras pasaba el tiempo, las cosas le parecían perfectamente inútiles. El tiempo transcurría para él con mayor velocidad y menos intensamente que en su pasado. Era como si cada expe-

riencia, al entrar en su recuerdo, se iluminara y tuviera la claridad simple de los sueños. Hasta Frida Gruber, con quien a veces se dormía abrazado, había entrado a formar parte de ese delirio cotidiano y claro donde Narciso comenzaba a sentirse como un fantasma bajo la luna. Por estas razones se sentía separado de la realidad. Era como si la vida para Narciso fuera un juego concluído. Sin mayor pasión, estaba como entregado a la fatalidad. Vagaba tardes y noches por los muelles del Sena y se perdía por calles oscuras y viejas que lo ayudaban a sentirse más irreal. Otras veces caminaba durante horas por el mercado des Halles y pensaba otra vez en el Abasto. Entonces de algún modo impreciso recordaba tiempos perdidos y alejados y se quedaba buscando el amanecer, como si de alguna manera estuviera tratando de alcanzar un pedazo de su nostalgia. Era como si en esa entrega al azar y en ese dejarse ir entre las circunstancias estuviera buscando la muerte; como si acaso la muerte fuera para Narciso una nostalgia. Y sin saberlo buscaba la muerte, como si en secreto tuviera la esperanza de dar con un enemigo que le jurara una muerte. Y así andaba Narciso Trejo, como arrastrado, buscando, en la noche, una pelea en la que nadie creía. Su agresividad y sus desafíos lo convirtieron en el payaso del barrio; nadie creía en su coraje, nadie creía en sus ganas de morir. A veces soñaba con su rival y hasta en alguna alucinación le deleitaba la idea de que había dado con su asesino; entonces imaginaba su cara, y repetía con placer el juramento: "te voy a matar..."

Y así siguieron pasando las semanas y Narciso a veces volvía a pintar las calles del Abasto y las coloreaba, como si fuera un sueño más lejano y más transparente. Recuperaba las esquinas olvidadas, los viejos paisajes del puerto, y algún almacén oscuro y húmedo, donde se ayudaba a pensar en la muerte.

Y descubría esquinas inmortales y calles hondas y hasta se inventaba su muerte.

Angustiado y feliz, Narciso dejaba prosperar su desesperanza; convertido en un alucinado, vagaba por la noche como si quisiera encontrar el fondo de las calles y el fondo de la oscuridad. A veces, fatigado, se sentaba en un café, mirando un punto fijo, que fácilmente olvidaba, y cuando llegaba el amanecer se besaba con alguna desconocida. La ciudad, a su alrededor, se había convertido en un laberinto; la sentía parecida a una ciudad abandonada; las calles de París se confundían en sus caminatas, y se le antojaban las mismas que aquellas que había pintado, en cajones de fruta, cuando estaba en el mercado de Abasto. Sin embargo, sentía Narciso el laberinto que lo rodeaba, que cambiaba de dimensiones.

En los últimos tiempos, los amigos lo dejaron. Entre las últimas explicaciones de Narciso estaban sus miedos nocturnos que lo hacían apretarse contra la cama. Explicaba que se despertaba por las mañanas como los condenados a muerte, como los desesperados, porque amanecía boca abajo, como si fuera un insecto que busca refugiarse en la tierra, apretando su vientre. Y así se quedaba, en la penumbra dorada, hasta medio día. Y volvía a salir y a vagar por las calles, sin saber para dónde iría. Los días eran simétricos e implacables. Volvía al hotel, y esperaba en el fondo de la pieza que se hiciera de noche. Con sensualidad imaginaba rostros y asesinos como si recordara un recuerdo futuro. Con deleite pensaba en las posibles armas y se fatigaba en la oscuridad enumerando puñales, mientras las voces de los vecinos morían entre ruidos que llegaban del patio con un eco confuso y sordo.

La desesperanza de Narciso crecía como un alga bajo la luz de ceniza de la luna. Una claridad opaca llegaba desde la ventana y dibujaba la sombra de las chimeneas, sobre el papel amarillo de las paredes. Y el ruido del patio llegaba en la oscuridad como un eco del fin del verano y se aplastaba contra los racimos de uvas del empapelado. Escuchaba también el ruido de los cubiertos al caer en los cajones de los armarios, después que la gente ha comido. Y también la llegada de los vecinos del cuarto de al lado. Nunca los había visto, pero sabía muchas cosas de su vida; sabía todo aquello que un animal puede saber de otro. Y conocía la manera de fatigarse después que se habían besado.

Lentamente, sentía Narciso que su laberinto se reducía de tamaño. Era como si hubiera comenzado a sentirse dentro de una caja de zapatos, como si ya se sintiera dentro de una linterna mágica o dentro de un diminuto teatro de marionetas. Los días transcurrieron con menos intensidad y los sueños de Narciso fueron menos hondos. Narciso no podía distinguir sus sueños de su vigilia. Se sintió más cerca de Buenos Aires, y sentía el olor de las madreselvas de los patios como si estuvieran al lado. A veces recordaba el olor a cedrón entre calles paralelas y terrenos baldíos. Era como si ya nada pudiera inquietarlo y una insólita serenidad se apoderara de él. Era como si el juego estuviera ya hecho y él no pudiera cambiar ias piezas...

El sábado, Narciso Trejo regresó al hotel y como siempre se encerró, después de almorzar en un restaurant del barrio. A esa hora el sol cubría la alfombra roja de la escalera y la muchacha del 34 escuchaba "El ángel azul", cantado por Marlene Dietrich. La grabación era vieja, pero la voz rodaba por toda la escalera. Algún reloj marcó las dos de la tarde entre las ventanas y el patio. Alguna gota de sudor resbaló por la frente de

Narciso y se perdió en su cicatriz. La voz de Marlene Dietrich se escuchaba mezclándose al mediodía.

Otra vez Narciso Trejo subió las escaleras, y el verano y el patio no iluminaban el laberinto. El "Ángel Azul" lo acompañaba para morir. Ya no quedaba otro remedio. A Narciso no le gustaban las venganzas, y sin embargo tenía que morir con su cicatriz en la cara. Se murió confesándose que no había tenido otra ambición que el haber conocido, en su mano, la obligación terrible de un arma.

MARTA MOSQUERA

CRONICAS

GANDHI *

Hoy, 2 de octubre de 1958, hace 89 años que nació, en Porbandar, Mohandas Karamchand Gandhi. El 30 de enero de 1948 fué asesinado en New Delhi, mientras apoyado en sus dos nietas, Manu y Abha, se dirigía al lugar donde había de rezar junto con una asamblea de fieles. Entre estas dos fechas cabe una historia que, según Jawaharlal Nehru, nadie podría escribir, a menos de ser tan grande como el que la vivió. Y agrega: "Por consiguiente, no podemos esperar que se escriba una vida completa, real y adecuada de este hombre." Esto lo dice en el prefacio de una serie de 8 enormes tomos de más de 400 páginas cada uno, obra que tenemos que agradecerle a D. G. Tendulkar. En vida de Gandhi había comenzado a escribirla, consultándolo a fin de obtener toda clase de datos. Pero por más datos que nos proporcione y por más fidedignos que ellos sean, no pueden dar al lector esa cosa inexplicable que emanaba del Mahatma. *Mahatma*: así se titula ese minucioso estudio y registro de las actividades de Gandhi durante sus 79 años de vida. Libro que representa una labor ímproba y un amor ferviente por el compatriota a quien ha seguido paso a paso. Quiero agradecerle al gobierno de la India y a su embajador en la Argentina, mi amigo Raghavan, el haber puesto a mi alcance, regalándomelo, ese estudio exhaustivo —desde cierto punto de vista— de la persona que más admiro, respeto y quiero en esta época.

En su prefacio al libro de Tendulkar, dice Nehru que quienes no han conocido personalmente a Gandhiji no pueden, tal vez, darse cuenta del fuego vivo encendido en ese hombre pacífico y humilde. Creo que así es. Empecé a conocer a Gandhi, como la mayoría de los occidentales, a través del librito de Romain Rolland. Lo descubrí en 1924, en esa forma, y el hecho de que existiera un hombre semejante en el mundo cambió mi propia visión del mundo.

* Texto leído por Radio El Mundo, a pedido del embajador de la India.

El mismo año en que leí la biografía de Gandhi, llegó Rabindranath Tagore a Buenos Aires y fué mi huésped durante casi dos meses de convalecencia. Este tipo de coincidencias nunca me han parecido del todo fortuitas. Lo sean o no, bendigo a *ésta,* pues ha sido uno de los acontecimientos más importantes y enriquecedores de toda mi existencia. No cesaré de repetirlo, no cesaré de agradecerlo. Y creo que esto que me ha ocurrido a mí les ha de haber ocurrido a otras personas, con algunas variantes. A personas de todas las nacionalidades. A creyentes de distintos credos y también a incrédulos. Pues el mensaje de Gandhiji no se dirige únicamente a su pueblo, a su raza. No es un remedio aplicable solamente a los problemas de la India y de la India en cierto y determinado período de su historia. La verdad que encierra es una verdad para todos. De otro modo cómo iba a ser Verdad, con mayúscula.

Estoy cansada de oír —y sobre todo de haber oído al principio, cuando el éxito no era tan evidente... y la mayoría mide estas cosas por el éxito—: "Lo que ha emprendido Gandhi sólo sirve para la India. Y sirve porque los ingleses no son alemanes nazis." Es cierto que Gandhi ha actuado en la India de acuerdo a lo que la India es. Sin cambiar el diagnóstico de una enfermedad, que puede ser el mismo en diversos pacientes, un médico trata a cada paciente según sus características y temperamento. De lo contrario es un pésimo médico, pues cada caso es un caso particular, especial. También es cierto que los ingleses no son los nazis alemanes. Pero no sabemos qué hubiera hecho Gandhi de encontrarse en circunstancias que lo hubieran enfrentado con un Hitler. Por lo pronto, no le hubiera inspirado miedo. Eso lo podemos asegurar. Y una vez borrado el factor del miedo, una vez eliminado también el factor del odio (porque Gandhi no podía odiar), ¿quién puede decir a ciencia cierta qué hubiera sucedido?

Nos enseñó, dice Nehru, a dejar de lado el miedo y el odio. Nos enseñó la hermandad. Nos enseñó la dignidad del trabajo y la supremacía de las cosas del espíritu. Y ante todo, habló continuamente de la necesidad de la verdad. La verdad en todo. La verdad aplicada a toda relación entre los hombres. A quienes creían en Dios les decía: "Dios es la verdad." Y a quienes no creían les decía solamente: "La verdad es Dios."

Como bien hace notar Nehru, pueden los filósofos objetar que no se sabe qué es la verdad. Pueden los cínicos encogerse de hombros y decir que la mentira es más cómoda y fructífera, y que es estúpido empeñarse noblemente en no mentir. A los filósofos se les puede contestar que existe una verdad humilde que consiste en no desfigurar los hechos para sacar provecho de esa alteración. De esa verdad, por lo menos, ni ellos pueden dudar. Y a los cínicos se les puede decir que el mentir (pese a lo que aseguraba Goebbels de la propaganda, que cuanto más grande era la falsedad, más se creía) no rinde, pues al cabo de un tiempo basta que un

mentiroso diga algo para que pensemos que ha ocurrido o que piensa justo lo contrario. Y así la verdad vuelve a triunfar.

Gandhiji era un conductor de hombres y nadie como él, en esta época de demagogos, dió al mundo una lección de antidemagogia unida a una auténtica humildad, a un auténtico desinterés, a una pobreza practicada a diario. Nunca prometió que haría lo que el pueblo, o lo que el Imperio Británico quisieran. Nunca proclamó que seguiría el dictado de las masas, él, que era exactamente lo contrario de un dictador, y un verdadero hermano de los desheredados y de los intocables cuya suerte se empeñó en modificar. Nunca dijo que un conductor tenía que inclinarse ante el mayor número, ante lo que esa mayoría, fuere quien fuese, le imponía. Fiel a la verdad y fiel a la luz que lo guiaba, inquebrantablemente fiel, no trató de imponer sino de comunicar a los demás su fe. De tener que elegir entre su pueblo y la verdad, entre su nación y la verdad, entre su vida y la verdad, hubiera elegido siempre la verdad. Pues sin la verdad, sin ese Dios que era la verdad para él, no podía haber pueblo, ni podía haber nación, ni podía haber vida. Ni pueblo, ni nación, ni vida servían sin ese bautismo de la verdad. Ni pueblo, ni nación, ni vida existirían sin ella.

Entre las numerosas fotografías del libro de Tendulkar, hay una de Gandhiji muerto, con el pecho descubierto, como lo llevaba siempre. Su rostro tiene una gran serenidad, casi una sonrisa. En el pecho están las marcas de las tres balas que sólo arrancaron de él dos palabras, invocación a Dios que significaba perdón. Delante de ese cadáver, dicen que Nehru sollozó como un niño. Se le había muerto el padre.

Yo vi la noticia de este crimen en las pizarras de la rambla, en Mar del Plata. No pensé: ¡Qué monstruosidad!, aunque lo era. Pensé: Así tenía que ser. Tenía que dar hasta el último suspiro lo único que podemos dar: la vida y el perdón. Y por eso, porque era capaz de eso, lo seguíamos hasta donde las fuerzas de cada uno alcanzaban. Por eso ha dejado tantos huérfanos, no sólo en la India, no sólo a Nehru.

VICTORIA OCAMPO

EL CONGRESO DE MENDOZA

Del 22 al 25 de octubre se celebró en Mendoza el 4º Congreso Argentino de Escritores, diecisiete años después del último que tuvo lugar en Tucumán. Me parece que puedo afirmar, sin lugar a dudas, que esta reunión fué un éxito, no sólo en lo que se refiere a las resoluciones útiles sino en un sentido mucho más profundo

de convivencia y entendimiento humanos. Hubo, por supuesto, pequeñas mezquindades, agresiones innecesarias y vanidades pueriles; pero en general, con raras excepciones, es verdad lo que tanto han repetido los asistentes: se dejaron de lado opiniones políticas y antipatías personales para trabajar con buena voluntad y con visible deseo de conseguir una armonía. Diré más aún: lo realmente positivo no fué tanto esa actitud de conciliación y deferencia, sino la facilidad con que se llegó a ella; he sentido que las ideologías y las sospechas no se depusieron con un criterio práctico, porque así convenía al desarrollo de los debates, sino con un auténtico sentimiento de solidaridad y sin esfuerzo, como si el respeto por el prójimo fuera natural en el hombre. Medité mucho antes de escribir esto, porque detesto los entusiasmos sin fundamento y los elogios de índole romántica: creo, sin embargo, que no falto a la verdad al decir que viví allí uno de los climas más reconfortantes que he conocido: de apoyo mutuo y de continua cordialidad, casi al borde de la ternura. No olvidaré fácilmente esta honda alegría.

La belleza de Mendoza no fué ajena a nuestro extraño estado; conozco pocas ciudades tan sedantes como esa fresca capital de provincia con sus acequias y sus calles arboladas, con sus flores enormes y su cielo deslumbrante. La paz de los plátanos y los tilos nos contagió el alma.

Tampoco debemos desdeñar la influencia del vino. Todos los días nos llevaban a almorzar a una bodega diferente, ya dentro de una cuba de fermentación, ya al aire libre, bajo los árboles y entre cercos de rosas. Volvíamos a sesionar con una saludable indiferencia por las discusiones triviales y con ese ánimo de fraternización que los budistas denominan *benevolencia universal.*

Entre los asuntos de carácter gremial tratados en el Congreso, cabe señalar la resolución de que la S.A.D.E. administre las obras de sus asociados, el repudio al trabajo gratuito del escritor, el establecimiento del contrato-tipo mediante un acuerdo con los editores, la reorganización de la Comisión Nacional de Cultura, la exención de impuestos a los réditos para el trabajo intelectual, la necesidad de hacer crítica responsable y firmada. También quiero hacer notar algunos aspectos, a mi juicio peligrosos, de la protección excesiva a la literatura nacional, que fué encarada a veces en desmedro de la cultura del país. Se propuso, por ejemplo, que el ochenta por ciento de los fondos destinados a las bibliotecas populares fuera empleado en la compra de libros de autores argentinos; esta moción quedó aprobada, a pesar de los esfuerzos infructuosos que sostuvimos algunos para convencer a la asamblea de que ese porcentaje resultaba un poco exagerado con respecto a la literatura universal. Destinar un ochenta por ciento del dinero a proteger y difundir la producción local, en su mayor parte de una mediocridad abrumadora, y dejar el veinte por ciento restante para todos los clásicos griegos y latinos, el ensayo, la novela y el teatro europeos, los ensayistas ingleses, los libros técnicos extranjeros, la filosofía alemana, el siglo de oro español (aun suponiendo que las bibliotecas posean ya algunas obras fundamentales), me parece no sólo disparatado hasta lo inefable, sino índice de una actitud nacional que revela un problema serio. Una de las características de la cultura es cierta noción de perspectiva, la capacidad de situar cada cosa en el lugar que le corresponde. En el breve libro de H. G. Wells, *A short history of the world,* de unas 340 páginas en la edición que poseo, hay exactamente ocho líneas dedicadas a nuestra América, que

se refieren a las guerras de la independencia y a la organización política posterior. Creo que es la proporción adecuada; lo digo sabiendo que afrontaré un clamor indignado apostrofándome a mí por antipatriota y a Wells por ignorante. El niño cree que su madre es la mujer más hermosa del mundo y la más sabia; el adulto, si es normal, continuará amándola con la misma intensidad pero admite que la Venus de Milo es más perfecta y que Einstein conocía algo mejor la física moderna. No seamos infantiles al juzgar lo nuestro; tengamos una mentalidad de adultos y reconozcamos su escasa importancia actual. Esa actitud de inmadurez que lleva a los nacionalismos y hasta a los regionalismos minúsculos (alguno aludió a la explotación de las provincias por Buenos Aires y otro inició el debate quejándose de la elevada proporción de delegados por la capital) amenazó algunas veces la sensatez del Congreso.

Mendoza añadió a su hermosura la cordialidad conmovedora de sus habitantes. No me refiero solamente a la recepción oficial y a las muchas atenciones del gobierno, sino a la amabilidad constante de los mendocinos, de la que podría dar numerosos ejemplos si no temiera que esta crónica se volviese demasiado personal.

De San Juan llevé, también, una impresión inolvidable. Ya al fin del viaje, extenuada por una dosis casi mortal de discursos, brindis, homenajes y traslados, quise arrastrarme hasta la provincia de Sarmiento porque no era posible volver de Cuyo sin saludar su recuerdo. Entrar a la que fué su casa, tocar el patio y la higuera y el telar de Paula Albarracín, visitar el valle del Zonda donde escribió rumbo al exilio la célebre frase *On ne tue point les idées,* fué mucho más que cumplir un deber de colegiales cansados. Para mí Sarmiento, además de su personalidad como individuo, es el símbolo de la fuerza civilizadora en nuestra patria, donde la oposición entre Civilización y Barbarie continúa siempre en pie modificando los términos pero sin cambiar su sentido fundamental. De Rosas a Perón, de los caudillos a los demagogos, de las montoneras a los defensores de localismos literarios, la barbarie acecha. Sarmiento es el violento paladín de la civilización; este recio provinciano que nunca quitó sus ojos de Europa, que alabó con entusiasmo a los Estados Unidos, que admiró cuanto había de admirable en el mundo y supo deplorar y corregir cuanto de atrasado y triste mostraba su tierra, se revolvería furiosamente en la tumba si nos viese atiborrando las bibliotecas populares con la subliteratura que constituye la mayor parte de nuestra producción. Todos los congresales tuvimos en la solapa el rostro enérgico y ceñudo de Sarmiento; Dios quiera que todos los escritores argentinos comprendan algún día que, si algo queremos hacer de nuestro nuevo, querido y semibárbaro país, debemos estar del lado suyo y no del lado de Facundo.

ALICIA JURADO

LA POLEMICA EN TORNO A JAMES GOULD COZZENS

"Omnia vincit amor": tal es la frase con que se inicia *Poseídos por el Amor,* la primera novela escrita por James Gould Cozzens desde 1949 y la duodécima en treinta años de labor; una producción en verdad considerable para cualquier escritor. Sus obras anteriores no tuvieron mucha aceptación popular y su talento, hasta la publicación de este último libro, había permanecido ignorado. A pesar de ello, y antes de haber transcurrido un año desde la fecha de su aparición, la venta de *Poseídos por el Amar* ha superado ya el millón y medio de ejemplares, sin que se haya lanzado aún ninguna edición económica. Cuando esto ocurra, su venta alcanzará sin duda cifras similares a las registradas por la novela *sentimentalmente* moral de Hermann Wouk, *Marjorie Morningstar,* que superó los tres millones de ejemplares. El hecho de que un vasto sector del público norteamericano se haya sentido atraído por esta novela de Cozzens, exige, creo, aun cuando no mediara ninguna otra razón, que su autor sea situado en el panorama de la actual literatura norteamericana.

Tal ubicación resulta, aun para el propio público de los Estados Unidos, probablemente más necesaria en su caso que en la de cualquier otro escritor norteamericano contemporáneo, pues el mismo Cozzens se ha esforzado, en efecto, por mantenerse lejos de ese público. Cozzens ha buscado siempre el aislamiento y el público no se ha hecho rogar, por así decirlo. La revista "Time" lo ha llamado "la Greta Garbo de las letras estadounidenses". Por su parte, los estudiosos y los escritores jóvenes entregados a la vivisección y el aprendizaje de las técnicas más en boga, no le han dedicado mucho tiempo, porque sus obras son difíciles de encasillar en ninguna de las "escuelas" literarias norteamericanas.

Cozzens tiene ahora 55 años de edad. Terminó su primera novela, *Confusión,* sobre la "edad del jazz", cuando aun estudiaba en Harvard, universidad que abandonó antes de haberse graduado. De allí se trasladó al Canadá, donde escribió *Michael Scarlett;* luego a Cuba y más tarde a Europa. Sus experiencias cubanas aparecen reflejadas en dos narraciones de aventuras tropicales, tituladas *Cockpit* y *El Hijo de la Perdición*: Cozzens las considera hoy como meros ensayos, ejercicios de estilo para su posterior dominio del oficio. En 1940 publicó *Pregúntamelo Mañana,* inspirada por su experiencia europea, una satírica pintura de los expatriados norteamericanos de la década del 30.

A partir de 1933 ha llevado una vida recoleta en su granja de Nueva

Jersey. Su primera novela acogida favorablemente por la crítica fué *SS. San Pedro,* de 1931, y se vió seguida en 1933 por *El Último Adán,* cuyo protagonista es un médico de Nueva Inglaterra. *Castaway* apareció en 1934; *Men and Brethren,* narración por cierto nada sentimental sobre el pecado desde el punto de vista de un ministro episcopal, en 1936. *Lo Justo y lo Injusto* (1942) trata de un juicio por homicidio y la crítica dijo de ella que acaso se contaba entre las mejores obras sobre un tema de ese tipo.

Después de servir tres años con el grado de mayor en la Fuerza Aérea norteamericana, escribió *Guardia de Honor,* sobre la preparación militar para la guerra, que mereció el Premio Pulitzer de Novela de 1948.

Tal es la lista de sus obras. Doce títulos, cada uno de los cuales implica un esfuerzo por superarse. Ha trabajado cada vez con más lentitud y el mayor cuidado y concentración que ha puesto en cada uno de ellos se reflejan en la acentuada profundidad y complejidad de sus últimos libros. Tres años le exigió la tarea de escribir *Guardia de Honor* y ocho *Poseídos por el Amor.* Estos últimos ocho años han dado como fruto la novela que más comentarios ha despertado hasta ahora en los Estados Unidos en la década de 1950.

El tema de la obra es el amor y su acción se desarrolla en el pequeño pueblo de Brocton, situado en algún punto del mapa, entre Washington y Nueva York. Su protagonista es Arthur Winner, hombre de 54 años, casado en segundas nupcias, que ha heredado de su padre la profesión de abogado y ha llegado a convertirse en uno de los ciudadanos más espectables de su pueblo. Marido responsable, padre de tres hijos, participa en muchas de las actividades de Brocton y es juez eclesiástico de su iglesia. Su éxito es debido, en gran parte, a su inteligencia, tolerancia e intuición.

La trama de esta novela, a la vez diáfana y compleja, se desarrolla en el término de una jornada de 49 horas, apenas una breve fracción de cualquier vida humana. Winner es hombre íntegro, dotado de una capacidad de comprensión que hace que la gente se sienta impelida a buscar su consejo. Y es precisamente a través de Winner, receptor y confesor de los problemas de sus conciudadanos, que Cozzens hace desfilar ante el lector las vidas "poseídas por el amor" de los personajes de su obra. A través de los ojos de Winner, a través de su conciencia, presenta y analiza a sus personajes, esas víctimas de la pasión.

Winner ha vivido una vida son mácula, salvo un breve, inexplicable período, en el cual (algunos años antes de iniciarse la historia y precisamente el día en que muere su primera esposa) contrae una relación ilícita, casi lujuriosa, con Marjorie Penrose, que se alza en la novela como una simbólica encarnación del amor a sí mismo. Marjorie es la desequilibrada mujer de su mejor amigo y socio de su bufete, Julius Penrose.

La rememoración que Winner hace de este período de un mes en las

últimas páginas del libro, es acaso uno de los trozos más significativos de la moderna novelística norteamericana. Su frío análisis, su técnica descriptiva, de un realismo casi microscópico, se desarrollan en el significativo escenario de una frondosa rosaleda, refugio ocasional de serpientes. La reconstrucción que el héroe hace de este período de su vida, es provocada, en verdad impuesta, por una agresiva y fanática religiosa de edad madura, que se ha propuesto conseguir su colaboración para convertir a Marjorie. El marco natural elegido y la presencia de este apóstol femenino del amor sacro que todo lo abarca, representan una elocuente introducción a las reflexiones de Winner sobre la pasión como consecuencia directa de una pérdida temporal de la razón.

Pero expongamos ordenadamente la historia. Comienza en una tibia tarde de setiembre, en que Winner hace una visita a su madre. Después de esta escena, donde el amor es expresado a través de la paciencia que Winner demuestra hacia su anciana y desmemoriada madre, el autor nos traslada con Winner hasta el tribunal de Brocton, donde se está ventilando un proceso judicial cuya protagonista es una joven retardada que ha matado a su hijo ilegítimo. Esa misma tarde, conocemos a los socios de Winner, Julius Penrose y Noah Tuttle; a su segunda y joven esposa, Clarissa, y a sus dos hijas. Nos enteramos de que su hijo Lawrence trabaja fuera del pueblo y que el otro, Warren, murió en el frente, víctima de su propia tontería. Más tarde, en el mismo día, Winner es llamado de Roylan, su vieja casa de campo, a la ciudad, para defender a Ralph, el joven hermano de su secretaria, una solterona llamada Helen Detweiler. Ralph había sido acusado de violación. Al día siguiente, Helen se suicida. Winner se considera responsable del suicidio, ya que en su opinión podría haberlo evitado, si no hubiera ocultado a Helen la noticia de la inminente libertad de su hermano.

Su socio, Julius Penrose, arguye que teniendo en cuenta que Winner actuó en ese asunto con el mejor criterio posible, no puede juzgarse responsable de la muerte de Helen. Poco después del suicidio, Winner descubre que buena parte de su reputación, su carrera y su misma posición social, se hallan cimentados en los deshonestos manejos financieros del más antiguo de sus socios, Noah Tuttle. Para Winner es un verdadero golpe enterarse de que ese venerable anciano ha estado robando a su firma. El golpe resulta aún más cruel porque Tuttle no sólo había sido el mejor amigo de su padre y el padre de Hope Tuttle, su primera esposa, sino también el abuelo de sus hijos. A pesar de ello, considera que su deber es llevar al anciano ante la justicia.

Julius Penrose interviene nuevamente, ahora para reclamar para Noah Tuttle, ya octogenaria, la oportunidad de restituir el dinero, sosteniendo que no debería decirse al viejo patriarca nada que pudiera hacer vacilar su propia fe en su eventual capacidad para reembolsarlo.

Penrose elabora una habilísima defensa y la remata mencionando las relaciones de Winner con su propia esposa, Marjorie, de las cuales, como ahora nos enteramos, estuvo siempre al tanto. Insinúa que, ya que Winner sabía que estaba obrando mal, ¿por qué nunca se le ocurrió confesárselo?

La maduración de Winner como hombre, su casamiento con Hope Tuttle, su relación con su hijo muerto en la guerra y con su propio padre, prototipo del hombre de razón, el enfoque casi sensacional del proceso por violación del joven Detweiler y el opresivo amor de Helen por su hermano, son narrados en una serie de escenas retrospectivas, magistralmente construídas. La yuxtaposición de esos hechos del pasado con los acontecimientos presentes, que se van desenvolviendo a través de las 49 horas de la novela, torna cada vez mayor la tensión dramática, puesto que el lector ve aclararse el juego de causas y efectos en la historia. El sabio manejo de los elementos crea un estado de expectativa que en nada difiere del exigido por una buena novela policial y aunque esta técnica es prescindible en cuanto a la historia misma, ella lleva insensiblemente al lector hacia las páginas finales, donde Winner descubre al fin con claridad demasiadas cosas, que tal vez puedan, sin embargo, resumirse en una sola: la comprensión de que, para intentar la imposible empresa de reanudar su vida anterior, necesita de la misericordia y de esa posesión irracional por el amor, que nunca conoció.

El héroe respetable es forzado a reanudar su vida anterior, pero convertido ahora en sólo la cáscara del hombre que había sido. Arthur Winner ha perdido, en la misma medida que todas las almas destruídas que lo rodean, esas almas baldías cuyos destinos sólo él había intentado rescatar.

Y esto le es duro de soportar, porque Arthur Winner es uno de los personajes más morales de la literatura moderna. Es, como suele decirse, "demasiado bueno para ser verosímil", aunque en todo instante y a través de estas horas irrevocablemente cruciales, resulta un personaje sin sombra de inverosimilitud. El ideal de Cozzens es el "hombre de razón". Y es la epopeya de la educación de ese hombre lo que nos narra: educación para la vida en un mundo básicamente irracional. Quizás sea justo objetar que Arthur Winner, hombre inteligente y maduro, podría haber previsto los desengaños que comporta la vida. Pero Winner, hombre moral y de razón, no es sino la suma de nuestras más altas cualidades. Es la imagen de lo que cada uno de nosotros podría ser, si fuéramos capaces de conservar la integridad de nuestra conducta. Acaso su firmeza moral dependa de la existencia en él de cierta ceguera inocente, pero nosotros, por nuestra parte, seríamos también desdichados en un mundo que las ilusiones hacen agradable, en la medida en que nos fuera imposible imaginar en tal mundo la existencia de un hombre como Winner. Así, a medida que avanzamos en la

lectura, nos asedia el temor al fracaso de Winner como si fuera el propio, y éste es un tributo que rendimos a la habilidad de Cozzens.

El tema en torno al cual gira esta obra es, como ya lo he observado, el amor. El amor en todas sus formas: el amor paternal y el filial, el amor abnegado y el egoísta, el amor divino y el sexual. Su antípoda, el odio, tiene también un lugar en la historia. Y la víctima principal de este tratado sobre el amor, es la mortal enemiga de éste, la razón. La razón, por su lado, tarde o temprano debe rendirse ante el amor, que siempre resulta victorioso. Y si esto es cierto, la razón debe perder irremisiblemente su batalla ante el amor o, por lo menos, debe ser enturbiada por él: el hombre de razón podría con toda justicia dejar de pesar el bien y el mal, porque el amor es implacable y no hay criatura que pueda conservar su serenidad ante lo implacable. Y es precisamente en este instante, en que Winner reconoce al fin el carácter amorfo de la vida —una vida antaño encuadrada en el marco de la razón—, en que percibe quizá que no es más que un sueño, con toda la vaguedad, la magia y también el terror de un destino sin costa ni playa, es precisamente en este instante cuando debe retornar a los principios morales que habían regido hasta entonces su existencia. *Omnia vincit amor.* Ha sido, es verdad, vencido por el amor; pero si bien sacrifica, o por lo menos compromete la razón en aras del amor, no deja por ello de comprender que el amor es responsabilidad y no lucro. Y por ello mismo, en su forma más alta, en la medida en que implica responsabilidad, el amor debe regirse por los preceptos éticos del hombre.

Un crítico norteamericano alegó que, pese al brillo de la novela, había experimentado al leerla la desoladora sensación de que el amor era allí más una ausencia que una presencia. Crítica acaso injusta, porque a la postre los personajes han amado; el mismo Winner amó: a su mujer, a sus hijos, a su padre. Hay allí el amor de la amistad, entre los socios, por ejemplo, y el amor protector de Helen Detweiler y aún el amor egoísta de Marjorie Penrose, sujeto a todas las contradicciones del espíritu de esa mujer inadaptada, y el amor de Ralph Detweiler, acusado de violación y cuyo amor no es sino un mero flirteo con el placer. No, no se trata de ausencia precisamente. Se trata de que el amor se nos muestra en forma negativa porque un hombre, Arthur Winner, sufre allí por el amor que otro recibe o con el que otro juega, ofrece o trata de ofrecer. Cozzens no se opone al amor en sí. Su guerra es contra los "poseídos por el amor". *Poseído* asume aquí y en el título de la obra su antigua acepción de "poseído por el demonio" o por "malos espíritus" y es por lo tanto sinónimo de locura. El amor es el enemigo natural de la razón, pero en la medida en que "todo lo conquista", debe ser compensado por el pacto que el hombre de razón celebra con el mundo irracional. Hasta el mismo Arthur Winner, el hombre de razón en un plano ideal, tiene que transar, y la vida, aun cambiada, continúa para él.

Constituye pues esa obra un análisis de las recompensas, placeres, aflicciones y cuidados del ánimo impuestos a quienes son poseídos por el amor. Y representa asimismo un análisis de la responsabilidad del hombre, especialmente de su responsabilidad ante el amor. Nadie se rebela aquí contra el orden social establecido y nadie es aquí víctima de la sociedad. Esta no es una novela de crítica sociad. Sus personajes son seres de carne y hueso, extraídos de la sociedad en que vivimos y que no están sin embargo especialmente acosados por factores deprimentes o presiones exteriores, sino que gozan de libertad para luchar con sus emociones.

Desde un punto de vista preceptivo, *Poseídos por el Amor* se mantiene, por así decirlo, dentro de las "proporciones clásicas". El libro se abre con un reloj que da las tres y se cierra, después de una jornada de 49 horas, en la misma habitación del comienzo con el mismo reloj que da las cuatro. Pensaríase que se señala así la relativa brevedad de la existencia humana y, al mismo tiempo, una convición casi existencial de que la vida, aun breve, no interrumpe su efímera marcha pese a que todas las situaciones pueden modificarse en el espacio de unas pocas (49) horas. Las "proporciones clásicas" resultan además corroboradas por la unidad de la acción en sí, con todas sus proyecciones implícitas, a través de una mente humana.

Puede afirmarse que Cozzens no guarda parentesco con ningún escritor norteamericano viviente de primera fila. Cozzens no es romántico ni sentimental: es clásico, vigoroso. Mientras otros muchos escritores norteamericanos están ocupados en cantar loas a la juventud, Cozzens se interesa especialmente en la edad madura del hombre. Es pesimista, no optimista. Gran número de escritores norteamericanos constituyen hoy la vanguardia de los buscadores de cambios. Cozzens acepta el cambio, pero es escéptico en cuanto a sus resultados. Es por ello precisamente que ha sido tildado de conformista. No creo que esta crítica sea legítima. Cozzens es —y él mismo lo admite— un escritor conservador. Y media una gran diferencia entre conservadorismo y conformismo. El conservadorismo ha implicado siempre la responsabilidad y la valentía de las convicciones, así como un sano respeto por miles de años de razonamiento y experiencia humana. Implica además elección. El conformismo, por el contrario, exige cierta subordinación y adhesión incondicional al líder; o tomar el camino de la menor resistencia. O, para decirlo con otras palabras, implica renunciar a las propias convicciones en obsequio de las conveniencias. Los críticos y escritores que acusan a Cozzens de conformismo, olvidan que se trata de un hombre realista y de una extraordinaria erudición, demasiado viejo para ser sentimental o un "joven colérico" y demasiado sabio para creer que el cambio es la panacea de todos los males que afligen al hombre. Nadie pretende negar a los escritores no conformistas sus momentos de lirismo; sus estallidos de histeria pueden llevar implícito alguno de los placeres de la

irresponsabilidad. Vivimos en una época en que adolescentes histéricos pretenden poseerlo todo, sin haber aprendido aún que, como señala Cozzens, la vida jamás satisface los deseos más ardientes del hombre. Maestros en una miseria sofisticada, combaten el escepticismo conservador con fe animal en la justicia de la pasión personal; críticos ellos mismos de las contradicciones y la tristeza de la civilización moderna, claman no obstante contra las incongruencias poéticas de la vida y el amor con mayúsculas. ¿Qué crítica de Cozzens podría resultar más incongruente que ésta, cuando sabemos que Cozzens es uno de los pocos escritores contemporáneos que han sabido demostrar en sus obras que lo que enfrentamos es la existencia y no la vida? Tal vez precisamente por esto Cozzens se permite el trágico privilegio de la razón, el amargo lujo de creer que el destino del hombre debería ser en realidad un destino ético. Es importante observar que si bien Cozzens es un pesimista y un severo realista —acaso los dos términos sean sinónimos—, jamás permite a sus héroes encenagarse en el cinismo. Julius Penrose, que conoce todos los secretos de los otros personajes, es tal vez en la novela quien más cerca se halla entre ellos del cinismo. Víctima de la poliomielitis, arrastrando sus miembros muertos en sus ligaduras de hierro, gusta más de los discursos morales, secamente sentenciosos, que de la mera conversación. Pero es caritativo y capaz de soportar una enorme pena personal (tal vez como una especie de callada compensación para quienes tienen que soportar el eterno tintineo de sus piernas indóciles). Este tullido es una figura vigorosa y simbólica, que podría haber resultado el personaje más noble del libro, de no haber sido tan doctrinario y realista. Una de las condiciones literarias básicas para la creación de un personaje noble, es la inocencia... y Julius Penrose no es inocente. Sus cualidades casi majestuosas no sufren mengua, sin embargo, porque Cozzens ha creado deliberadamente un hombre de espíritu realista en el sentido moral y que ha sabido no enviscarse en el cinismo.

La actitud cínica es como saborear el veneno de la experiencia. Pero esto le resultaría demasiado fácil a Winner. La pena, el inesperado dolor que resultan de los desventurados incidentes a que Cozzens ha querido someterlo, sólo reflejan el misterio y la miseria de la vida. ¿A qué renegar contra ellos?

Cozzens no es en modo alguno dogmático en cuanto a los principios y, por ende, al decir de Unamuno, no es inhumano. Por el contrario, precisamente porque es humano, Winner cede a las solicitaciones del amor incontenible. Él también será al final "poseído por el amor"; el amor lo habrá conquistado... Pero la faceta más amarga e importante de esta interpretación reside en el hecho de que si bien el amor ha terminado por conquistar a Arthur Winner, no ha podido sin embargo convencerlo. ¡Es tan fácil para el hombre irracional convertirse en la presa de su pasión y buscar

refugio en el a menudo doloroso pero siempre fácil sentimentalismo! Si Arthur Winner no fuera el "hombre de razón", podría seguir viviendo de la misma manera en que había vivido ya durante cincuenta y cuatro años.

La razón integral era su arma más poderosa y el mecanismo de defensa que lo preservaba de las ignoradas, pero indestructibles fealdades de la vida. Esa arma ha perdido ahora su eficacia, su filo ha sido mellado por el amor. Y en las últimas páginas, en vez de ser convertido por el amor en un hombre más pleno y feliz, nos encontramos con que está interiormente solo: diríase que se confirma así la verdad de que la razón no hace sino contribuir a nuestra soledad.

Esta obra profundamente moral tiene sus raíces en la preocupación del autor por las pautas de conducta de una sociedad en la cual todo impulso de rectitud es inmediatamente maculado por la corrupción de los otros. Y si toda acción justa está destinada a ser mancillada por la presencia del mal, podríamos llegar tal vez a la conclusión de que lo más sabio sería cruzarse de brazos. Pero callar o permanecer impávidos, no es sino aprobar y aceptar tácitamente el mal. El hombre moral no puede refugiarse en la seguridad e indemnidad que le confieren el silencio y la inacción.

Desde este punto de vista, el libro está tan a favor como en contra del amor. Pero debido precisamente a que el amor fuerza a veces al hombre al silencio y a la inercia, aparece, por ende, en cuanto principal enemigo del hombre de razón, como un elemento negativo. Podemos deducir de ello que la pregunta a la que la novela no da respuesta —a la que acaso no se pueda dar respuesta— sea quizás la siguiente:

Si el destino del hombre es un destino ético ¿cómo podrá el hombre cumplirlo, cuando la razón es anulada por el amor en una sociedad cuyos fundamentos cristianos determinan que el amor sea encauzado hacia fines positivos por la misma razón?

Cozzens no ataca el amor. Por lo demás, no podemos ignorar el hecho subyacente de que, en sus páginas, la Diosa del Amor, pese a las crueles exigencias que imponga a sus víctimas, es también la Diosa de la Vida. Pero se tiene la incómoda sensación de estar oyendo la risa de la Diosa ante el hombre, por así decirlo. Y hay de tal suerte motivos valederos para preguntarse si el amor es al fin un don de la divinidad o una trampa de la naturaleza. Resulta harto diícil escribir sobre el amor y sus elementos negativos, sin desdeñar —y Cozzens no lo hace— la idea de que se trata de un impulso natural y poderoso. Por otro lado, el amor da a la vez nacimiento a sentimientos humanos fuertes y llenos de peligro —algunos de ellos impulsos ilícitos— que, ya se les permita expanderse en salvaje abandono o se los someta a la razón, constituyen la sal de la existencia y lo que la torna valiosa: ellos son por cierto la vida misma.

El amor y la gama íntegra de las emociones humanas no son sino pe-

ligrosos combustibles, sumamente volátiles, en manos de quienes tratan de hallarle sentido a una vida que constantemente procura inducirnos a que la consideremos falta de todo significado. Y dentro del marco de las emociones que agitan al hombre, la dignidad de cada cual debe estar determinada por la medida de sus relaciones con su prójimo: es una ardua, compleja responsabilidad humana. Cozzens ha tratado de mostrarnos las trágicas tensiones que se plantean entre hombre y hombre en la pugna con estas fuerzas en conflicto.

Quisiera cerrar este breve comentario a la obra de Cozzens con una cita de la última página de su penúltima novela, *Lo Justo y lo Injusto,* que, en mi opinión, revela las bases de cuanto Cozzens está tratando de decir en la suma de sus obras.

En esa página, el juez Coates, dirigiéndose a su hijo, Abner, dice:

"...Nadie te promete facilidad ni diversión. No sé quién lo dijo, pero la verdad es que cuando nos detenemos a pensar en el pasado, no hacemos sino lamentarnos y cuando nuestra mirada se vuelve al futuro, no nos queda sino temblar. Y con razón. Pero ninguna apuesta ha sido levantada. Está el presente para pensar en él y mientras vivas no dejará de existir. En el presente, cada día es un milagro. El mundo se alza por la mañana y es alimentado y va al trabajo y al atardecer regresa al hogar para ser nuevamente alimentado y tal vez divertirse un poco, antes de entregarse al sueño. Para que todo eso sea posible, es tanto lo que tanta gente debe hacer, que, según todas las apariencias, resulta prácticamente imposible. Y bien, todos los días lo hacemos, y todos los días de nuestra vida, llueva o truene, bajo cielo o infierno, tendremos que seguir haciéndolo y lo mejor que podamos."

Y Abner:

"Así parece."

El juez Coates continúa:

"Sí, así parece y así es y así será. Y es allí donde te diriges; y eso es todo lo que queremos de ti."

Y Abner:

"¿Qué quieren de mí?"

Y el juez Coates:

"Queremos simplemente que hagas lo imposible."

LOUIS A. PIETRO

NOTAS

Libros

FILOSOFIA

MARTIN HEIDEGGER: *¿Qué significa pensar?* (Traducción de Haroldo Kahnemann. Nova, Buenos Aires, 1958.)

"Un signo somos, indescifrado." Heidegger cita estas palabras de Holderlin casi al comienzo de la obra, y a través de toda ella y con su último interrogante no hace otra cosa que subrayarlas. Pero que el hombre sea un signo no es lo grave, sino el hecho de que no sabe ni intenta seriamente descifrarlo. "Lo gravísimo de nuestra época grave es que todavía no pensamos" (pág. 11). Hablar de la época implica ubicar al hombre en situación, sobre todo en un tema como éste: ¿Qué significa pensar? que nos arroja desde el mismo preguntar en medio de nuestra existencia esencial. Es el acontecimiento más propio puesto que no es solamente *lo que nos acontece* sino el *acontecer* mismo de cada uno. De las dos partes en que se divide la obra, donde están recogidas de la versión textual de los cursos que dictó Heidegger entre 1951-52 en la Universidad de Friburgo de Breisgau, la primera, que consta de diez conferencias, se ocupa de establecer el perfil histórico de nuestra época, al par que prepara, con una exhaustiva y profunda revisión lingüístico-conceptual, la expresión más adecuada y más pura con la cual se pueda expresar con claridad y sin vicio de ninguna naturaleza la pregunta por el pensar. Pero la Historia no puede explicar lo histórico como no puede la poesía explicar lo poético; para ello, en el caso de la poesía, se lo debe buscar en la expresión misma de lo poético, y en el caso de lo histórico en una actitud que lo asuma. Heidegger recurre a Nietzsche.

Es notable; Heidegger no se desdijo nunca de su nacional-socialismo, ya lo hemos visto en su *Introducción a la Metafísica,* y sabemos cómo fué considerada la Filosofía de Nietzsche por esa posición política. Esto sólo no resultaría más que una coincidencia pueril, pues nadie ha de asombrarse de que se afirme que el rasgo esencial de nuestro tiempo, en esta primera mitad de siglo, sea expresado con caracteres nietzscheanos, y más aún si se comprueba con un análisis tan pro-

fundo como el que lleva a cabo Heidegger. En lo esencial, esto no es novedad; todos hemos repetido alguna vez las palabras de Nietzsche, y para ser más precisos, de Zaratustra, para caracterizar una actitud vital de nuestra época. Esto, repito, no es lo notable, pero sí lo son afirmaciones como éstas, extraídas entre muchas otras que sería largo enumerar: "El superhombre no se presenta... sino sólo cuando se halla establecido el orden jerárquico. Bajo orden jerárquico en el sentido esencial y no solamente en el sentido de una regulación de un estado de cosas ya existentes, entiende Nietzsche la norma de que los hombres no son iguales, no teniendo cada cual la aptitud ni el derecho a cualquier cosa, es decir, que no cada cual puede erigir sobre cualquier cosa un tribunal *cualquiera.* Nietzsche, en una anotación a su *Zaratustra,* no publicada por él mismo, escribe así: "El orden jerárquico llevado a cabo en un sistema de gobierno mundial: los amos de la tierra al fin, una nueva casta imperante. Aquí y allá, naciendo de entre ellos y todo un dios epicúreo, el superhombre, transfigurador de la existencia: *César con el alma de Cristo.*" No debemos pasar apresuradamente por encima de estas palabras; sobre todo porque revocan otras que fueran pronunciadas aún más profunda y misteriosamente, a saber, en los últimos himnos de Hölderlin donde Cristo, "siendo de otra naturaleza aún", es llamado el hermano de Hércules y Dionisio, *de manera que se va anunciando aquí una integración aún no pronunciada del destino de Occidente en su conjunto, integración que es el único punto de partida desde el cual Occidente puede salir al encuentro de las decisiones venideras, acaso para llegar a ser de una manera muy distinta un país del sol naciente*" (págs. 70-71). (El subrayado es nuestro.) En la página 74 cita a Zaratustra diciendo: "Las palabras más silenciosas hacen que se avecine la tormenta. Pensamientos que advienen con pie de paloma son los que gobiernan al mundo." Y por último, en la pág. 151, dice en el preámbulo a una de sus clases: "Señoras y señores: Hoy se ha inaugurado en Friburgo la exposición: Hablan los prisioneros de guerra. Los invito a visitarla a fin de escuchar esta voz silenciosa y no perderla nunca más del oído interior. Pensar es recordar. Pero recordar es algo distinto de un fugar hacerse-presente de algo pasado. El recuerdo medita sobre lo que nos atañe. No hemos llegado aún al ámbito adecuado para meditar sobre la libertad o siquiera hablar de ella, mientras cerremos los ojos *también* frente a este aniquilamiento de la libertad." Ruego al lector que disculpe esta sutileza y disimule lo que quizás sea sólo una enojosa digresión. Queda allí de todos modos, como un llamado a la reflexión que nunca está de más.

Retomemos ahora nuestro tema: la Filosofía de Nietzsche, decíamos, sirve a Heidegger para dibujar el perfil del hombre que está contenido en la pregunta por el pensar. Por contraste entre el *decir* de Zaratustra y el *decir* del "último hombre", el anterior al superhombre que "parpadea" ante la luz de lo esencial, deriva Heidegger su conclusión de que "aún no pensamos", porque estamos angostados en la limitación de la lógica y de la psicología, y nuestro lenguaje, de ese modo, se empobrece cada vez más porque no ahonda, porque no llega a pisar el fondo metafísico que constituye la verdadera esencia del hombre. Para el pensamiento común de la Filosofía, que nos llega de los griegos, el ser del ente es la presencia manifestada en el Logos, del cual deriva la Lógica, y ésta es definida como la ciencia que determina el orden del pensamiento; pero en su esfera, el

pensar queda encerrado en el decir, tal como se da en significar clásicamente al logos, y ello nos aleja del ser. "La Lógica como doctrina del logos, toma el pensar como un enunciar algo sobre algo" (pág. 149). Ésta es la dificultad que debemos salvar. Tenemos que poner al pensar en conexión con el ser del ente; sólo allí, indica Heidegger, está el verdadero camino.

Pero ¿qué significa la palabra pensar? Si se desea realizar un análisis exhaustivo, es necesario cuestionar el significado del término con que designamos la función por la cual inquirimos. Y precisamente Heidegger señala esto en sus lecciones iniciales. Dice que el pensar es esencialmente memoria, y alude a un himno de Hölderin donde se habla de Mnemossyne, palabra que traduce por memoria y expresa: "Es evidente que esta palabra quiere designar algo distinto de la sola facultad, registrada por la Psicología, de conservar en la imaginación cosas pasadas. La memoria piensa en lo pensado. Mas, como madre de las Musas, no designa un pensar cualquiera sobre alguna cosa pensable. Memoria es la reunión del pensar sobre lo que en todas partes debe pensarse desde un principio" (pág. 16). Pensar es un recordar que no se cierra en lo pasado, en el "fué" del tiempo, sino más bien en el "ahora", como re-representación unida a la presencia de los tres éxtasis del tiempo, donde se incluye el futuro, pero siempre desde el "ahora", como función originaria y creadora.

Al comenzar la primera lección de la segunda parte, Heidegger desglosa la pregunta ¿Qué significa pensar? en otras cuatro que precisan, por ahondamiento, cada vez más su intención, y que resumidas pueden enunciarse así: 1º ¿Qué significa la palabra pensar? 2º ¿En qué consiste el rasgo fundamental de pensar y a qué se debe que la Lógica sea su doctrina rectora? 3º ¿Cuáles son las condiciones del recto pensar? y 4º ¿Qué es lo que esencialmente nos mueve a pensar? Las cuatro preguntas, dice Heidegger, se integran en la última y dilucidar su respuesta es el contenido de las once conferencias que forman la segunda parte del libro.

A lo largo de cinco lecciones, Heidegger procede a un análisis de los términos sobre los que descansa el decir común y establece una crítica a la perspectiva tradicional de la Lógica en el orden de los conceptos y su significación, respondiendo así a las tres primeras preguntas que lo llevan, por gravitación, a la última en la cual inicia su análisis definitivo al establecer el encuentro del pensar con el ser del ente, y lo hace recurriendo a una frase de Parménides cuya traducción común es la siguiente:

"Se requiere decir y pensar que el ente es."

Aparentemente, y de acuerdo con esta traducción, hay algo que parece superfluo y redundante como es decir que "el ente es". Esto sería igual —dice Heidegger— como expresar que "el relámpago relampaguea". Esto es cierto pero no deja de ser demasiado obvio. En segundo lugar hay algo que parece chocante, colocar el decir antes que el pensar, pues se supone que el decir implica ya el pensar con anterioridad a lo dicho. Estas conclusiones serían demasiado gratuitas tratándose de Parménides, y ello mueve a Heidegger para iniciar una revisión del significado de los términos *legein* y *noein,* que aparecen traducidos simplemente como decir y pensar. No obstante, la traducción no es incorrecta y sí lo es, en cambio, el sentido con que se la aplica. *Legein* no significa de ninguna manera hablar, sino que al igual que la palabra latina *legere* y la alemana *legen,* expresa el *poner.* El

sentido de *legein* es el de nuestras palabras ex-poner, pro-poner, etc. Lo mismo ocurre con el término *noein,* que "no significa primigeniamente pensar... En el *noein* opera un percibir que no es de antemano un mero recibir de algo. El *noein* per-cibe desde un principio de tal manera que toma algo en consideración" (pág. 198). Este *tomar en consideración* implica la anterioridad de lo considerado, que está puesto por el *legein,* con lo cual se explica el orden de los términos en el fragmento de Parménides. Al *poner* del *legein* Heidegger prefiere expresarlo como "dejar-sub-yacer", es decir, lo que ya está puesto, de modo que hasta aquí, la frase sería:

"Se requiere el dejar-sub-yacer así como el tomar-en-consideración..."

Pero aún resta lo más dificultoso. "El pensamiento de los griegos... incluso Aristóteles, piensa sin conceptos... Esto quiere decir que el pensar (en ellos) se mantiene en su camino, que es el camino hacia lo problemático" (pág. 204). Carecen de las nociones de concepto y de sistema —dice Heidegger— y es por esa razón que, aun sin resolver la pregunta ¿qué es el ente?, permanecen en un planteo más puro que el de Kierkegaard, por ejemplo, o el de Nietzsche, que por oponerse intencionadamente a un sistema "quedan precisamente por esto presos de una servidumbre del sistema". Todo sistema implica una dogmatización, y todo dogma, por esencia, se aleja y se opone a lo problemático.

Volviendo al aforismo de Parménides, vemos que el *legein* y el *noein* guardan relación con aquello a que se refieren, y esto es el ente. Pero la última palabra no es ente sino el infinitivo ser, y en esto reside justamente toda su importancia. La solución de esta última parte del aforismo va encaminada a decirnos qué es lo que mueve al hombre a pensar. No podemos pensar —dice Heidegger— que el ente no exista en sí mismo, libremente de quien lo manifiesta y lo toma en consideración. Antes bien, pareciera más correcto pensar que el manifestar y el tomar en consideración suponen la existencia del ente, que sería lo manifestado y lo tomado en consideración.

Cotejando otros textos de Parménides, Heidegger concluye su minucioso examen, descubriendo que el Filósofo utiliza indistintamente el vocablo *ente* a veces en reemplazo del infinito ser. De esta manera, y en tanto que toma por igual la significación nominal y la verbal, el ente resulta un participio. Pero esto sólo no es lo importante. La mera duplicidad de significación propia del participio lo ubica al ente en igual lugar que cualquier otra función gramatical similar. El caso del ente es, no obstante, más peculiar: "este es el participio que reúne en sí todos cuantos participios sean posibles fuera de él" (pág. 212), puesto que no hay duplicidad más excelente que la de ser y estar siendo, y de ambos participa todo lo demás.

El aforismo se concluye entonces diciendo:

"Se requiere el dejar-sub-yacer, así como también el tomar-en-consideración [el] ente siendo."

La aclaración de este aforismo no responde por sí sola a la última pregunta formulada, pero le permite a Heidegger ponerse en el camino de la reflexión final. El ser y el pensar se dan íntimamente relacionados, guardan mutua dependencia pero no se identifican. Todo pensar se nutre del participio supremo, cuya duplicidad es, ente y ser. El pensar existe como tal sólo cuando piensa el ente. De todos

modos, la indicación del participio supremo, a pesar de no ser solamente gramatical sino también ontológica, deja intacto el problema del ser del ente. Esta duplicidad de ser y ente es justamente lo que nos mueve a pensar. Pensar significa por tanto: movernos, ponernos en camino hacia la problemática del ser, a través de la insuficiente evidencia del ente. "¿Será el pensar capaz de recibir... de tomar en consideración este don para confiarlo en un decir, al habla primigenia del lenguaje?" Y en este interrogante con el cual concluye Heidegger sus lecciones aparecen de nuevo aquellas palabras de Hölderlin que expresan trágicamente nuestra esencia metafísica:

"Un signo somos, indescifrable."

HÉCTOR OSCAR CIARLO

ROMANO GUARDINI: *El fin de los tiempos modernos* (Sur, Buenos Aires, 1958).

Hay hombres cuya voz sonora posee algo del vigor del ángel de la trompeta, de ese ángel que despertará a la humanidad dormida para enfrentarla con su postrer destino. Los libros de Romano Guardini tienen precisamente la virtud de sacudirnos, de echarnos la verdad a la cara, de desenmascarar la mentira que nos rodea. *El fin de los tiempos modernos* señala la caducidad de toda una escala de valores que florecieron en plena autonomía moderna, escudriña el futuro elevándose por encima de nuestra época de transición, y, por último, con visión profética, nos preanuncia las características sobresalientes del porvenir. Del fondo de este libro surge una seria advertencia: nuestro hombre contemporáneo, ese ser ingenuo que aún no se ha desprendido de su optimismo vacuo, que cree todavía en el progreso, aunque a su alrededor vacilen todas las seguridades antiguas, que se encastilla detrás de su liberalismo informe y sin carácter, para ignorar tranquilamente cuanto ha recibido de la tradición cristiana; ese hombre, ¿hasta cuándo seguirá en su sueño dogmático?; ¿acaso está maduro para adaptarse a los tiempos venideros, en los que regirá el principio de todo o nada, la hostilidad, el peligro y el riesgo? Guardini conoce esta mentalidad a fondo; más aún, se ha introducido en ella con el objeto de hallar una salida. Además comprende que la respuesta debe ser histórica. Pero un sentido histórico de la vida no se detiene en la pura actualidad del momento, sino que rastrea en el pasado, y desde allí, atravesando el presente, emprende la conquista del futuro. Para este autor, la historia adquiere un profundo significado religioso, tal como se ofrece a la mirada de todo cristiano consubstancializado con su fe. La historia en este caso es el producto del libre obrar humano; en última instancia, cada instante dentro del fluir de los acontecimientos puede transformarse en un "momento" que decide de la existencia, en una manifestación de Dios, pues por medio de su obrar el hombre asume una actitud negativa o positiva frente a la Divinidad.

De este estudio histórico brotan las diversas imágenes del mundo: la imagen del mundo antiguo, medieval y moderno, y al mismo tiempo se esboza una imagen del mundo venidero algo vaga, pues sus contornos aún evidencian la borrosidad del presentimiento. El autor sabe destacar con gran perspicacia la estrecha relación

que existe entre el hombre y esta su imagen del mundo. Es indudable que a través de ella el ser humano encuentra su lugar dentro del universo, que puede utilizarla como un órgano de orientación, o sea que es algo necesario para conservar el equilibrio de la vida.

Sin embargo, esta misma imagen del mundo también puede convertirse en algo inquietante, sobrecogedor, cuando excede nuestra capacidad imaginativa. Tan extraño fenómeno se descubre en la imagen moderna del mundo; semejante imagen es una imagen rota por sus cuatro costados, que ha perdido su limitación esférica, para ser invadida por lo infinito. Ante tal concepción del mundo, el hombre se halla desorientado y conoce la angustia del desarraigo. Olvidado está su lugar simbólico, que le había proporcionado la Edad Media; ya no cuenta con un refugio seguro. Martin Buber, cuyo pequeño trabajo *¿Qué es el hombre?* establece una íntima conexión entre la problemática humana y su imagen del mundo, se aproxima mucho al pensamiento de Guardini. En efecto, con respecto a la imagen del mundo moderno dice lo siguiente: "Una vez que se ha tomado en serio el concepto de infinito, no es posible ya convertir el mundo en una mansión para el hombre." El conocido filósofo judío, que denota una clara filiación con el misticismo "jasidista", recalca además lo paradójico de haber introducido lo infinito en la imagen del mundo, porque, como muy bien observa, una imagen, si realmente es una imagen, es también una figura limitada. Lo angustioso de dicha concepción del mundo explica también en parte, según el parecer de Guardini, la oposición a la nueva visión cósmica de Galileo en el Renacimiento; ella no obedece tanto a una reacción eclesiástica como a la desesperación del hombre, que al sentirse arrancado de su lugar pierde la seguridad y la confianza. Los tiempos modernos intentan contrarrestar este efecto pernicioso por medio del principio de la autonomía. Así logran entronizar la "naturaleza", la "subjetividad o personalidad" y la "cultura" como conceptos absolutos e incontestables, lo que implica su independencia de la Revelación cristiana y su manifiesta secularización. Pero el hombre se engaña si cree poder prescindir de Dios. Por más grande que haya sido el aporte de los tiempos modernos, ahora, en nuestra actualidad, aparece su lado negativo. La naturaleza ya no es algo dominable, sino que se nos ha escurrido de las manos para retornar a lo selvático y toma un matiz extraño, peligroso. Un cambio correspondiente se produce en el campo de la subjetividad y personalidad. Ya no se trata más del individuo privilegiado, del genio munido de dones excepcionales; por el contrario, el signo de lo subjetivo parece haberse invertido y encarnado en el "hombre-masa". Pero la masa tampoco debe concebirse como los "muchos", como una multitud amorfa, sino que la masa de nuestros días se halla marcada por la estructura de la ley normativa, está sometida a la forma funcional de la máquina. Sus integrantes humanos encajan dentro de la organización planificada y pierden el gusto de la iniciativa. A su vez la creación cultural, ese poder sobre las cosas, que se desarrolló libremente en todos los dominios del arte, de la ciencia, de la política y de la filosofía, se despoja de su carácter optimista. El hombre de hoy sabe que se puede crear tanto el bien como el mal. El acrecentamiento del poder no significa necesariamente una pareja intensificación de las virtudes éticas. Las fuerzas demoníacas se han desatado, y el hombre llegó a ser el juguete de su propio instrumento. Se descubre pues la carencia de una educación para el poder. Dentro de estas trans-

formaciones, nuestro autor va desgajando poco a poco los rasgos distintivos de la nueva imagen del mundo; ella se apoya sobre una "naturaleza no-naturaleza", un "hombre no-humano", una "cultura no-cultura". Esto quiere decir que las relaciones del hombre consigo mismo, con la naturaleza y la cultura se tornan indirectas, abstractas; el hombre en tales circunstancias es capaz de proyectarse y de realizar cosas que lo superan infinitamente; ya no las siente. Empero, quien con sinceridad acepta esta realidad, también tiene la posibilidad de extraer de ella un máximo de positividad existencial. Semejante situación sólo surgirá de una auténtica vivencia religiosa. Esta última unirá toda la fuerza y pujanza del primitivismo religioso natural al contenido de la Revelación. Pues la Revelación, en su actualización religiosa, siempre asimila y clarifica la religión natural, mientras que la negación de la religión revelada también comporta un entumecimiento de la religiosidad primitiva. Guardini sostiene que nuestra nueva "religación" con la realidad sobrenatural producirá un rebrote de la "persona", que en su justa acepción acentúa la nota de unicidad en el ser humano, debida al designio divino, a su llamado; llamado que se hace más evidente dentro de la soledad en medio de las masas. Por lo tanto el rejuvenecimiento de la religión revelada permitirá un ahondamiento en las virtudes propias del hombre futuro: la seriedad que quiere la verdad, la valentía, el ascetismo, en su doble aspecto de autosuperación y renunciamiento. De ahí que nuestro autor concluya que el cristiano siempre puede verificar de nuevo, en cada viraje decisivo de la historia, su posición con respecto a la Revelación, y esta toma de posición le suministrará el más elevado caudal de energía para imprimir un norte a su existencia.

El no cristiano, en cambio, tendrá que desprenderse de su ambigüedad frente a la religión, romper definitivamente con los valores y bienes cristianos secularizados, y conocer el amargo sabor de una vida sin Cristo.

CARMEN BALZER

HISTORIA, ENSAYOS

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO: *Campaña en el Ejército Grande* (Fondo de Cultura Económica, México, 1958).

En un cuidado volumen, con un estudio de Tulio Halperin Donghi y con la digna presentación que ha consolidado el prestigio del Fondo de Cultura Económica, se reedita la célebre crónica de Sarmiento, reproducida en su texto original, incluso los pasajes expurgados [1] para liberar a Urquiza de ciertas violencias sobre su vida privada. Con ello se rescataban los auténticos rasgos polémicos de la obra

[1] Edición oficial de las *Obras Completas* (Tomo XIV) y sus habituales repeticiones.

que deben tenerse en cuenta para entenderla mejor. Escrita en los años de mayor inspiración y eficacia literaria, antes que el desaliño y el apuro del diario ajetreo político y periodístico desgastaran las cualidades del prosista, su lectura confirma el juicio ya consagrado —al que el prologuista adhiere— de que este libro cierra el gran ciclo creador del artista, el cual empieza con *Facundo*, y sigue con *Recuerdos de Provincia* y con los *Viajes*. Por nuestra parte cada día nos interesa más el Sarmiento autobiográfico; el de los diarios y las cartas, el de los numerosos fragmentos donde escribe con la más cruda y total sinceridad. Pensaba en voz alta y de inmediato garrapateaba o no sus ideas, según el caso, pero siempre encontraba un destinatario que documenta y guarda el estado pasional que hoy podemos conocer. Es nuestro gran memorialista, el más amplio y fecundo, ya que sólo por impedimentos casuales dejaba de escribir un solo día. Habla, vocifera y pestifera sobre los hombres y sobre sí mismo. Revela sus más íntimos sentimientos con tanta o mayor intensidad y desnudez como los más afamados especialistas de la confesión. Y sin tomar actitud ni postura publicitaria, sin pensar en la repercusión de sus imprecaciones, lo que refuerza el valor de su testimonio y lo coloca como el más valioso y representativo protagonista y agonista de su tiempo. Porque discutió y peleó con todo el mundo, con sus adversarios, sus mujeres y sus amigos, con Dios y con el diablo, no se calló ningún pensamiento, ni economizó consideraciones a nadie. Fué el escritor nato, el que lleva las palabras. Transportaba consigo un doble, *doppelganguer* plumista, que, como un Eckerman interior, anotaba todas sus ocurrencias y diarias conversaciones que iban a la prensa o al mundo de papeles que lo rodeó permanentemente.

Reencontramos en el libro los conocidos medallones grabados a buril en la memoria, como la descripción de los soldados de Rosas rendidos frente a Montevideo, después de quince o más años de permanencia en las milicias federales, siempre postergados "sin el abrigo de un techo... alimentados con carne asada en escaso fuego... con la pasión del amor poderosa e indomable en el hombre o en el bruto... comprimida durante años... con sólo matar o morir, única facultad despierta" y sintiendo por Rosas "una afección profunda, una veneración que disimulaban apenas". "¿Qué era Rosas para estos hombres?" se pregunta. "¿Qué seres había hecho de los que tomó en sus filas hombres y había convertido en estatuas?" *Et passim.*

Releemos las tiradas de elocuencia romántica, quizá influídas por alguna lectura de las *Mémoires d'outre-tombe* recién publicadas, donde se ve a sí mismo en forma extraña: "Demonio escapado del infierno del destierro sempiterno después de haber bajado al mundo de la vida, a recoger la cadena que me tiene atado, lejos del pedazo de tierra que me fué por la naturaleza asignado por patria."

Señala así el horror de optar por un nuevo exilio por causa de Urquiza, su nuevo enemigo, a quien odiará violentamente hasta el día de la reconciliación, bajo su presidencia. *La Campaña* es sobre todo la historia de esa tremenda desilusión que se encadena lentamente con la crónica de la guerra civil, el triunfo de Caseros y la caída estrepitosa y definitiva de la Tiranía. Después de los primeros días de júbilo vinieron los de amargura ante la desconfianza despectiva del General en Jefe. Sintió claramente la nueva y atroz postergación. Resolvió hacer un gesto de protesta, dar un portazo espectacular y elegir otra vez, voluntariamente, el exilio.

La mayor parte de sus capítulos fueron así escritos o refundidos desde Chile, cuando pudo reaccionar del "*terrible* marasmo" (términos de su carta a Mitre en la segunda parte de esta obra) en que lo sumergió la decepción sufrida.

Tuvo una grave crisis depresiva, propia de su temperamento excesivo y anormal, que fué superada por "grandes esfuerzos de voluntad y espíritu" al escribir el libro, producto de una catarsis emocional y política. Lo compuso con los partes del *Boletín del Ejército Grande,* pergeñados durante la marcha bélica y ejecutados en la imprenta volante que una carreta, adaptada al uso, llevaba entre las huestes libertadoras.

Conviene recordar que el nombramiento de *boletinero* confiado por Urquiza a Sarmiento fué sin duda una irónica añagaza de la malicia criolla. Éste esperó ser hombre de consulta y figura dominante en el círculo aúlico, político y militar que debía rodear al futuro triunfador. Para ello tenía su prontuario de luchador sin tregua contra Rosas, su experiencia combativa en las fuerzas civiles de Cuyo, su actuación virulenta en los diarios de Chile — y nada menos que la paternidad del *Facundo.* Además, su prestigio internacional de educador y publicista, pero sobre todo esa alta y magnífica idea de sí mismo que imponía a la gente y que los años se encargarían de justificar y sobrepasar. No pudo ignorar la intención del gesto y es evidente que resolvió tomar el toro por las astas y aceptar el reto. Si no le daban el papel de Aquiles se le abría la perspectiva de ser el Homero o el Tucídides de la empresa, y se consagró a la tarea.

Es extraña la fe que Sarmiento ponía en el valor y en el poder de las palabras. Parecía una convicción quimérica entremezclada de pueriles vanidades de autor. Era una época de poblaciones analfabetas, de mínima circulación de diarios y de libros. Sin embargo, su voz llenaba el ámbito del país. Acaso esa indigencia cultural lo favorecía al máximo, puesto que levantaba su figura a gran distancia del resto. La actual pupulación de palabras, la masa inmensa de noticias y publicaciones diluye el efecto de las ideas más importantes que se pierden en el tumulto. El ariete polémico de la *Campaña* le abrió un puesto de primera fila en el poderoso partido que empezó a crearse en contra de la política de Urquiza. Y ocurrió lo inesperado: a pesar de las sonrisas de sus adversarios y la inadvertencia de muchos de sus allegados, la prédica cundió en el desierto y la exhorbitante ilusión se hizo realidad. Si *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia* habían sido pruebas de limpieza de sangre y biografía familiar y personal, la *Campaña* es un vasto ensayo para colocar al gran "Don Yo" de Sarmiento en el centro del escenario nacional. El libro anuncia la nueva etapa de la vida del autor que en adelante abandonaría el camino de Minerva para lanzarse a la acción y a la política. Diseca con filoso e implacable escalpelo al nuevo caudillo y pronostica su fracaso, anuncia el pronunciamiento de las Sibilas y la disyuntiva que trazaba el destino. Lo dice en el párrafo final, en el cual convergen todos los capítulos, desde los sectores y problemas más diversos para sentenciar el juicio final: "Un solo hecho me parece claro y conquistado ya históricamente, y es que Urquiza, con Congreso o sin el Congreso, con Buenos Aires, o sin él, con los diarios o sin ellos, no será jefe de la República." Y la profecía se cumplió. El *vates* vencerá al *miles* y lo reemplazará en la magistratura suprema, a la cual uno y otro aspiraban, para fundar las bases de la nación nueva. Entre los dos surgiría primero una figura intermedia, con las dobles cualidades

del jefe militar y del prócer civil que debía iniciar la gran empresa. Sarmiento tuvo esa visión premonitoria en su dicho a Mitre, cuando fué a despedirlo, el día que tomó el barco para iniciar ese destierro a que hacemos referencia, a fines de febrero de 1852: "Ud. será el primer presidente de la República, pero acuérdese de que me reservo la segunda" (*Obras Completas,* XLIX, pág. 213).

ROBERTO GARCÍA PINTO

LAURETTE SÉJOURNÉ: *Pensamiento y religión en el México antiguo* (Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1957).

Esta obra constituye, sobre todo, un ensayo de interpretación profunda —y hasta de reivindicación, diríamos— de un pensamiento y una religión de los cuales hemos oído hablar casi siempre de manera demasiado confusa y desde puntos de vista interesados, por no decir hostiles.

Por empezar hoy se conocen mucho mejor las fuentes a cuyo esclarecimiento ha contribuído la propia autora con sus numerosas y apasionantes excavaciones de todos estos últimos años. Pero si Laurette Séjourné fuera simplemente una arqueóloga más, quizá su libro tuviera una repercusión puramente científica. Por el contrario, es de la misma razá de investigadores a la que pertenecía Henry Frankfort, o sea a la de los excavadores e intérpretes profundos de las realidades vitales e históricas que estudian. Su libro será quizá discutible —y los especialistas tienen la palabra— pero no hay duda de que su cuerpo de doctrina es fascinante.

En la primera parte se hace una síntesis histórica de lo que encontraron los españoles al desembarcar. Y la autora aprovecha para ponernos en la pista de la evolución de los mitos y del evidente malentendido al respecto de los sacrificios humanos y otras prácticas del tiempo de Cortés. Remontándose a los orígenes de la religión nahuatl se ve cómo en un principio Quetzalcoatl —de cuya existencia humana la autora no duda— fué rey de Tollan, antigua ciudad tolteca, y pasó a la posteridad bajo forma de un ser divino cuyo atributo es la serpiente emplumada. Este Quetzalcoatl es una especie de Prometeo de Mesoamérica que, en vez de aportar el fuego a los humanos, les concede el maíz que las hormigas tenían encerrado en un monte haciéndose él mismo hormiga y robando uno solo de los preciosos granos que confía a los hombres. Pero también —y aquí se parece más bien a Atenea— les enseña a pulir el jade, a tejer en los telares y a fabricar mosaicos de plumas utilizando las alas del quetzal. Es, por lo que se ve, un dios benévolo, laborioso, pacífico. ¿Qué queda de él en los sacrificios humanos que encontraron los españoles a su llegada? Nada, o casi nada. Ya para entonces los aztecas habían agregado a su panteón la figura de otro dios violento y cruel: Huitzilopotchli, que es —hablando con propiedad— la única divinidad de origen puramente azteca.

Hay pues, para Laurette Séjourné, una evidente suplantación o, si se prefiere, una verdadera degeneración de un dogma a favor de una casta guerrera, combativa, autocrática con la consiguiente deformación de los cultos para favorecer el dominio de unos pocos sobre la gran masa del pueblo sojuzgado.

Para demostrar la verdad de su aserto la autora se apoya no sólo en documentos indígenas sino también en los cronistas españoles, sobre todo en la *Historia General de las cosas de Nueva España,* de Fray Bernardino de Sahagún. A la luz de unos y otros el sentido general de la antigua religión nahuatl toma un cariz muy distinto del que estábamos acostumbrados a atribuir a los mexicanos primitivos.

Después de ese rápido análisis indispensable, según Laurette Séjourné, para comprender el problema, se vuelve entonces a estudiar en detalle la idea religiosa cuando estaba en su primera pureza y así se van analizando sucesivamente la magia y la religión propiamente dichas con todos sus atributos y símbolos. Me parece entender que la obra es especialmente importante en este capítulo. Inútil decir el interés que ofrecen las comparaciones que se pueden hacer —aunque la autora no se detenga, ya que no quiere componer un tratado sino un breviario— entre estos mitos y otros de diferentes culturas. Mircea Eliade, Kerenyi, van der Leeuw, historiadores de las religiones comparadas podrían decirnos mucho de este Quetzalcoatl que baja a los Infiernos como Orfeo —o como Ulises— y que se autodestruye quemándose en una hoguera, de la cual su corazón purificado se eleva para transformarse en el planeta que nosotros llamamos Venus.

Hay mucho más de lo que puede parecer a primera vista en el libro que analizo. Se trata —quizá en último término— de hacer entrar a la religión nahuatl en el concierto de los grandes sistemas religiosos que la humanidad ha conocido. El triunfo del bien sobre el mal, de la luz sobre las tinieblas, de la vida sobre la muerte. La encarnación —bajo apariencia humana— de un Ser Superior venido de una vez a mostrarnos el camino, camino que los hombres en nuestra imperfección no sabemos o no queremos imitar. No se trata ya simplemente de similitudes con la concepción judeo-cristiana sino más bien de una *constante* del espíritu humano que aparece una y otra vez a lo largo de la historia y cuya misma insistencia nos debería hacer meditar en un mensaje parcialmente descifrado por los hombres a través de las edades, mensaje que tercamente, con una obstinación divina, nos sigue repitiendo lo mismo: o sea que el hombre debe ser superior a sí mismo, elevarse por encima de su pobre condición para darse a algo mayor que él, que quizá no comprenda bien pero al que está dedicado irremediablemente con una vocación que no debe negar ya que se le impone como un imperativo categórico.

Laurette Séjourné se remonta continuamente de la mera arqueología, antropología, historia —que domina, por otra parte—, para lanzarse a la interpretación del hombre en una aventura que linda con lo poético y con la filosofía. Dice en una oportunidad: "Todo indica, por el contrario, que nos hallamos en presencia de un verdadero mito. Querer convertirlo en un trozo de historia sería destruirlo y privarnos de su contenido vital, porque el mito, la más profunda expresión del espíritu, sobrepasa el cuadro de las particularidades efímeras, para alcanzar una verdad fundamental eterna."

Quien habla así no es meramente una arqueóloga, una historiadora, es alguien que quiere descubrir, a través de una cultura y un arte que admira y ayuda a descubrir, unas raíces permanentes que nos expliquen al hombre. Con el norteamericano Vaillante, el francés Soustelle, el mexicano Alfonso Caso, Laurette Séjourné

—francesa de origen y mexicana de alma— se inscribe entre los grandes intérpretes de nuestras culturas nativas.

Aparte de su valor científico que es excepcional, este libro aparece en nuestro medio —tan pedestre cuando se trata de ciencia pura— como un aporte nuevo y reconfortante. Esperemos que su ejemplo se contagie y podamos incorporar los mitos americanos al conjunto de la mitología mundial y quizá eso mismo nos ayude a dar un paso más en la comprensión de quiénes somos.

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

JOSEPH BARATZ: *Mon village en Israël* (Plon, Paris, 1957).

Es difícil que llegue a olvidar una tarde, que hasta ese momento me estaba pareciendo una tarde cualquiera, cuando entré a SUR a entregar una nota, o a charlar un rato, y me encontré con Victoria Ocampo, que con el aire menos importante del mundo me invitó: "¿Quiere tomar una taza de té? Venga."

Entré a su escritorio y de inmediato me encontré con una extraordinaria presencia, la del mismísimo Lanza del Vasto, con su blanco atuendo, su barba apostólica y su majestuosa estatura. Más asombrado que cohibido me senté a tomar el té, los tres juntos. Excuso decir hasta qué punto me ignoraba Lanza del Vasto. Era yo para él N. N., pero él era para mí Lanza del Vasto, el admirado autor de la *Peregrinación a las Fuentes* y el muy discutible autor del *Comentario del Evangelio*. Acababa yo de publicar, justamente en estas mismas páginas, unos comentarios a ese *Comentario* y nada deseaba con tal ansia como poder discutir con él, mano a mano, ciertos puntos de su doctrina. Y ahora ahí estaba yo, frente a él, cada cual con su taza de té en la mano, y cuando daba vueltas en mi mente un planteo viable a mis reparos, de pronto alcé la vista y me encontré con su sonrisa celeste —porque Lanza del Vasto sonríe ante todo con sus ojos claros— que me inundó de tal modo con la evidencia de una bondad tan generosa y confiada, dirigida a ese N. N. que tenía delante, y que no necesitaba para él otro título que el de ser humano para merecer la totalidad de su simpatía, que sentí que todo el aparato conceptual de mis reparos se venía abajo vencido de antemano por la gracia de aquel sonreir. Apenas atiné a decirle hasta qué punto resulta inseparable la palabra de quien la pronuncia y cómo en aquel instante estaba yo alcanzando la comprensión de sus libros.

Pasaron unos meses y me fué dado repetir una experiencia casi idéntica, pero en un lugar bien distinto del globo. Porque qa no se trataba de la porteñísima calle San Martín, sino del Kibutz Degania, en mi "propia peregrinación a las fuentes", porque estábamos en las orillas del río Jordán, muy próximo a su salida del Mar de Galilea, cerca pues de donde Jesús fuera bautizado por Juan, el comedor de langostas, y de donde anduviera sobre las aguas. No era Lanza del Vasto mi inesperado interlocutor, sino don Joseph Baratz, uno de los iniciadores de la increíble aventura del kibutz. También a él tenía yo que presentarle, no precisamente reparos acerca de una institución que tan imperfectamente conocía, pero sí inquietudes, temores, acerca de lo temerariamente noble de su empresa.

Llegamos casi al mismo tiempo, pues él venía de Jerusalén, y llegaba a una hora fuera de la reglamentaria para comer, así que tuvo que apechugar con unas recalentadas y no muy apetitosas sobras. Vérselas comer mientras hablaba fué para mí un lección de simplicidad y desapego de lo material que nunca olvidaré. Se alzaba entre nosotros la valla del idioma, pues hablaba en hebreo, que me debía traducir nuestra acompañante, pero era tal su entusiasmo y ese hálito que como en el caso de Lanza del Vasto se cernía en torno de su persona como un halo de santidad, que el sentido lógico de las palabras pasaba a un lugar muy secundario. Era su actitud vital lo auténticamente valioso, y toda aparente contradicción, así como todo posible contratiempo práctico, carecían de poder contra ella. El aspecto de Joseph Baratz era estéticamente mucho menos impresionante que el de Lanza del Vasto. Hubiera podido corresponder, con su rostro curtido y su vestimenta desaliñada, a la de un campesino cualquiera, y su entusiasmo al explicarse también hubiera podido ser el de un hacendado próspero al relatar los contratiempos y los sinsabores superados antes de lograr la actual bonanza. Pero no he empleado el subjuntivo "hubiera" porque sí, porque, en efecto, eso "hubiera" podido ser, pero no "era" la verdad, porque allí estaba cierto tono en la voz, cierta decisión en el ademán, en la actitud y, sobre todo, en la sonriente forma de mirar, también en este caso, que indicaban la presencia del hombre excepcional indisolublemente ligada a su obra, y sobre todo, al "sentido" de esa obra. Joseph Baratz no es un escritor sobre el papel, sino sobre el suelo de labranza, y la belleza de sus auténticos poemas no proviene de una regularidad métrica de palabras, sino del armonioso paralelismo de los surcos de su granja. Si ahora me ocupo de él en estas notas bibliográficas, ello es debido a que la mejor de sus obras, que es su propia vida, a semejanza también de lo sucedido con el *Comentario del Evangelio*, no ha sido tampoco escrita por su mano, sino recogida de su relato oral por la mano enternecida de quien la oyera. Ya el título es sugestivo y decisivo, porque no quiere ocuparse de su vida, sino de su aldea; pero a esa aldea ha entregado su vida identificándola, consustanciándola con ella.

Las relaciones entre la persona y la comunidad constituyen el gran problema humano, y en ningún país ha sido encarado con tanta clarividencia como en Israel, donde a cada paso se oye repetir: "hemos venido a construir y a ser construídos". Joseph Baratz pertenece al esforzado grupo de los iniciadores que precedieron en muchos años a la famosa declaración Balfour y que la hicieron posible con su denodada acción. No hay en su relato ese desplante tan disculpable en quien ha partido literalmente de la nada, ha tomado la arena del desierto y la ha transformado en un paraíso, sino ese trémulo entusiasmo de quien cuenta los altibajos de una empresa y rememora sus peligros considerándolos todavía presentes, o revive los sucesivos éxitos como simples ejemplos de las posibilidades futuras. A diferencia del "self made man" común, que ha procurado "hacerse a sí mismo" y nada más, cumpliendo con ello su propósito más alto, Baratz y quienes lo acompañaron trataron ante todo de hacer una comunidad, y lo más bello de su esfuerzo ha sido, justamente, que sin proponérselo lograron hacerse a sí mismos. A todo lo largo de su relato, que se extiende desde 1906 hasta nuestros días, asistimos a las tribulaciones de tres guerras, pues Degania fué fundada en pleno dominio del Imperio Otomano, sin contar con el continuado peligro de los beduinos, alertas

para apoderarse del fruto del esfuerzo ajeno, pero siempre veremos comportarse a su autor y a quienes con él colaboran, ante todo como campesinos, pues era idea fundamental para ellos que la redención del pueblo judío tenía que provenir de su vuelta a la intimidad agrícola del propio suelo. Baratz nos relata cómo los primeros judíos que llevados por sus ideales sionistas llegaban a Palestina ayudados por las organizaciones de ayuda, arrastrados por la inercia de generaciones se entregaban de inmediato a la organización de empresas de explotación del suelo, pero mediante el empleo de mano de obra árabe, que era la que comúnmente se empleaba allí, reservándose para sí mismos el papel de empresarios o dirigentes a que venían acostumbrados. Él entendió que así no se llegaría al fin propuesto, que la organización de un pueblo auténtico sólo podría lograrse mediante su vinculación al ejercicio de la agricultura, a la producción directa de los medios de subsistencia, y que justamente lo que urgía era eliminar el trabajo asalariado, base de todas las desigualdades y todas las injusticias sociales.

Llegar al trabajo de todos para todos, según la norma de elemental decencia que establece: "Cada cual según sus posibilidades, a cada cual según sus necesidades." ¡Cuánto más sencillo es enunciar este principio que llevarlo a cabo! Entre sus numerosas dificultades la más insidiosa es la puramente cuantitativa: ¿entre cuántos "cuáles" puede tener vigencia? Para un número excesivo comienza a pesar la masa monstruosa colectiva sobre la indefensa persona, haciendo que la "totalidad" — y su horrible derivado, el totalitarismo— anule paradójicamente a cada uno de sus sumandos. Para un número demasiado pequeño, falta la elasticidad económica capaz de equilibrar estadísticamente las eventuales necesidades particulares. Baratz nos dice las largas meditaciones que tal problema les ocasionó hasta llegr a ese tipo de comunidad, en completa independencia con el Estado, en que actualmente se ha convertido cada kibutz. Haber recibido este libro de manos puede decirse que de su autor, y haberlo recibido en el sitio que describe, en esa comunidad humana, a la que se entra, y lo que es mucho más importante, de la que se puede salir libremente, y fuera de cuyos lindes se deja la sucia preocupación del dinero, lo considero un privilegio inmerecido. Allí estaban los naranjales, las plantaciones de bananeros, y sobre todo el césped y las plantas de adorno que constituyen su más legítimo orgullo, justamente por lo que tienen de lujo desinteresado, y por haber brotado del arenal inhóspito, a fuerza de ahincado trabajo físico, para contestar a cualquiera de mis impertinentes temores. Allí tuve también el honor de conocer a Miriam, la esposa de Baratz, hoy ya anciana como él, y de quien nos relata, justamente, que fué la primera en tener la idea, recibida con sorna por la mayoría, de cultivar plantas de adorno, hasta que su persistencia, y la belleza de sus resultados, conquistó a los más recalcitrantes. A ella se refiere este pequeño párrafo, hecho resaltar por Joseph Kessel en el prólogo, y que en verdad puede equipararse en belleza a los versículos de Ruth por lo que tiene de pudoroso idilio:

"Una tarde [es Baratz el que habla] muchos de nosotros se paseaban por las viñas. Recuerdo que tenía un racimo de uvas en las manos. Se lo tendí a Miriam preguntándole: «¿Dónde vives tú ahora?» Ella rió y me dijo: «En Hephtsibah.» Es el nombre de una pequeña colonia que también significa «Te amo». Mirándola,

de pronto sentí deshacerse mi corazón. Le dije: «Hephtsibah» y ella lo repitió también, y yo continué paseándome con ella."

Es la única alusión a lo personal, pero bien tierna e intensa. Todo el resto del relato se refiere a las vicisitudes así políticas como simplemente humanas en el desarrollo de la hoy ejemplar colonia: es la historia de las vacas y las gallinas, de la selección de los tipos de cultivos más adecuados, mezclada a los acontecimientos patéticos inseparables de tan largos años de lucha.

No sé si el haber recibido este libro donde y en las circunstancias en que me fué entregado pueda inhibir mi objetividad para juzgarlo, pero tengo para mí que la acrecienta y la perfecciona. Por lo menos, nunca he sentido tanta necesidad de dar mi testimonio, en lo que él pueda valer, acerca de un libro, como lo siento en este momento.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NOVELA

SIMONE DE BEAUVOIR: *Los mandarines* (Sudamericana, Buenos Aires, 1958).

No sé si el reparo puede calificarse de frívolo, pero me parece que setecientas páginas es demasiada extensión para una novela contemporánea. Aligerada de la mitad de su contenido, la de Simone de Beauvoir hubiera sido excelente; tal como está, arrastra al lector por interminables discusiones políticas que no plantean siquiera problemas trascendentales, sino en su mayor parte pequeñas rencillas, alianzas y transacciones privadas, intrigas personales más bien que maniobras importantes. Si el S.R.L. debe aliarse o no al P.C.; si resulta fatal que en el diario izquierdista *L'Espoir* penetre un sujeto sospechoso de tendencias reaccionarias; si tal escritor fué colaboracionista o si tal actriz tuvo un amante alemán. Quedan en pie, enunciadas pero sin respuesta, algunas preguntas fundamentales: si el escritor debe actuar en política y en qué medida puede influir en ella; si es admisible pasar por alto los horrores de un partido cuya tendencia general se considera acertada; si conviene perdonar a los que han traicionado o es preciso exterminarlos.

Afírmase que *Los Mandarines* es una novela con clave: Enrique es Camus, Roberto es Sartre, Ana es la propia Simone de Beauvoir; este hecho, de un interés más anecdótico que literario, no quita ni añade nada a la obra. Todos los personajes están cargados de humanidad, con el sinfín de miserias y dolores que eso implica. Todos, a su manera, quieren obrar bien y hacer felices a otros; casi todos cometen faltas y hacen sufrir. "En un espacio curvo no se puede trazar una línea recta —dice Roberto Dubreuilh—. No se puede llevar una vida correcta en una sociedad que no lo es. Uno vuelve a caer en una y otra trampa. Una ilusión más que tenemos que abandonar. No hay salvación personal posible." Es la teoría de Sartre en su pieza *Le Diable et le Bon Dieu*: el bien no es posible en este mundo; toda conducta, tarde o temprano, acarrea el mal y la intención más pura conduce al fracaso. El film del mismo autor, *L'Engrenage*, repite esta tesis, que tiene una curiosa

similitud con la antigua filosofía china: en el plano material o inferior el bien y el mal, el *yang* y el *yin*, no pueden existir el uno sin el otro; son opuestos y complementarios, tan imprescindibles al esquema total como la urdimbre y la trama de un tejido. Pero en un plano espiritual superior —que Sartre ignora— los integra y les da sentido el Tao, la Realidad Absoluta, aquello que los occidentales llamaríamos Dios.

Ana, una mujer equilibrada y muy inteligente, termina al borde del suicidio por causa de un hombre que la enamora, la destruye luego con su desconsideración y su indiferencia, y además pretende que se diviertan juntos reprochándole su desconsuelo. Enrique es recto y bien intencionado, pero lo pierde su debilidad; acaba en el perjurio y el encubrimiento de un asesinato por salvar a otros. Paula es un ejemplar de neurótica admirablemente descrito: la mujer que representa ante sí misma y ante los demás el papel de la enamorada correspondida, cuando sabe de memoria que su amante está harto de ella y no la abandona por cobardía. Roberto tiene talento, pero es un hombre que prefiere las teorías a la caridad concreta; no importa ocultar los campos de concentración, si él está de acuerdo con la línea política del país que los permite. Su amor a las hipotéticas generaciones futuras que se beneficiarán —también hipotéticamente— con un actual régimen carcelario, le hace desdeñar los tormentos que padece buena parte de la generación presente. Nadine, la hija de Roberto y de Ana, es un monstruito cabal. La guerra y la muerte de su primer amor la han convertido en una especie de prostituta gratuita, ocupación a la que se suman un odio y una agresividad general casi inimaginables, una bajeza de sentimientos sólo comparable con su grosería constante.

Todos estos personajes se mueven en un ambiente desprovisto de prejuicios burgueses, convenciones sociales y reglas de cortesía, en un grado que hasta a mí me hace añorar la era victoriana. La hija ofende a la madre, la mujer relata al marido sus adulterios, todo el mundo se insulta, las relaciones sexuales son totalmente promiscuas e indiscriminadas, realizándose por interés, por aburrimiento, por curiosidad, por cualquier cosa menos la ternura o la atracción física que las justificarían —como quien come bombones sin hambre, sabiendo que le arruinarán el hígado. Salvo en la primera etapa de los amores de Ana con Lewis, hay muy poca alegría en esa vida sin trabas; el cuadro es bastante lastimoso. La libertad significa multiplicación de experiencias y las experiencias humanas son otras tantas posibilidades de sufrimiento; también la privación de la libertad es causa de dolor, ya que nos gusta elegir nuestras desventuras. La condición humana, evidentemente, no es la dicha.

Los Mandarines resulta, pues, un libro triste; refleja una época de post-guerra llena de odios, resentimientos y desesperanza, un mundo caótico en el cual a la inestabilidad social y política se añaden las angustias personales, el descontento consigo mismo de todos aquellos seres que buscan su salvación en el partido, en la literatura o en el amante ocasional. Creo que se podría refutar a Dubreuilh invirtiendo sus propios conceptos: no se puede conseguir una sociedad correcta compuesta de individuos que no lo son. No hay salvación colectiva posible. Abandonemos la ilusión de las panaceas políticas y de las organizaciones que van a darnos la felicidad en serie, como las fábricas de Coca-cola dan botellas listas para el consumo. La única felicidad duradera es individual, entraña un arduo

proceso de renunciamiento y se obtiene como corolario de una disciplina del espíritu. Como dijo Caryle, todos los ministros de finanzas, los tapiceros y los confiteros de Europa juntos, no pueden dar felicidad a un solo lustrador de botas durante más de una o dos horas, porque para su satisfacción permanente el lustrabotas no se conformaría con nada menos que con poseer para sí y por entero el universo infinito de Dios, para gozarlo infinitamente. "Siempre hay un punto oscuro en nuestro sol —concluye— y es la sombra de nosotros mismos."

Perseguidos por sus propias sombras, los personajes de *Los Mandarines* marchan a la deriva, víctimas y verdugos, aferrados transitoriamente al materialismo histórico, al existencialismo, a un diario, a un hombre, a una mujer. Una vez más, leyendo esta novela, pienso con Shakespeare que la humanidad hace llorar a los ángeles.

A. J.

MARTA BRUNET: *María Nadie* (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957).

El aporte femenino a la novela chilena comenzó a gravitar de un modo positivo cuando en 1923 Marta Brunet publicó *Montaña adentro.* Lo reconocen hoy todos los críticos de su tierra —Alone y Raúl Silva Castro entre otros— y lo dijo entonces Gabriela Mistral, que se alegraba por el enriquecimiento que aquel libro traía. Años después la misma Gabriela Mistral diría que de Marta Brunet tomaron coraje las demás que vinieron a atreverse con el muy serio negocio novelesco.

El vigor de los personajes de Marta Brunet fué lo que conquistó a los lectores primeros. Gabriela Mistral la llamó forjadora de tipos. Y eso fué porque ella, tan chilena, pudo reconocer en *Don Florisondo,* en *La flor de Quillén,* en *Doña Santitos,* a unos hombres y unas mujeres que caminaban por el paisaje de Chile y que, como ella decía, no estaban hechos por amontonamiento de datos, sino adánicamente, enteros, como para vivir fuera de las páginas del libro, con su elementalismo, su pureza, su ferocidad, su ternura y su sobriedad directa, brusca, chilena.

Hubo cambios en el estilo de Marta Brunet. Dejó mucho de su lenguaje dialectal. Tomó de los escritores norteamericanos contemporáneos —les aprendió— una violencia nueva, que no estaba en sus primeros libros. Pero no perdió, ni mucho menos, su personalidad. Alone dice que quizá la acentúa excesivamente.

María Nadie transcurre en un pueblito del sur de Chile. Marta Brunet sabe introducirnos en ámbitos familiares opuestos y paralelos. Sigue siendo la escritora a quien le importa la gente. Los tipos burgueses y los populares están detallados, y viven. Con estilo directo y sabroso enumera a cada uno de los seres que componen el cuadro costumbrista. Lo mejor del libro está en su primera parte, en la descripción de "El pueblo", en las personas vivas que lo forman, en Reinaldo y Ernestina, en el Cacho y el Conejo, en la Petaca y Lindor, en esas gentes vistas con ternura, o vistas a lo grotesco, con humor, como pueden ser misiá Melecia y misiá Liduvina. Pero el libro se quiebra al desembocar en la segunda parte. La historia de María Nadie podía haber existido en medio de otras, pero al destacarse, única, quiebra la acción. Al lector le interesaban las otras gentes, las otras casas. María López, María Nadie, escamotea con su monólogo una acción que se presentía.

No coinciden las dos partes fracturadas de la novela. No hemos presenciado el crecimiento de esta historia diferente que de pronto nos cuentan. La visión que nos había dado Marta Brunet del pueblito sureño se desvanece con la irrupción de algo desconocido, patético, sí, pero que no nos importa. Hay un debilitamiento final. Y es así como el lector se queda pensando en inventarle un fin a esa otra historia que a él le gustaba, la de Reinaldo y Ernestina, la de el Cacho y el Conejo, la de Misiá Melecia y Misiá Liduvina, la historia de Colloco, un pueblito del sur de Chile.

EUGENIO GUASTA

LUIS JUSTO: *La Estafa* (Americalée, Buenos Aires, 1957).

¡Cuántas veces, recorriendo las calles de Buenos Aires, he tropezado con el fantasma de Roquentin, y no precisamente por la noche, hora en que transitan desvelados los fantasmas de los ex vivos, de los seres que fueron de carne y hueso, sino a la hora mediata y cercana al mediodía, en que pululan como amebas los fantasmas de fantasmas, esas monstruosas criaturas de la imaginación que son la sombra de una idea, el reflejo de un estado de ánimo o el fruto malévolo y extemporáneo de una miserable voluntad de creación, tan despojadas de realidad como una ecuación y tan llenas de vida sin embargo, de una vida monstruosa, como un álgebra demencial, de esa horrible subvida de súcubos de los seres que nuestros sueños segregan como excrecencias y que son el fruto del rencor, de la lascivia y el miedo, meras siluetas de la psiquis que tienen de vida lo que de pasión un bostezo, y que de pronto adquieren un rostro alquilado no se sabe dónde, en qué rincón musgoso, en qué bohardilla del alma o del recuerdo; se enfundan un traje, una mirada, un talante, y salen a recorrer las plazas, los bancos, las iglesias, las oficinas públicas.

¡He aquí a Roquentin (¿o sólo una risible parodia?) me decía entonces y he aquí a Bourville! Nadie inventa nada, reflexionaba, y nada existe puesto que nada puede inventarse. ¿Fué Papini quien trató de inventar cierto personaje que acababa por descubrir que sólo existía porque alguien lo estaba soñando y que su vida pendía de la continuidad del sueño, del menor ruido o sobresalto de ese amo remoto e ignaro de su existencia real? ¿Estamos acaso levantando la muralla de Shing Huang Ti, de que nos habla Borges, destruyendo de alguna manera en nosotros lo que hemos pretendido edificar en torno? "¿Es esto acaso la libertad? ¡Cómo me siento lejos de él, de ellos!", me decía. "Paréceme que pertenezco a otra especie." Y luego: "Salen de sus oficinas, después de su jornada de labor, contemplan las casas y las manzanas con un aire satisfecho, piensan que se trata de *su* ciudad, de una *hermosa ciudad burguesa.* No temen, se sienten en su casa. No han visto jamás otra agua que la que brota de los grifos; otra luz que la que se vierte de las bombillas eléctricas cuando se oprime el botón del interruptor." [1]

[1] J. P. Sartre, *La Náusea.*

Estaban allí, detrás del espejo, dentro del espejo, y yo no los veía sino a través de un complicado, ilusorio sistema de nuevos y cada vez más trizados espejos; cada uno reflejándose y volviéndose a reflejar en los otros; no veía que *yo también* era Roquentin (*y era ellos*) y que no era Roquentin precisamente el que se multiplicaba, sino yo mismo, que me había enfundado Roquentin como quien se calza una máscara y no podía ya ver sino a través de él, que a su vez no podía (a fuerza de ser ilusorio, de fragmentarse, de trizarse en el espejo deformante) ver otra cosa que sí mismo. Así concluí que Buenos Aires era *también* Bourville.

Guillermo Lago es pues una especie de galápago, adaptable, húmedo, viscoso, informe, gris; un eco, "una mancha en la pared"; una versión inferior del innumerable Roquentin, una conciencia subterránea, anterior a la creación, que en vez de destilar su baba, destila pensamientos. "Carente de una psicología [como dice alguien, el autor tal vez, en la solapa], de una consistencia interna que le permite situarse y manejarse frente al mundo [¿el nuestro?] mediante las afinidades e incompatibilidades [¿culturales, sentimentales, políticas?] que lo conecten con él... se siente mecánicamente confundido con ese orbe, que lo invade y abruma [orbe que es una especie de excrecencia. un producto de su baba, o mejor dicho, del órgano que la destila] al que no reconoce ni busca un sentido, al que no se entrega [o finge a veces entregarse] y contra el cual sin embargo no lucha [casi nunca, y si lo hace es fraccionariamente, casi dócilmente, como el jugador que hace su apuesta esperando angustiosamente perderla, ansiando perderla]. Reacciona contra la opresión, al fin, utilizando algunos de los elementos —los más crasos [e inferiores]— que ese orbe le ofrece para cometer una estafa compleja en sus términos humanos."

Más adelante se agrega: "... aburrido y malévolo, asediado por la frustración, corroído por una espera que no osa definir. Interiormente hueco [¿o sólo ausente, ido, dispersado, como un líquido que no ha encontrado su cauce o su continente; "en el aire", por decirlo así?] no dispone de permanencias [de pasado, de antecedentes, de cimientos, de tierra firme] que le permitan sustentar una actitud y pasa sin alternativas del miedo a la agresión. Su forma del miedo es una incapacidad de pronunciarse que llega a ser en él una incapacidad para pensar o usar palabras en general. Su forma de agresión —un delito singular y febril [¿Eróstrato o simplemente el vidriero de Baudelaire?] mediante el cual pretende borrar de su vida las cicatrices del miedo— lo convierte en el protagonista alucinado de un letal proceso de aniquilamiento."

¿Forma oscura, infinitamente trizada de ese Roquentin múltiple, hecho de contrarios, de oposiciones y antagonismos? Todo esto presagiaba algo. Ni tan seguros ni tan tranquilos ni tan húmedos ni tan viscosos... probablemente. Ni de una especie tan ajena. ¿Y si los bulbos, el musgo, pensaran; no digo reflexionaran, *pensaran,* de una manera vegetal, no con ideas abstractas ni con imágenes, sino por ejemplo *con hojas?* Si ese vago, multitudinario Roquentin, vago y febril, *mirándose desde afuera,* reconcentrado y autómata, que he visto (¿o era de alguna manera una distorsión de mi propia imagen, puesta a prueba por el veneno, la luz y la suciedad del espejo?) pasear su lujuria reprimida, su aburrimiento y su molicie por los cines, las calles y los taxis; fingir a veces vitalidad, ideas, pasión, temor a Dios, desde el púlpito, la tribuna política, el estadio, el libro, la tertulia;

encenderse de pasión en los hipódromos y las plazas y los teatros de variedades y los mitines públicos y volver con la cola entre las piernas a sus costumbres seguras de robot en el lecho conyugal, la oficina, la urna electoral, ¿hubiera sido de alguna manera *apresado,* clavado como una mariposa por otro Roquentin de la serie, *levemente* menos indolente, *un poco menos* cobarde, o más plácido, más inocente e incapaz de reconocerse ni siquiera a trozos?

Luego, hojeando el libro: "Acaso fuese a la Plaza Lorea, hacía meses que no iba a sentarse en uno de sus bancos. La última vez había sido a comienzos de un verano." La gesta de Roquentin-Lago-Roquentin... proseguía; un Roquentin en piezas, en piezas diminutas, tan cabal sin embargo como los autómatas de la Casa de Usher (pero en Bradbury), metafísico visceral a fuerza de femenino, no caña pensante sino agujero en el espacio:

"Un anochecer se había sentado ahí, con el calor flojo de la hora, con chicos, viejos y dos o tres perros que se perseguían, sobre un banco que rodeaba el tronco de un enorme árbol a través de cuyas ramas, alzando la vista, veía las estrellas, desleídas aun en el cielo claro. Permaneció con la cabeza echada atrás, lejos de todo. No quería mirar a los viejos; le resultaban deprimentes, llenos de experiencia y ahora ahí en la plaza reuniendo las últimas fuerzas de alguna enfermedad para poder morirse, mientras los niños y los perros se tocaban, se detenían y se miraban sorprendidos..."

¿No recuerda nada este escenario? ¿Pudo alguien prever, intuir este hervidero de Roquentines, pero vaciados de su lucidez o dotados de una lucidez psíquica, como la de un vidente, una especie de facultad animal perdida, canjeada por una angustia casi metafísica que viene sin embargo de las vísceras del alma, del bolsillo negro y secreto y que se contempla y acaricia en silencio? Tal vez alguien antes se valió de la intuición de esa mera funda y le insufló vida y pensamiento, a su imagen y semejanza. Tal vez no le doliera el personaje. Tal vez fuera como contemplar las figuras en el espejo del agua, como la muerte (la noción de la muerte) de centenares de gatos londinenses o de los japoneses en Hiroshima o del Cristo para los zulúes. En *La Estafa* este Ronquentin aparece en carne viva, es una llaga que se ignora, que ignora que la lucidez puede adquirir formas desusadas, que nada tienen que ver con la inteligencia y que un órgano secundario (un hígado, el bazo) pueden "oler" a Dios a distancia, mejor que la glándula pineal (si la sede es ésta y no el intestino grueso). Los símbolos están todos: Lago (Ronquentin), los objetos, la soledad, el sexo, *la estafa* (una figura) que encarna la mentira de la reflexión cuando ésta se aparta de la infinita matriz que es una para todos y que yace en lo más oscuro y profundo del ser. Una matriz colectiva. ¿No hay también una matriz de los pueblos, de las naciones? ¿Un país-Roquentin o un país-menos-Roquentin, que hubiera olvidado la lucidez o que viviera desdeñosamente sólo de su reflejo y que se ahogara en pequeños ritos, sucedáneos del pensamiento, meras memorias de la experiencia ajena? ¿Un mundo sin otra experiencia que la de la sangre, sin otra historia que la que antecedió al mundo adánico de la perdida herencia, al huevo de la civilización anterior a la caída? Hombres (de los cuales Lago no es sino el símbolo, la figura, la representación, la tesis) arrojados como cáscaras sin fruto a una playa desierta y que tratan de reproducirse *recordando,* tratando de recordar *cómo se hace* (como una planta que hubiera olvidado el

método para construir sus flores, edificar sus frutos), de renacer y aferrarse a la árida tierra del exilio, con uñas y dientes y lianas y mentiras, confundiendo la nostalgia con la herencia y la mediumnidad con el espíritu? ¡Mundo adámico de la otra América, de *esta* América hacia el Polo!

Ergo, Roquentin (o menos-Roquentin, como queráis llamarle), producto decadente de una civilización en ruinas, he aquí que has sido arrojado como una cáscara vacía, casi irreconocible (¿cuál es tu fruto?) a una playa desierta y he aquí que vuelves a mirar el mismo árbol, a descubrir los mismos objetos, tus manos, los guijarros en la arena, y que *ya no los reconoces* y sientes la necesidad de recrearlos. Pero el cerebro sigue funcionando, sigue como un motor loco, un automóvil sin conductor, un artefacto de automación que ha perdido el control y continúa arrojando sus fichas, sus tarjetas perforadas, a los monos que bullen en las alturas, a las olas y los guijarros de la playa.

He aquí ahora pues la sombra del filósofo de *La Náusea,* esperando a sus kafkianos verdugos. Solo. "Sentado, apoyado de espaldas a la pared, mirándose los serviciales zapatos, pensando que si esta espera seguía demasiado, debería sacárselos, sin más y ponerlos bajo la cama, donde esas pequeñas ortopedias esperarían aburridas su turno, parecidas en esto a los pies, sin saber adónde iban, ni qué batalla habían de ganar."

El calvario de Guillermo Lago, *que ni siquiera es un calvario,* apenas si un tránsito, la reiteración monótona y mecánica de algo (como deglutir, defecar, pensar) que la ha sido dado y proviene del exterior como la cuchara que le sirve para llevar el alimento a la boca o el sexo que le obsede, no como un reclamo interior, sino como una presencia ajena, impuesta por la prohibición y el miedo (ni siquiera agresividad) no concluye. Sólo puede concluir lo que realmente ha cumplido su ciclo; lo que ha tenido nacimiento, parábola, estabilidad y caída. En él todo es ilusorio, lineal, fantasmal, porque corresponde a un ser ininteligente pero intelectualizado; un hueco por donde sólo pasa el viento, pero consciente de su oquedad y del viento. Todo en él es un eco, hasta su misma memoria. Pensar es recordar o simplemente hilvanar, enredar y desenredar el mismo ovillo en la misma rueca, una babosidad, un tenue hilo de saliva que modelar antes de que se seque. Perderse en conjeturas es su destino. Pecar para saber que existe, sin creer demasiado en el pecado ni en el remordimiento ni en el castigo. Exigir la libertad (incómoda) pero a cambio de otra esclavitud (menos incómoda); respetar la ley a condición de burlarse de ella y burlarse de ella pero a condición de temblar; renegar del padre, negándose a asesinarlo o a repudiarlo; es más, necesitando ese repudio en sordina, ese asesinato a medias, cotidiano, para no sentirse demasiado culpable; en una palabra, cometer *la estafa,* a condición de que el castigo no resida en la sanción final, sino en la espera misma de la punición.

Un nuevo mundo. Sin salida. Pero Guillermo Lago "estaba conforme de que todo siguiera así, sin ocurrir otras cosas." Tal vez deseara en el fondo la catástrofe; tal vez toda su vida no fuera sino una caza apasionada y desesperada de la catástrofe, esperándolo acechante a la vuelta de cualquier esquina; dispuesto a entregarse a ella "como a la policía". No obstante, bastaba con que "todo siguiera así, sin ocurrir otras cosas". Y "así fueron más o menos", al decir de Luis Justo, "sus días

hasta aquella tarde en que caminaba por la calle Corrientes". Pero ese día tampoco sucedió en realidad nada.

"Con la cabeza en la almohada, los ruidos que le llegaban a través de ésta y de las patas de la cama eran a veces vagos, subterráneos; por momentos alguien parecía rascar la sábana bajo su cabeza con una uña, tan cercano era el rumor, o llegaban vibraciones."

O si no, estaban las radios.

CARLOS VIOLA SOTO

ALBERTO RODRÍGUEZ: *Donde haya Dios* (Lautaro, Buenos Aires, 1958).

He querido especialmente comentar esta breve novela —que no llegó a la redacción de SUR— porque en medio de la pobreza de nuestra literatura es una verdadera alegría descubrir algo excelente. No se trata de un libro placentero; en verdad, no nos perdona detalle espantoso ni repugnante, pero, a diferencia de otras narraciones de clima parecido, ningún horror es gratuito, sino que se sitúa dentro de la trama con un significado preciso y casi ineludible.

Donde haya Dios es la historia de unos indios del norte mendocino, una pequeña comunidad descendiente de los huarpes, qeu vivían dedicados a la pesca cerca de las lagunas de Guanacache. La construcción de un dique en San Juan, para aprovechar en el riego de las viñas las aguas del río que alimentaban a aquellas lagunas, fué causando una desecación gradual y creando a los pobladores el problema atroz de la sed. La vegetación mengua, el ganado muere, las gentes emigran; sólo quedan rezagados los más ignorantes, los que aún se aferran a las supersticiones que les prometen la vuelta del agua. Su vida es de una primitivez cercana a la del animal, pero agravada por las angustias del hombre: la memoria, los tabúes, las preferencias, las previsiones que añaden a las miserias de la bestia los dolores del comienzo de la razón. Aquellos seres viven rodeados de una brutalidad y sordidez apenas imaginables; nacen, mueren, se acoplan, paren entre la mugre, los vicios y la ausencia más completa de caridad. Los que llegan de afuera tampoco les traen la compasión: los políticos los ignoran, los comerciantes los explotan y hasta el maestro corrompe a los niños; las indiecitas se prostituyen por un puñado de yerba y los chiquillos por unos terrones de azúcar. Y el agua merma en las vasijas hasta no dejar sino un poco de barro en el fondo que sólo beben los más fuertes, porque ha concluído toda solidaridad humana.

Este es un libro, repito, intensamente desagradable, pero de gran calidad en su género; la técnica del relato es muy hábil; nada sobra, las imágenes son extraordinariamente vívidas, el diálogo está manejado con maestría y la prosa con una fuerza dramática poco común; hay unidad, estructura, equilibrio. Me atrevo a hacer una sola objeción: en la historia tiene importante papel una víbora, que persigue a una mujer para alimentarse con su leche mientras duerme; esa leyenda, fisiológicamente irrealizable porque el ofidio carece de una conformación anatómica qu le permita mamar, no debería figurar como hecho verosímil en una novela a tal

punto realista. Dejando de lado este detalle, que pertenece a la zoología más bien que a la literatura, me complazco en recomendar calurosamente la novela de Alberto Rodríguez, a la que casi no se puede hacer reparos.

A. J.

SUSANA BOMBAL: *Tres domingos* (Emecé, Buenos Aires, 1957).

Borges, al prologar "este breve libro infinito", descubre en él "esa impresión de largos años y de largas vicisitudes" que halló en las narraciones de una antigua saga islandesa. La saga cuenta historias de infinitas gentes a lo largo de generaciones. Susana Bombal recupera los recuerdos de dos personajes en la exacta medida de tiempo que encierran tres domingos.

La actitud de "Martin, que por la mirilla del coche, veía", traspone el procedimiento literario de Susana Bombal. Por un espejo vamos viendo lo que sucede. Las acciones no nos llegan en su directa crudeza. Nada nos produce impacto. Escuchamos ecos, valoramos los matices de un reflejo. A veces nos ha sucedido llegar a un lugar donde reconocemos la presencia de alguien por las huellas imperceptibles que dejó: un libro que ocupa un lugar desusado en su anaquel, una taza vacía sobre una mesa, una caja de fósforos olvidada. Porque vemos morir en los bordes de un estanque la levedad de la onda del agua, adivinamos la mano que tiró una piedra en el centro de aquella verde profundidad. Susana Bombal asume y ejercita la alusión, el reflejo, los ecos, el tono menor atemperado. Por eso la mirada de Martin a través del espejo se convierte en la actitud ejemplar del libro; quien quiera entender lo que *Tres domingos* dice, deberá conocer el estilo de esa mirada.

Tres domingos, libro que es búsqueda de recuerdos guardados por la memoria, y que por eso parecería poder prescindir casi de lugar geográfico, está impregnado de la tierra en que fué escrito. La estrella de una espuela vieja, más allá de cualquier pintoresquismo, es cifra de esa presencia. La espuela, en medio del relucir refinado de los vidrios, introduce la presencia de la tierra. Susana Bombal ubica, coloca las personas, las cosas, los lugares como en silencio y el lector inadvertidamente encuentra que están allí, con su resplandor callado, con todos los recuerdos que suscitan. Hay una frase —"Crecía sobre el río"—, imprecisa y vaga en apariencia, que descubre toda la inmanente extensión del río que está allí durante el tiempo que dura la historia, y que está desde antes y que estará después. Quien contemple las cosas en aquel espejo podrá penetrar en él, como Alicia en el País de las Maravillas, para internarse en un mundo ya melancólico, con recuerdos. La memoria comienza la investigación triste de lo guardado. Parecería volver al país de las hadas, pero luego de haber leído a Virginia Woolf, a Katherine Mansfield. En la quinta de balaustradas rosadas sobre el río, en la quinta de las estatuas rodeadas de cercos de boj, donde se alzaban las altas tipas y las lilas perfumaban las tardes, el presente despierta el pasado para prolongar un existir que quiebra la muerte, y que otra memoria lejana —Frances recordando a Martin—, podrá guardar durante un tiempo, para luego volverlo a perder. Así se enrarece la atmósfera de este libro, que es un ejercicio literario del recuerdo, que necesita afincarse

en la página impresa para no evaporarse. Extraña historia, y simple, esta que escribió Susana Bombal. Historia gratuita y lujosa, que quizás tenga que encontrarse —atmósfera de cosa poética, de ambientes íntimos, de jardines, de amores más o menos amenazados— con otras historias, en algún estante de biblioteca, en las que bullen todos los mensajes, las tesis, las filias y las fobias, los gritos y las fuerzas que palpitan y conmueven en los hombres de todos los días. Pero si el libro de Susana Bombal es evasión y refugio, es también contemplación de la soledad, del sueño, de la muerte y del tiempo.

E. G.

POESIA

MARÍA ELENA WALSH: *Casi Milagro* (Cuadernos Julio Herrera y Ressig, Montevideo, 1958).

Primero una palabra para la simpatiquísima y sostenida empresa de Juvenal Ortiz Saralegui, para estos "Cuadernos", de los cuales el que tengo ahora entre manos es el número 57, lo que significa toda una proeza editorial por el evidente desinterés comercial que los guía. A la verbosa prepotencia del nutrido volumen de poemas, se ha preferido el manojo, en literal sentido de la palabra, los que caben en una mano, en el presente caso apenas siete sonetos y una canción, pero con la conciencia de que esa parquedad debe justificarse con la intensidad. Y así sucede con este *Casi Milagro,* en el que el "casi" obedece a razones de pudor o buena educación literaria, ya que el milagro total de la creación poética resplandece en cada una de sus páginas.

Es una felicidad ver el armonioso desarrollo lírico que, a partir de su *Otoño Imperdonable,* va experimentando María Elena Walsh, tan segura de sí y de su canto, juvenil y sapientísimo al mismo tiempo, incluso cuando incurre en deliberada irreverencia sarcástica, aunque no es ése el caso en la colección que comento. Ésta empieza con un soneto y termina con otro, ambos antológicos y de bien distinto propósito y matiz. El último, titulado "Entonces", es de un desceñido sentimiento romántico que se deslíe en feliz fluidez verbal, convincente poema de muchacha enamorada, pudiera ser incluso que solamente enamorada del amor, tanto daría, porque lo vivificante aquí es la tonalidad juvenil de la pregunta con que remata el segundo cuarteto:

¿El mundo cómo era
cuando yo no te amaba todavía?

Ese reconocimiento de que "en el principio era el amor", ese mundo irrepresentable, por inexistente, anterior al enamoramiento que lo sacó del caos al darle sentido y certidumbre, está expresado en una musicalidad deliberada en tono menor, apoyándose desmayadamente en las apenas rimas en "ía" "era" y "ura", y recuerda,

desde la firmeza de una personalidad ya inconfundible, los mejores poemas del primer Juan Ramón.

El poema inicial, de los tres que componen "Asunción de la poesía", difiere profundamente en lo esencial. Aquí ya no asistimos a un tibio dejarse llevar por el impulso del sentimiento, sino que nos es dado contemplar un espectáculo no menos conmovedor: el del ejercicio de la inteligencia poética en el acto mismo de crear. Es la Poesía misma la que se vale de María Elena para decirnos:

Yo me nazco, yo misma me levanto,
organizo mi forma y determino
mi cantidad, mi número divino,
mi régimen de paz, mi azar de llanto.

Frunzan el entrecejo los gramáticos por ese volverse reflexivo nada menos que el verbo "nacer", pero la Poesía —y el Fénix— no tienen más remedio que "nacerse" a sí propios, y en el endecasílabo insiste en el "yo misma" para disipar toda duda acerca de esa autocreación de forma y número, del "régimen" —que presupone un orden— de paz, y "azar" —que implica lo inmensurable— de llanto.

Y prosigue en el segundo cuarteto:

Establezco mi origen y termino
porque sí, para nunca, por lo tanto.
Soy lo que se me ocurre cuando canto.
No tengo ganas de tener destino.

"Establezco mi origen" es reiteración del "Yo me nazco". Pero en seguida viene el "y termino porque sí, para nunca, por lo tanto." Es de observarse el aspecto silogístico del "por lo tanto", como si un rigor lógico impusiera que lo que termina porque sí, terminara para nunca. No busca el raciocinio, sino por el contrario procura su inhibición para pasar de contrabando lo que se da gratuitamente por sentado. El tercer verso de este cuarteto es revelador de toda una poética: "soy lo que se me ocurre cuando canto", que implica que lo primero es el canto, no en el sentido de "De la musique avant toute chose" de Verlaine que se refería a la sensualidad del ritmo, sino al "canto" en cuanto actitud lírica de apertura espiritual suscitadora del resto, de lo que "se me ocurre" en tales condiciones, lo que llega porque sí, no determinado por la lógica. De ahí la expresión cabal del último verso: "no tengo ganas de tener destino." Nada de negaciones o afirmaciones terminantes al respecto: basta ese conmovedoramente femenino "no tengo ganas", y ¿de qué? No de ser, eso mal estaría en quien "se nace", sino simplemente "de tener destino", es decir, un ayer y un luego, porque la Poesía que es "lo que se me ocurre cuando canto", por ello mismo no reconoce sino la instantaneidad del presente. Para ella, "no tener ganas de tener destino", es no tenerlas de dejar de ser poesía.

En los primeros versos del tercer soneto de este conjunto lo confiesa, no a nosotros, sino a los pájaros, únicos dignos de la magnitud de esa confidencia:

—Pájaros, necesito con urgencia
disimular mi nada. Necesito
ser la continuación de mi presencia.

"Ser la continuación de mi presencia", o sea lo dicho más arriba, no reconocer sino la instantaneidad del presente, porque esa es la única manera de "disimular mi nada", esa nada que sobreviene cuando cesa el canto y la poesía deja de "nacerse", de establecer su origen, y termina "porque sí, para nunca, por lo tanto."

¡Qué felicidad entre tanta dureza conceptual, entre tanta presuntuosa oscuridad, dificultosamente ocultadora de la propia oquedad, como nos ofrecen la mayoría de los llamados poetas jóvenes, hallar esta diafanidad y esta hondura simultáneas en la auténtica poesía y no menos auténtica juventud de María Elena Walsh!

E. G. L.

EMMA DE CARTOSIO: *El arenal perdido* (Losada, Buenos Aires, 1958).

Emma de Cartosio ha dado en este libro una poesía caudalosa y amarga. Su lírica exuberancia, no obstante la decepcionada rebeldía de la expresión, guarda un inalterable punto de referencia: la esperanza. Pues no en vano apela esta poesía al nombre y testimonio de Dios. No se mueve, pues, en el vacío: "Aprendiendo a vivir sin terror por lo que sin terror moriremos..." El verso citado tipifica la característica esencial de los 37 poemas que integran el libro. El tono es siempre concluyente y hasta diríamos sentencioso; monótono y lineal a veces, pero dotado sin tregua de una aguda riqueza conceptual nacida no ya de una actitud meramente sensorial ante el mundo, sino reflexiva. Si se agrega a ello, lo que es quizá más importante, una expresión formal en perfecta concordancia con el caudaloso pensar que hemos apuntado, esta poesía de conocimiento y sensación a la vez se sitúa indiscutiblemente entre los aconteceres más valiosos de nuestra lírica actual. Un poema como "Casa nuestra", el mejor del libro, a nuestro juicio, de sólida arquitectura, dotado de una triste fuerza emocional, tiene la singular perfección que proviene de un permanente ajuste de tono y ritmo: ..."el pañuelo, el fervor... pertenecían a / fantasmas que un día bajarán con los nuestros y para siempre los / párpados que han de abrirse a la tierra, al más allá; tal vez a la / auténtica mirada tímida que traemos al nacer y el tiempo y el espacio ciegan".

JOAQUÍN O. GIANNUZZI

JORGE A. CAPELLO: *Poemas violentos y amables* (Edición del autor, Buenos Aires, 1958).

De calidad dispar, tienen no obstante las 28 composiciones que incluye este sobrio volumen, una común fuerza concluyente que presta a los versos dinamismo, fluidez y agilidad. Advertimos, ante todo, la ejemplar economía de un procedimiento que, si bien dista de la originalidad, permite con trazos enérgicos y nerviosos situarse de manera directa a inmediata en el nudo clave del poema. Los

versos aparecen así despojados de todo artificio formal, lo que no impide, sin embargo, la expresión a veces desmañada y una deliberada despreocupación que hace seguir al verso las leyes de su propia liberación. Una ajustada adjetivación configura en buena medida uno de los aspectos esenciales de los poemas: la sobriedad. El poema "Sobre Gothe" obliga a una mención primordial, ya que es definitorio de una poesía que, acorde con la inorgánica forma empleada, tiene por característica esencial la temática de la rebeldía: "Pero en las flores que cortaste / en esos bellos ramos, / ahora o de aquí a mil años / percibo el feo olor de lo caduco..."

J. O. G.

INÉS MALINOW: *Tiempo deshabitado* (Ciordia, Buenos Aires, 1958).

La evocación del escueto procedimiento de Emily Dickinson resulta casi obligada al leer estos poemas de Inés Malinow. Al mismo tiempo, cabe, entre otras, esta distinción: en la poetisa norteamericana, la capacidad de síntesis produce una poesía concentrada, prieta y densa. En la autora de *Las canciones de Anna'Sao,* en cambio, la expresión se diluye y dispersa no siempre justificadamente. Quizá la forma empleada en las composiciones de *Tiempo deshabitado* —que parecen constituir porciones de una sola— concite al abuso de las reiteraciones, a la fatigosa sucesión de imágenes y conceptos congéneres que además de conspirar contra la precisión del contenido, tienden a derrumbar la unidad de estructura de los poemas. En una breve introducción al libro se informa que los poemas "transcurren en dos regiones del alma", suceso que Inés Malinow desarrolla y corrobora con una melancólica serenidad castigada por la tenaz decepción del tiempo. Anotemos el eficaz empleo de algunos giros de la conversación corriente.

J. O. G.

ROBERTO JUARROZ: *Poesía vertical* (Equis, Buenos Aires, 1958).

Este poeta remata muchas de sus composiciones con una reflexión que es siempre sugestiva y pasible de un ulterior y más amplio desarrollo. Ejemplo: "Tal vez sea por esto / que pensar en un hombre / se parece a salvarlo." Anotemos la virtud de Juarroz de no dejarse ir por la facilidad ingeniosa que en el terreno de lo conceptual se presta a infundamentadas ligerezas del pensamiento. Valga lo que citamos más arriba para señalar el lenguaje claro, directo y llano empleado por el autor de este interesante libro. Tiene en efecto, Juarroz, la capacidad de no ser oscuro, lo cual, en cierta manera, pareciera compensar la endeble estructura de los poemas. Hay uno, el que lleva el número 6, merecedor de una amplia mención y análisis, ya que, contrariamente a la mayoría de los restantes, no decae en ningún momento y sin dispersarse en alusiones gratuitas mantiene una unidad ejemplar.

J. O. G.

LUCIANO PANZERI: *Versos del tercer día* (Colombo, Buenos Aires, 1958).

Una sensibilidad social que no ha sido resuelta con eficacia motiva esta poesía. Débese ello al empleo de recursos tan deteriorados como superados por quienes, en términos generales, ejercitan una temática afín a la de Panzeri. El procedimiento no trasciende la metáfora, por lo demás intrínsecamente pobre. Fatigosas alusiones prosaicas y liviandades como "Hay que afiliar a Cristo al sindicato", denotan y definen este estilo de caduca vigencia que se agota en el mero efecto.

"Hay que alambrar crepúsculos y auroras que fusilen el alba; ... matar mayordomos; conscripción de golondrinas; ... descarrilar los crepúsculos; zúrceme las cunetas", son algunas de las familiares combinaciones que se limitan a su propia incongruencia. Anotemos no obstante a favor de Panzeri cierta vivacidad en su despreocupado lenguaje.

J. O. G.

MIRYAM KUBOVY: *Monólogos con Dios* (Losada, Buenos Aires, 1957).

Originariamente escritos en francés, estos poemas fueron traducidos por Ana María G. de Kantor, cuya labor se hace obviamente mencionable. Parece evidente que la traductora se limitó a una traslación literal —no se incluye en el libro el texto francés— de modo que el juicio se reduce a la condición conceptual de la obra y alguno que otro aspecto general de la estructura de las ocho composiciones que la integran. La vivencia religiosa de Miryam Kubovy plantea, densa y tenazmente, la incontrovertible existencia del Creador, no ya solamente en la apelación que formula el sufrimiento, sino en la clara negación del sentimiento que ve en el universo a un acontecer gratuito o ilusorio. En suma, ve en él la justificación. Consiguientemente, la esperanza y la dignidad humanas se remiten con pleno sentido a esa existencia primera, pues: "Es propio del hombre / tener a Dios en su corazón ..." La autora utiliza un tono sereno y rogativo, de alcance llano y exento de artificio, justificándose las reiteraciones propias de la oración religiosa.

J. O. G.

MARÍA DE VILLARINO: *Nuevas coplas de Martín Fierro* (Kraft, Buenos Aires, 1957).

Los dos planos de la poesía gauchesca son, como se sabe, el narrativo y el político. Así aparecen en Hidalgo, así se reproducen, a veces, sucesivamente; otras, en lograda coexistencia, como en *Martín Fierro*. María de Villarino desatiende el aspecto político propio del género para aplicarse a la evocación de los días mejores de su protagonista, para decirlo con sus palabras del prólogo. "El héroe, apagada la violencia viril, vuelve a recorrer con ojos cansados las formas de un horizonte perdido, cuyas imágenes lejanas se recuperan con sus nombres. Suprema labor del recuerdo que intenta rescatar las memorias antiguas." Son, de ese modo, la infancia y la mocedad las que van a surgir en la evocación para rescatar de la vida del héroe aquella parte que Hernández deja deliberadamente en la sombra, o sea que la au-

tora se propone integrar la dimensión total de la existencia heroica que los poemas épicos persisten en dar en perfil y en fragmento. Así distribuye 4.460 coplas en un preludio, once cantos que corresponden al *Tiempo de Infancia,* veintiuno a *Tiempo de Mocedad,* un Epílogo en cuatro y un Canto final. Ese desarrollo no significa, por consiguiente, que María de Villarino eluda referirse a toda caracterización, anécdota o circunstancia que integre el poema modelo. Su propósito no es construir un ciclo que se separe de *Martín Fierro,* como dos ciclos concluídos, vinculados tan sólo por la grandeza vital del héroe, por idénticos fervores. El poema parece inclinarse más al deseo de integrar la obra de Hernández con aquellos elementos que contribuyen a hacer de ella una existencia total, armoniosamente definida, celosamente pormenorizada. Esa intención, doblemente excepcional por proceder de una escritora, se logra con permanente dignidad, con avisado tratamiento de tema y de atmósfera.

La versificación se ajusta a las exigencias temáticas con el dúctil molde de la sextina que Hernández fijó como estrofa ejemplar. Aunque ligeramente endurecida a veces por la aspereza de las sinéresis, tales las del último verso de la copla 665 o de la número 810, esa combinación métrica le permite obtener fluidez constante y le ofrece sus momentos más felices cuando la evocación, vestida suavemente de melancolía, recobra seres y lugares. Entonces la veta naturalmente elegíaca que sustenta toda la obra poética de María de Villarino —y que modela también la diafanidad de su prosa— surge con bella fuerza y anima, entre otras, las presencias del Canto II, la tierna estampa del potrillito zarco del Canto VII, amparada en unas puntuales palabras de Lugones, en fin, en todo el transcurso del *Intermedio,* donde se revelan con equitativa intensidad las cualidades más representativas del libro: fidelidad descriptiva, comunicativa expresividad, sobria vestidura verbal, transparencia... Estructuradas como estampas, surgen otras veces, al modo feliz de los buenos grabados de la época, distintas incidencias de la vida gauchesca: tales, los juegos en la pulpería (Canto XVI), la riña de gallos (Canto XVII) en un buen claroscuro que puede asociarse a la pintura de Manzoni, el Canto XVIII que exalta, con entusiasmo paralelo al de Hernández, la condición libre del canto.

La materia lírica se superpone por momentos, como en el modelo, a la objetividad épica, pero ésta consigue, en oportunidades, notable altivez expresiva, como en la narración de malones del Canto XI. El libro deja así en su ceñida composición una pujante imagen de precisa fluidez, de agraciado tono, donde las limitaciones propias del área temática y elocutiva, que ella misma se ha propuesto, se salvan por la constante vigilancia del pormenor, del detalle relevante y poético.

Salvadas las contingencias que imponían a la obra un ámbito anecdótico y un adecuado sistema expresivo, puede verse en qué ajustada medida la realidad de lo que se canta y evoca halla un liso cauce en estas *Coplas,* donde al amparo de una creación que es el paradigma inconmovible de su género se logran instantes de conmovida belleza, proyectados con dignidad a una región no lejana del modelo.

El libro tiene un apéndice con interesantes acotaciones y un breve vocabulario. La bibliografía es valiosa. Son encomiables las ilustraciones de Luis Seoane.

ANGEL MAZZEI

Crítica de Arte

CLORINDO TESTA

Maurice Denis decía que la primera condición de un cuadro debe ser la de parecer pintado. Hoy, con respecto a la pintura no-figurativa, podemos invertir esta *boutade*: la primera condición de una pintura es que parezca un cuadro, es decir, que no parezca un género estampado para cortinas, ni un plano de obras sanitarias ni una puerta decorada.

Las obras que presentó Testa en Antígona (octubre de 1958) ante todo parecen cuadros. Tienen *ese no sé qué* que invita a mirarlas sin pensar en otra cosa, pero que, al mismo tiempo, no impide que la imaginación dé rienda suelta a las asociaciones que la sacan del estricto campo señalado por los signos contenidos en la tela.

Ese no sé qué de la pintura, que se traduce en placentera atracción desinteresada, no es contenible en fórmulas. Dentro, pues, de esta convicción de dar vueltas alrededor de la propiedad que es un cuadro sin entrar en ella, agregaré que las últimas pinturas de Testa no son mensajes, ni ejercicios técnicos, ni polémicas o demostraciones. Son una manifestación silenciosa de sombras y trazos negros, grises y blancos que señalan con levedad a la mirada caminos por un mundo volátil poblado de nubes, alambrados, zonas aireadas y zonas densas con pozos, remolinos y laberintos.

Estos "paisajes", estrictamente pictóricos, alcanzan su ser más coherente cuando no interviene en ellos mucho color. Un verde o un amarillo asomando por algún rincón sirven para calificar las sombras, pero la presencia de varios colores disipa la atmósfera de humo que constituye la razón suficiente de ellos.

El cuadro que en la muestra de Antígona estaba señalado con el Nº 5 es demasiado espeso. Una condensación de pintura lo ahogó convirtiendo la posible imagen en una boca de lobo.

ESTAR O PONERSE AL DIA

El lugar destacado que ocupa Raquel Forner entre los pintores de su generación, en la pintura argentina en general y en la consideración de los críticos, puede ser causa de que acerca de su obra se pronuncien elogios o subestimaciones exagerados que serían simétricamente injustos. No es poca la dificultad de redactar un comentario que no caiga en esos extremos, es decir, que prescinda del empuje laudatorio que la fama de la artista suscita en un primer encuentro con sus obras y que no se vea frenado en la consideración de sus valores por las resistencias que, especialmente las generaciones jóvenes, le presentan. Lo intentaré,

sin embargo, convencido de la oportunidad de insistir sobre un tema de considerable actualidad, sugerido, quizá, por la última muestra de Raquel Forner (Bonino, octubre de 1958), pero aplicable a diversas manifestaciones pictóricas de Buenos Aires, a saber: las ventajas de una auténtica evolución en la producción de un artista y las desventajas de una actitud sólo exteriormente parecida a ella. Dicho en otros términos, la conveniencia de *estar al día* y los inconvenientes de *ponerse al día.*

Renovarse siguiendo las reacciones espontáneas de la sensibilidad sincronizada con los acentos y modalidades de la hora actual es bien diferente de revestirse con las novedades vigentes. Siempre se nota en este último caso el vino nuevo en odres viejos. Y la razón de fondo de esta diferencia es la imposibilidad de que el hombre logre con métodos lo que no produce naturalmente ejercitando su cualidad innata que es el hábito.

Me parece notar entre una etapa y otra de la renovación constante de Raquel Forner la intervención de un propósito más que la natural entrega a los cambios que todo crecimiento exige. Como si sus actualizaciones no provinieran de un manantial que genera nuevos modos de expresión, sino de un planteo intelectual de renovación que se traduce en la adopción de lenguajes coincidentes con los que, en general, impone el gusto imperante.

El tiempo —que todo decanta— es más inexorable con aquellas obras que se le sujetaron sin condiciones. Para poner ejemplos obvios recordemos a los impresionistas —aferrados a lo concreto cotidiano—, muchas de cuyas obras —ciertas "crónicas" de Degas por ejemplo— envejecieron sin remedio. Observemos luego, ya sea en nuestros museos, ya, mejor todavía, recorriendo los catálogos del Salón Anual de Primavera de Buenos Aires, los cuadros de pintores importantes que expusieron allí digamos desde 1925 hasta que el Salón perdió jerarquía; algunos ya no se pueden mirar... Sin duda hay artistas que se alegrarían si de pronto pudieran dejar de ser los autores de obras que hasta recibieron premios.

Ese vistazo a los catálogos y a otras publicaciones y el recurso a la propia memoria permite afirmar que muchas obras de Raquel Forner, aun conservando aquel nivel que decíamos con respecto a los pintores de su generación, obras que en su momento parecieron "modernas", se ven ahora cargadas de "época" y débiles para afrontar una selección de pinturas definitivas. Como ejemplos que no pretenden ilustrar todo su itinerario veamos *La mujer de Lot* o *Composición* (1935); *Chola* (1936); *Redes* o *Plena mar* (1937), etc. Cuando después la artista comienza a referirse a los hechos de la guerra civil española sus cuadros asumen otro elemento de caducidad: la subalternación de la pintura al tema. Entre 1940 y 1946 produce Raquel Forner su "serie" *El drama,* en la que se muestra vivamente tocada por la influencia del surrealismo. Próxima siempre a este lenguaje plástico, desde entonces siguen las otras "series": *La Farsa, Las Rocas, Las Banderías*... En 1955 vemos en su *Apocalipsis* la aparición de las formas puntiagudas que no contribuyen a embellecer sus cuadros y que preparan la manifestación de *Las lunas,* con las que la artista se acerca a los umbrales de la no figuración.

¿Se trata de una evolución? Así parecería si describimos las características de cada cuadro, sobre todo las temáticas, pero si los miramos sin cuidarnos de las

fechas, simplemente como pinturas, más que una evolución descubrimos en ellos soluciones incomunicadas.

Todos saben que una pintura no es buena por ser figurativa o no figurativa, sino por su propia calidad. La reciente incursión de Raquel Forner en las proximidades de la no figuración no altera el nivel de sus anteriores pinturas —importantes, personales, elocuentes—, en las cuales puede verse, con todo, que algún elemento siempre ha obstaculizado la armonía total. O el predominio del aspecto literario o el color no bastante elaborado o el dibujo sacrificado por una expresión desbordante, etc.

¿Quién puede poner en duda su condición de pintora? Nadie. Sin embargo, la visión conjunta de su obra enseña que su arte queda de algún modo oculto por un espíritu de sistema, así como a veces quedan ocultas y hasta pueden malograrse las condiciones de los hijos cuando son encasilladas por los esquemas de los padres dominantes.

LEA LUBLIN

Lea Lublin todavía "no está en lo suyo". Hay artistas que dejan un lenguaje y adoptan otro y, con el correr de los años, no los reconocemos (en el caso de que el lenguaje haya prevalecido sobre ellos). Pero hay otros que en una misma muestra exponen obras tan diferentes —no sólo por el lenguaje sino también por la actitud general frente a la realidad y a las exigencias del cuadro— que al pasar de una a otra de ellas se tiene la impresión de pasar de un artista a otro. En la exposición que Lea Lublin realizó en Van Riel (octubre de 1958) se pudieron distinguir, por lo menos, tres tipos de cuadros, que para agruparlos de algún modo llamaremos paisajes compuestos, los realistas y "los mosaicos". Los tres tipos, aun a través de soluciones de éxito dispar, revelan las robustas condiciones de Lea Lublin para los pinceles. Pero no parece que consigue mayor calidad en los "paisajes", en los que una estructura no surgida al acaso congrega y armoniza elementos figurativos de casas, árboles y caminos. No se trata, pues, de paisajes segregados solamente por una sensibilidad; son composiciones firmes, deliberadas, que no han sido sustraídas del todo a ciertos acentos románticos manifestados por algunos esfumados o grafismos leves pero que pesan como más pensados que sentidos.

Los cuadros realistas "antiguos" son los menos felices de la muestra y recuerdan algunas expresiones del realismo social del siglo pasado y comienzos del actual. Particularmente de mal gusto es *Los empedradores.*

Por fin vimos varios cuadros debidos a una curiosa estilización que, de pronto, parece tendiente a planificar las figuras; de pronto, parece querer revelarlas más aún que si fuesen modeladas con claroscuro. Este procedimiento, que no sería posible hoy si no hubiesen existido los prolijos análisis del cubismo, da como resultado en los cuadros de esta pintora un enfriamiento de su ambiente, un silenciamiento de sus posibles rumores poéticos y, lo más grave, cierto inevitable efectismo. Sombras y luces que parecía iban a transfigurarse en formas oscuras y

claras planas e integrantes de una composición también plana, acaban siendo simples sombras y luces que perfilan y "volumenizan" las figuras de los cuadros con esa crudeza familiar a ciertos éxitos publicitarios. Así las repetidas versiones del tema sobre "las colas" (colas para el ómnibus, en la feria, en la parada de colectivos, etc.) resultan muy afichescas y no suscitan emoción no obstante la conjeturable intención de la artista —que apunta en todas sus obras— de comunicarse con el público a través de los sentimientos de conmiseración por los desheredados.

LAJOS SZALAY: *Dibujos* (Kraft, Buenos Aires, 1957).

Desde 1948 reside en la Argentina este notable artista húngaro cuya obra nos es conocida a través de sus numerosas exposiciones, su tarea didáctica cumplida en la Universidad de Tucumán y diversas monografías conteniendo reproducciones de sus dibujos de las cuales las tres primeras se publicaron en Budapest, y la cuarta, fechada en 1949, en Buenos Aires bajo el título de *Impresiones de un emigrante* (Ediciones de la Municipalidad de Buenos Aires).

El volumen que ahora comentamos reúne en unas ciento veinte páginas reproducciones en negro de los dibujos que, parcialmente, vimos expuestos en la sala V de Van Riel en abril de 1958. Una treintena de títulos incluye tres series de dibujos, *La tragedia húngara, Les Fleurs du mal* y *El pintor y su modelo,* y muchos otros trabajos aislados que, en algunos casos, como *La lucha* o *El hijo pródigo* han dado origen a diversas versiones.

Hay que distinguir en este comentario los dibujos de Szalay y su reproducción señalando en seguida que ésta es inferior a aquéllos y les resta su propia calidad de grafismos sumamente expresivos.

Las líneas y las formas de Szalay traducen incisiva y plásticamente su visión penetrante de la realidad de la cual capta desde elementos físicos como materias ásperas o lisas, relieves, enlaces de rectas y curvas y arabescos hasta los signos más leves de una expresión lírica reflejada por el rostro humano. Los movimientos de las cosas y personas, su fealdad o su belleza, las pasiones ordenadas o turbulentan tienen también su trazo visible en composiciones que, sin el auxilio de colores ni del "ambiente" cerrado de un cuadro, poseen la integridad de las obras debidas a una clara inspiración poética.

Estos valores podrían manifestarse en una reproducción nítida y que no modifique demasiado el tamaño original de los dibujos; ni una ni otra cosa sucede en esta edición en la que cada página presenta dos dibujos pequeños cuyos trazos delgados a veces se interrumpen o que no conservan siempre la misma intensidad de los negros.

Por otra parte, el libro tiene una presentación agradable, totalmente en blanco y negro, con pulcra tipografía y muy buena compaginación. El texto en el que Jorge Romero Brest inserta interesantes observaciones sobre el artista y su obra a modo de presentación y los títulos de los dibujos han sido publicados en castellano e inglés.

CÓRDOVA ITURBURU: *La Pintura Argentina del Siglo XX* (Colección Oro Atlántida, Buenos Aires, 1958).

Nada más decisivo para probar la utilidad de un libro de consulta que consultarlo en un caso de necesidad. La obra de Córdova Iturburu dedicada a presentar la pintura argentina de nuestro siglo merecerá la opinión favorable de quien busque en ella información sobre determinados períodos de nuestras artes plásticas, los cuales, por ser en parte contemporáneos, a menudo se recuerdan pero no se pueden precisar sin el respaldo de un documento, ¿y quién encuentra documentos en Buenos Aires?

En la vida artística de nuestra ciudad hay un florecer importante a partir del primer cuarto de siglo cuyos detalles hoy, en general, se ignoran. Instituciones, revistas, exposiciones, conciertos, conferencias de esos años parecen no haber dejado rastros. La previsión y el orden de algunos coleccionistas puede subsanar en parte la pobreza de las bibliotecas, librerías o escuelas de arte, pero, naturalmente, las casas privadas no son accesibles a todos. La averiguación de hechos culturales y artísticos que tuvieron lugar hace apenas algunos años se vuelve tarea titánica y su "trasmisión" (cuando menos a título informativo) es dificilísima si no imposible. Todo lo cual contribuye a acentuar la natural prescindencia de las generaciones jóvenes que ingenuamente se consideran iniciadoras del arte argentino.

En doce capítulos que analogan la sucesión cronológica de los hechos, ordena Cordova Iturburu notable calidad de información biográfica y referencias críticas acerca de las diferentes etapas, corrientes, agrupaciones y manifestaciones artísticas argentinas que se desarrollaron desde 1900 hasta hoy, sin olvidar, en el primero de ellos, "A manera de introducción", un breve recuerdo de los orígenes del arte en nuestro país y un panorama del mismo durante el siglo XIX.

A nadie se le oculta la dificultad de escribir o hablar sobre pintura. Si se intenta comunicar el "sello" de una obra, es decir "eso" que en un cuadro es el reflejo de la *persona* que lo pintó y que se puede comparar con la fragancia de las cosas, ocurre algo bien paradojal: si tenemos el cuadro delante, casi todo lo que se diga es superfluo; si no lo tenemos, todo es insuficiente.

Tampoco es posible comunicar la "estatura" de un movimiento nacional, pongamos por caso, "el impresionismo argentino", comparado con el homónimo europeo, a menos que se recurra a una escala numérica de calificaciones como en el colegio...

A estas dos dificultades de orden general sumemos la que deriva de haber tomado en consideración el autor de este libro una enorme cantidad de pintores de nuestro país; de muchos sólo se pueden proporcionar noticias biográficas, pues su arte no da para más.

En consecuencia, es comprensible que el cuerpo de la obra de Córdova Iturburu sea prevalentemente informativo y que sus aspectos críticos tengan ese carácter de imparcialidad propio de las enciclopedias.

El acento personal del autor se pone, en cambio, de manifiesto en las recapitulaciones que inserta al comienzo o al final de uno u otro capítulo y en algunas reflexiones sobre el estado de la producción artística en determinados períodos, los pocos auspicios y hasta la hostilidad del medio, la colaboración o la indiferencia

de los poderes públicos, la desventaja de un arte puesto al servicio de la propaganda política, etc.

Pertenecen también al material más personal del libro los párrafos dedicados al problema harto difícil de señalar la fisonomía de la pintura argentina en general, considerada con relación al medio geográfico y al clima de nuestro país y al carácter de su gente. Pueblo de un medio geográfico sin extremos violentos, "nuestra fisonomía no es estrepitosa —dice el autor—; la anima un espíritu hecho de medida, contención, equilibrio (no sé por qué me viene a la memoria el criollo *no te metás...*) — y agrega—: somos un pueblo de vida naturalmente poco dolorosa y nada difícil" (¿quién podría discutirlo?), y así puede, por fin, preguntarse "¿qué tiene de extraño que nuestro espíritu haya sido modelado por esta atmósfera geográfica y humana de la mediatinta, de los colores atenuados?"

Sus observaciones a este respecto no pueden ser tomadas, claro está, como "documentos", pero constituyen un aporte prudente para la definición de un aspecto de nuestra realidad nacional —sin cimientos autóctonos antiguos ni importantes—, indefinible a fuerza de haber sido tan poco definida y a la cual no es una herejía atribuirle una "fisonomía argentina con acento europeo".

Completa el texto expositivo una sinopsis de la pintura argentina en la que se mencionan cerca de mil nombres agrupados en once bloques que llevan títulos como "Pintores de la primera década del siglo", "La revolución martinfierrista", "La aventura surrealista", subdivididos luego según las distintas escuelas, grupos, influencias, etc. Las doce láminas en color y las treinta y siete en blanco y negro que ilustran el libro llevan también el título del período correspondiente. Un índice analítico y el índice general con el compendio de cada capítulo facilitan la consulta.

HUGO PARPAGNOLI

MIGUEL OCAMPO O MI CAMINO DE DAMASCO

Mala tarde para ir a ver los cuadros de Miguel Ocampo. Fatiga: desde hace días, exceso de trabajo y falta de descanso. Voy en verdad porque debo hablar con el pintor sobre algo ajeno a la exposición. Y la pintura no figurativa... (o abstracto o concreta o abstrusa, ¡Guillermo de Torre, Romualdo Brughetti!). La pintura no figurativa apenas me entusiasma: ¿no escribí hace años que me producía la misma desconfianza que Shakespeare aconsejaba observar respecto a las personas en cuya alma no hay música? La maestría de Miguel Ocampo. Sí. Pero ¿qué me hago con la maestría? Entro, miro, sin embargo. Una sala, otra sala. *Veni, vidi... victus. Felix victus!* ¿Y cómo?

Lo primero que advertí fué un cambio en mí: había dejado de mirar esos cuadros y estaba contemplando la pintura abstracta. Me habían llevado frente a la pintura abstracta, incómoda desconocida hasta entonces. Como recuerdo regente me

sonaba en la cabeza un precepto de la filosofía india que afirma que el ser está siempre más allá de las formulaciones que sobre el ser se hacen. Sensación clara de que la pintura abstracta se halla vertiginosamente próxima al ser, que se expresa desde adentro de él, por así decirlo, mientras que la pintura figurativa está condenada a enredarse en las alambradas de las formulaciones. Lo que antaño percibía yo como tartamudez se ha tornado ahora curiosa elocuencia: es mi oído, el oído humano común, el que debe ensancharse para abarcar experiencias que le son posibles, pero que aún no ha practicado. ¿Y la pregunta de los ingenuos por el significado? No puedo descartarla por boba: el caso es que, pese a los mugidos y el tamtam, pese a los esfuerzos por ocultarlo, ¡tenemos una razón! Hombres que pintan para hombres, inevitablemente. La cabeza gacha. Pero la respuesta acude con rapidez: la pintura figurativa se apoyó en una limitación del significado, de ahí todas sus fuerzas y debilidades. La no figurativa habla desde el centro mismo de la significación. Exige, por supuesto, exige. Hay que abandonar las viejas ideas del plato servido: ponga usted algo de sí, señor espectador. Porque la pintura abstracta da lo que le damos: pero puede dar casi todo lo que le damos. No se crea, sin embargo, que son posibles los caprichos, los extravíos del sentimiento ante estos cuadros: en esa estructura austera que estaba en la pared frontal de la segunda sala, en esa composición íntegramente sobre la gama del sepia, en su movimiento ascendente, de ímpetu religioso, mi alegría trivial, mi excitación, mi cólera, por ejemplo, no cabían. Idea de los géneros que en el futuro establecerán los entendidos. Pues aunque la pintura abstracta hable desde el centro de la significación, los cuadros parecen referir diversos sectores de ese centro: pintura religiosa y profana, paisajistas y retratistas, naturalezas muertas, sin que esto signifique en modo alguno que vayan a observarse rastros de las zonas de realidad en bruto pertinentes. Ah pintores abstractos, no se salvarán de los géneros. Algo notorio es la falta de ternura de la pintura abstracta, su atonía, su estolidez sentimental: se dirige a zonas arcaicas, inarticuladas, abisales, de mi persona. Nacimiento de soles, respiración fetal, la arcana vida piscatoria, los estremecimientos sísmicos, pavores y pasiones: toda la historia de la vida y de la especie susurra, despierta al conjuro de estas apelaciones. Conozco la voz. Es la voz de mi siglo, que marcha en todos los frentes hacia graves pruebas y graves esperanzas. Salto atrás que es un salto adelante. Los millones de telas que representan casas, pájaros, etc., fueron pintadas porque ninguna de ellas terminaba de aprehender el fragmento de Real Realidad oculto tras las casas, los pájaros, etc. La pintura abstracta, al liquidar de entrada esos tanteos, ¡qué avance hacia los desafíos más verdaderos! Basta. *Exit* Murena. En la calle, me detuve ante una vidriera en la que se exponía un cuadro figurativo y pensé que no podría volver a ver pintura de ese tipo. Exageraba. Las grandes obras de la pintura figurativa están a la altura de las grandes obras de la pintura abstracta. Pero las grandes obras de la pintura abstracta están a la altura de las grandes obras de la pintura figurativa. Miguel Ocampo había sido mi camino de Damasco.

¿Y el camino de Damasco? En principio, fué el camino de Damasco. ¿Algo más? La maestría de Miguel Ocampo. Sí. Su magnífica capacidad de virtuoso se halla aquí puesta al servicio de una inspiración más alta que los medios: es un elogio lo que pronuncio. La *trama* de su materia, esa densidad hecha de gusto, refinamiento, alquimia, inteligencia, constituye el trampolín que lo devuelve siempre a la al-

tura. Puedo enunciar censuras. Verbigracia, cuando intenta la violencia, no lo logra totalmente. ¿Es posible la violencia deliberada en un arte que tiene por principio el más alto grado de fría violencia? Segundo, algunas de sus telas abren la puerta a la sospecha de que la pintura abstracta puede ser decorativa. Y la pintura abstracta no lo es. Tercero, la perfección artesanal o estética perturban a veces la libertad de sus movimientos. En fin... ¿Pero es que acaso se trata de hacerle reproches al camino de Damasco?

H. A. M.

Teatro

"CLÉREMBARD"; "LA CASILLA DE LAS MACETAS"

Toda obra teatral admite, como es sabido, infinitas versiones posibles e igualmente válidas, dentro del respeto por el espíritu del texto. Cecilio Madanes eligió una de esas versiones de *Clérambard,* de Marcel Aymé, y la llevó al escenario del Lassalle con su elenco del Teatro Caminito. Es la versión más directa, más exterior, más abiertamente enderezada a obtener la risa y la adhesión del público a cualquier precio; y lo sorprendente (que quizá no lo sea tanto en el hábil Madanes) es que tales concesiones coexistieron con un nivel decoroso. Analicemos brevemente la pieza: el conde Héctor de Clérambard, aristócrata arruinado que sólo conserva el orgullo y la tenacidad de su linaje, y una descaecida mansión en alguna ciudad de Francia, esclaviza a su familia —su resignada mujer, su sarcástica suegra, su hijo (el torpe vizconde Octavio)— en la confección de pulóveres, arbitrio que a duras penas le permite contener a los acreedores, mientras subsisten gracias a los perros y gatos callejeros que el conde caza, satisfaciendo así, de paso, sus aficiones cinegéticas. Un milagro (cuya verdadera naturaleza nunca se aclara muy bien) abre en el espíritu del conde un resquicio por el que se infiltra la prédica de San Francisco de Asís. Desde este momento, todo cambia en la vida de los Clérambard: la ventajosa propuesta del escribano Galuchon, que ofrece a su feísima hija mayor como esposa del vizconde Octavio, trocando un millón de francos de dote por el título nobiliario, será rechazada y, en cambio, Clérambard intentará casar a su hijo con una prostituta apodada la Langosta, alegando que tal humillación contribuirá al perfeccionamiento espiritual del joven; las arañas, las moscas y todos los animalitos del buen Dios —incluso los otrora perseguidos perros y gatos— podrán corretear a su antojo por la ruinosa mansión; ésta será vendida y con su producto se adquirirá un carromato, en el que la familia Clérambard irá por los caminos predicando el amor a todo lo que existe y suscitando la caridad pública con su total despojamiento terreno.

En este momento, la vena irónica de Marcel Aymé trastorna las perspectivas con una revelación trascendental: el famoso milagro podría muy bien no haber ocu-

rrido, y todo el proceso espiritual sufrido por el conde no sería sino el fruto de una alucinación o de una coincidencia. Pero el milagro, sin duda y a pesar de todo, existe, porque el corazón del conde ha sido efectivamente transformado, más allá de las pruebas que puedan aportar las meras circunstancias exteriores: "Bienaventurados los que creen sin haber visto." Los propósitos evangélicos de Clérambard se cumplirán de todas maneras y, en el momento de partir, San Francisco mismo aparecerá para bendecir al grupo —inclusive al médico llamado para comprobar el estado mental del protagonista—, y los ángeles, nimbados de luz sobrenatural, uncirán los caballos al carromato. Sólo el párroco del lugar será incapaz de presenciar (por más que se frote los ojos y limpie sus anteojos) el milagro que enciende de amor a todos los demás; y este alarde de desdén del autor hacia la religión organizada será atemperado por la escéptica reflexión final del cura: "Los arrebatos de la fe y de la caridad son muy hermosos [cito de memoria] pero me gustaría saber qué resultará de todo esto dentro de un mes."

Este texto singular (muy bien traducido por María Rosa Oliver), alternativamente licencioso y encendido de fervor evangélico, poético y realista hasta el desenfado, mereció como se ha dicho, de parte de Cecilio Madanes, un tratamiento muy inmediato y simple, con deliberada exaltación de sus pasajes más obviamente cómicos y subrayando al máximo las gruesas líneas de la caricatura. No obstante, el resultado fué de una gracia elemental pero no grosera; y ya que se prefirió esta vía y no otra más sutil, es a ella a la que cabe referirse (aun lamentando que no se haya optado por una versión más espiritualizada) y destacar su eficacia en el sentido deseado. El director logró que Santiago Gómez Cou cayese lo menos posible en sus conocidos amaneramientos y se mantuviera, con equilibrio a veces difícil, en una línea de relativa sobriedad. Iris Marga señaló con delicadeza los perfiles un tanto monótonos de la condesa de Clérambard; Gloria Ferrandiz, como siempre muy "natural", bordeó riesgosamente la caricatura; Hugo Blanco delató su inexperiencia en una vacilante caracterización de Octavio; Aída Luz transformó la Langosta en una detonante arrabalera porteña, por completo fuera de lugar en un ambiente francés; y los demás actuaron con general corrección. Hubo evidente divorcio entre la escenografía de Mario Vanarelli —apenas discreta en el cuartucho de la Langosta— y los trajes de José Varona. Los cortes en el texto fueron acertados.

The Potting Shed (traducida con el título, un tanto incómodo en castellano, de *La casilla de las macetas*) es la segunda pieza teatral de Graham Greene, inferior, a mi juicio, a *Living-room*. La idea central —Dios puede arrebatar la fe que en un momento de desesperación se le ofrece a cambio de una existencia querida; puede también hacer sufrir durante años enteros a los seres paradójicamente beneficiados por tal trueque; puede devolver esa fe y dar a esa existencia así rescatada su verdadero sentido, tan enigmáticamente como antes había hecho lo contrario; y todo ello porque es Dios, y sus caminos nos son ignorados—, esta idea central es excelente, pero para darle forma teatral ha recurrido Greene a arbitrios demasiado manifiestos, que quitan fuerza al planteo y lo desmenuzan en una serie de situaciones tendientes a darle una verosimilitud que no era necesario, a mi entender, forzar tanto. Parecería que hubiese existido el temor de que el público no comprendiera ese extraño —pero no inexplicable— intercambio de la fe de un novel sacerdote por la vida de un adolescente, y se han acumulado entonces circuns-

tancias mucho menos verosímiles que ese mismo hecho, a saber: una casi improbable familia agnóstica; una madre capaz de hundir a su hijo en la desesperación por el afán de defender una impostura; una niña cuyas curiosidades e infidencias ¡tan casuales! son los móviles determinantes de todas las situaciones, etc. De ahí la debilidad de la obra, y su posibilidad de transformarse en un *thriller* lleno de suspenso: ¿por qué fué Jaime Callifer segregado de su familia como un elemento dañino o peligroso?; ¿qué sucedió aquella tarde de otoño de 1925 en la casilla del jardín? Cabe ahora reconocer que, ubicado en este planteo semipolicial, Greene ha sabido conducirlo con interés, aunque sacrificándole en gran parte la verdadera esencia espiritual del drama, que se diluye y sólo reaparece, en los tramos finales, cuando el enigma se aclara y el protagonista alude un tanto retóricamente al tiempo, a la eternidad y a lo incognoscible de Dios y sus designios. La pieza pudo muy bien haber terminado con la mutua revelación que se hacen Jaime y su tío en la desolada habitación parroquial; el último acto en cierto modo sobra, y es un intento demasiado notorio de satisfacer al público con un *happy end* sentimental (por otra parte, es sabido que este último acto representado en Buenos Aires es el de la versión londinense de Sir John Guielgud, puesto que el de la versión norteamericana es aún más arbitrario).

En su primera incursión teatral, Leopoldo Torre Nilsson, —bajo cuya dirección se representó *La casilla de las macetas* en el teatro San Telmo, de acuerdo a la traducción de Victoria Ocampo— debió luchar, pues, con los obstáculos que le oponía un texto difícil, y salió triunfante de la prueba, acreditando sentido escénico y dominio sobre los actores. En el primer aspecto, logró un tono general de intensidad contenida, que es el que conviene a la pieza; subrayó con habilidad el contexto espiritual (metafísico, si se quiere) que acompaña a la fábula de intriga que va narrando la acción; logró un movimiento natural y flúido, y el clima de angustia que se requiere; y destacó los aspectos positivos del débil acto final. Como conductor de intérpretes, les señaló nítidamente sus respectivas psicologías y obtuvo matices apropiados de casi todos ellos. Los honores del elenco van a Lydia Lamaison, actriz de talento poco común, quien, luego de vegetar durante años en papeles secundarios, se ubica con esta interpretación en los primeros rangos de la escena argentina. Sobria, exacta, emotiva y llena de matices, su labor como la señora Callifer es memorable y consagratoria. Lautaro Murúa comprendió a su personaje de Jaime en profundidad, pero no logró expresarlo del todo en lo exterior, dando a veces la impresión de cierto alejamiento, hasta de cierta indiferencia. Horacio Priani recalcó en cambio en demasía los rasgos de su torturado sacerdote a quien se le arrebató la fe, y careció de sutileza; Lyde Lisant tuvo momentos felices, dentro de una general discreción, lo mismo que la niña Hebe Marbec en el difícil papel de Ana, la pequeña y artificiosa entrometida; y los demás se comportaron con altibajos. Muy en carácter la buena escenografía de Juan José Saavedra y Emilio Rodríguez Mentasti, si bien podría objetarse lo bajo de la luz en el primer acto. Como ayudante de dirección actuó Ricardo Luna.

ERNESTO SCHOO

Revistas

"VERSION"

Acaba de aparecer en Mendoza el primer número de *Versión*, revista dirigida por Félix della Paolera que viene a sumarse así a las múltiples publicaciones periódicas recientemente surgidas o afianzadas en el interior del país, como síntoma inequívoco de un proceso de restauración espiritual; en diversas ocasiones —y, especialmente, en la presente oportunidad— este renovado empuje de la actividad intelectual ha contado con el concurso de organismos oficiales de acción cultural; en este caso, cabe consignar que *Versión* es publicada con el auspicio de la Biblioteca Pública General San Martín de Mendoza.

Este resurgimiento literario que se observa en provincias nos enfrenta con publicaciones de mérito indudable, aunque con frecuencia injustamente ignoradas por el público porteño, que con demasiada facilidad se encierra en los estrechos límites de la vanidad con que sobrevalora la circunstancia de constituir la "cabeza de Goliat".

Versión ofrece en páginas de pulcra presentación tipográfica un nutrido material en el que se destaca una notoria tendencia a examinar los problemas del arte y del pensamiento contemporáneos y a documentar sus expresiones creativas. Los trabajos contenidos en este número inicial de *Versión* se hallan distribuídos en diversas secciones: "Filosofía, Ensayo y Crítica", "Poesía", "Ficción", "Notas", "Bibliografía" y "Reseña de Libros". La primera de estas secciones se inicia con un texto del pensador alemán Martin Heidegger, extraído del curso que este filósofo dictó en la Universidad de Friburgo en el período 1956-57; lo que aquí se transcribe es la Novena Lección de un curso cuyo tema ha sido el "principio de fundamento" —o "principio de razón suficiente"—, noción que expuso y estableció sólidamente Leibnitz y que a juicio de Heidegger es esencial en el pensamiento de Occidente, a través de sus múltiples avatares desde los presocráticos hasta nuestros contemporáneos, pasando por la "crítica de la razón pura" de Kant. El hecho de publicar una parte de un trabajo de filosofía que es sumamente orgánico no constituye una novedad en las revistas literarias; pero este fragmentarismo —aprovechamos la oportunidad para señalarlo— no es muy recomendable: existen ciertos presupuestos que han sido dados en capítulos previos y hay ciertas conclusiones u objetivos implícitos que sólo han de tornarse satisfactoriamente evidentes en los capítulos posteriores. No obstante, en sí mismo el pasaje transcripto es un ejemplo muy interesante de la aguda técnica de análisis filosófico que es tan peculiar de Heidegger. A continuación, en grata síntesis, Ángel J. Battistessa alude a las relaciones entre música y textos poéticos; el tema central de su exposición apunta hacia el análisis del difundido *lied* de Roberto Schumann, "Los dos granaderos", basado en un texto de Enrique Heine, composición lírica de la que se ofrece, además, una acertada "traducción rítmica"; es propósito de estas páginas señalar de qué manera ambos artistas supieron proporcionar, cada uno en su arte, una acabada y acorde muestra del concepto de "libertad", evocado por la inspiración coincidente de ambos maestros. Por su parte, Miguel Ángel Asturias, al referirse a Porfirio Barba Jacob, traza con esa su singular maestría de la descripción física y psicológica un extraordinario retrato de perfiles agudos, de honda comprensión y de rica vitalidad en

las imágenes. José Bianco nos proporciona un lúcido esbozo exegético de las dos obras que Graham Greene ha escrito para el teatro; no estamos de acuerdo con el concepto que al autor del artículo le merece "el Dios de Graham Greene", pero debemos admitir en cambio que penetra con apreciativa sensibilidad la problemática planteada por este escritor inglés que ha llegado a ser uno de los más admirables "testigos espirituales de nuestro tiempo". Ernesto Epstein, con su habitual solidez y competencia musical, aporta un ensayo que nos enfrenta con el problema de "La música en la educación" y sostiene la necesidad de remediar la incierta ubicación pedagógica que actualmente se confiere al saber musical en los planes de estudio vigentes; al respecto, destaca la fundamental significación formativa que adquiere el aprendizaje de la música en una adecuada integración humanista del educando.

La sección dedicada a la poesía comprende composiciones de Jorge Enrique Ramponi, Abelardo Vázquez, Jorge Vocos Lescano y César Mermet; incluye, asimismo, una serie de "Canciones del Yang-Tse-Kiang" en la cual el poeta español Rafael Alberti renueva la vena lírica a que nos tuvo acostumbrados García Lorca; finalmente, se incluye "This bread I break", hermosa pieza lírica de Dylan Thomas que Félix della Paolera traslada al español con singular acierto.

La "Ficción" se halla adecuadamente representada por "Everyhing and Nothing", una de las densas e incisivas páginas a que nos tiene habituados Jorge Luis Borges en esa forma ceñida que denomina "Prosas" y que en los últimos tiempos cultiva con notoria predilección y maestría. De igual manera, Antonio Di Benedetto, en "Asimilación sucesiva de un sueño", ensaya el difícil arte del cuento fantástico, transitando la senda que entre nosotros contribuyera a abrir Jorge Luis Borges. En cambio, en otro plano de la fantasía —consustanciado con su natural disposición de gracia e ironía—, Conrado Nalé Roxlo refiere el caso de "El Hombre que vendió el alma al Gato" y que fué restaurado a la inmortalidad anímica gracias a la caritativa interseción del felino bienaventurado.

La sección de "Notas" comprende un único y valioso artículo de Adolfo Ruiz Díaz destinado a examinar a "Ortega desde su último libro". En "Bibliografía", Enrique Zuleta Álvarez nos ofrece un orgánico estudio, inteligentemente ordenado, de las publicaciones que son fundamentales para la investigación general y especializada de la América hispana, de sus problemas locales y de su literatura; la presente bibliografía ha de constituir, a no dudarlo, un utilísimo auxilio para quien acuda a ella en busca de información precisa y escueta. Las "Reseñas de Libros" están a cargo de Vicente Cichitti y Enrique Zuleta Álvarez; Félix della Paolera, propiciando como afortunada novedad lo que fué habitual en otro tiempo en materia de comentario bibliográfico, analiza extensamente un libro en lengua extranjera que en este caso es *A Devil in Paradise* de Henry Miller.

En resumen, quizá puedan observarse altibajos en el nivel del material incluído en este número inicial de *Versión*, pero es posible señalar en la empresa un saldo afortunado e indudablemente favorable que parece destinado a enriquecer la actividad crítica y creadora en nuestro país.

VIRGINIA MARÍA ERHART

ÍNDICE

PÁG.

Poema para una muerte efímera, por *Silvina Ocampo* 1
La victoria de Boris Pasternak, por *Gustav Herling* 5
La erótica del espejo, por *H. A. Murena* 18
El disfraz, por *Juan José Hernández* 30
Carta a un espectador inocente, por *Thomas Merton* 36
Conversaciones con Juan Ramón Jiménez, por *Ricardo Gullón* 41
"Fedra" en español, por *Rosa Chacel* 56
Fedra (primer acto) 59
Más allá de las formas, por *Juan Liscano* 72
Variaciones, por *Jorge Vocos Lescano* 75
Voces, por *Antonio Porchia* 76
Laberinto para Narciso Trejo, por *Marta Mosquera* 77

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: Gandhi 84
Alicia Jurado: El Congreso de Mendoza 86
Louis A. Pietro: La polémica en torno a James Gould Cozzens 89

L I B R O S

Héctor Oscar Ciarlo: Martin Heidegger: "¿Qué significa pensar?" 98
Carmen Balzer: Romano Guardini: "El fin de los tiempos modernos" ... 102
Roberto García Pinto: Domingo Faustino Sarmiento: "Campaña en el Ejército Grande" 104
Damián Carlos Bayón: Laurette Séjourné: "Pensamiento y religión en el México Antiguo" 107
Eduardo González Lanuza: Joseph Baratz: "Mon village en Israël" 109
A. J.: Simone de Beauvoir: "Los Mandarines" 112
Eugenio Guasta: Marta Brunet: María Nadie" 114
Carlos Viola Soto: Luis Justo: "La estafa" 115
A. J.: Alberto Rodríguez: "Donde haya Dios" 119
E. G.: Susana Bombal: "Tres domingos" 120
E. G. L.: María Elena Walsh: "Casi milagro" 121
Joaquín O. Giannuzzi: Emma de Cartosio: "El arenal perdido"; Jorge A.

PÁG.

Capello: "Poemas violentos y amables"; Inés Malinow: "Tiempo deshabitado"; Roberto Juarroz: "Poesía vertical"; Luciano Panzeri: "Versos del tercer día"; Miriam Kubovy: "Monólogos con Dios" 123
Ángel Mazzei: María de Villarino: "Nuevas coplas de Martín Fierro" ... 125

CRÍTICA DE ARTE

Hugo Parpagnoli: Clorindo Testa; Estar o ponerse al día; Lea Lublin; Lajos Szalay: "Dibujos"; Córdova Iturburu: "La pintura argentina del siglo XX" 127
H. A. M.: Miguel Ocampo o mi camino de Damasco 132

TEATRO

Ernesto Schóo: "Clérembard"; "La casilla de las macetas" 134

REVISTAS

Virginia María Erhardt: "Versión" 137

Este número 256
de SUR se terminó de imprimir el
día 15 de diciembre de mil novecientos cincuenta
y ocho, en los talleres gráficos
Stilcograf, General Manuel
A. Rodríguez 2548, en
Buenos Aires, República Argentina.

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

CUADERNOS

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 34

RENATO POGGIOLI
La obra de Boris Pasternak

J. FERRATER MORA
La Filosofía y la sociedad contemporánea

ALBERT CAMUS
El drama franco-argelino

M. S. WOYTINSKY
Auge y miseria en Latinoamérica

RICARDO PASEYRO
Poemas

BOGDAN RADITSA
Mis encuentros con Unamuno

M. DE UNAMUNO
Cartas inéditas

Otros textos de:

ALFONSO REYES, GERMÁN ARCINIEGAS, S. SERRANO PONCELA, FERNANDO VARELA, F. COSSIO DEL POMAR, etc.

Solicite un ejemplar gratuito a:

CUADERNOS

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

Suscripciones en Argentina:

LIBRERÍA MADRID / Bmé. MITRE 950 / BUENOS AIRES

LIBRERIAS RECOMENDADAS

librería
biblioteca
circulante

novedades
español
inglés
francés
alemán

corrientes 515
T. A. 31-3621

PIGMALION

33.542

revistas literarias, técnicas y científicas de Francia, Norteamérica, Inglaterra e Italia ponemos a su disposición por intermedio de nuestro servicio de suscripciones directas.

CONSULTENOS

LIBROS
GONCOURT
Montevideo 1130
42-0837 y 44-5084

Librería SARMIENTO

Novedades Literarias
Nouveautés Françaises
Libros de Arte
Suscripciones Revistas Extranjeras
Encuadernaciones
Artículos de Papelería

LIBERTAD 1214-20
T. E. 41 - Plaza - 4792-9500

GALATEA

LIBRERIA • GALERIA

Cuidadosa selección en

LITERATURA • ARTE • FILOSOFIA
FRANCES • CASTELLANO

IMPORTAMOS A PEDIDO
CUALQUIER LIBRO DE FRANCIA

VIAMONTE 564

NOVEDADES LITERARIAS

LIBRERIA VERBUM
VIAMONTE 411
T. E. 31 - 2255

EN
LIBRERIA ITALIANA

VISCONTEA
LIBROS
ITALIANOS

LIBERTAD 1021 - 44-8362

GALERIAS DE ARTE

VAN RIEL

GALERIA DE ARTE

BUENOS AIRES

FLORIDA 659 T. E. 31-0225

GALERIAS

WITCOMB

ARTE ANTIGUO
Y MODERNO

FLORIDA 760

ANTIGONA

FERIA DE NAVIDAD

LITOGRAFÍAS ORIGINALES DE

CAMPIGLI Y COCTEU

AFICHES DE PICASSO
Y CERÁMICAS

SAN MARTIN 793

GALERIA BONINO

desea

a sus Amigos

un muy feliz

AÑO 1959

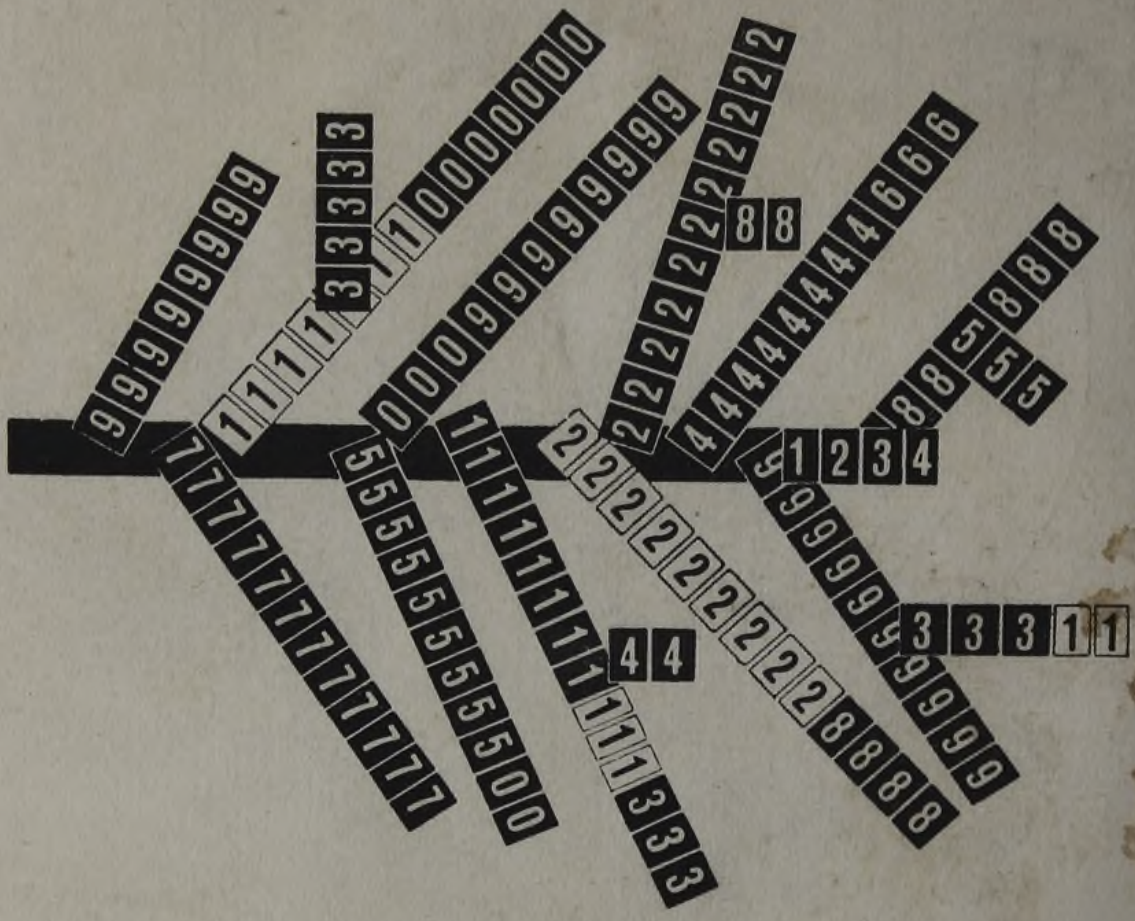
Maipú 962 Buenos Aires

Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

A TODO EL MUNDO... EN EL **MAS GENTIL** DE LOS VUELOS RAPIDOS

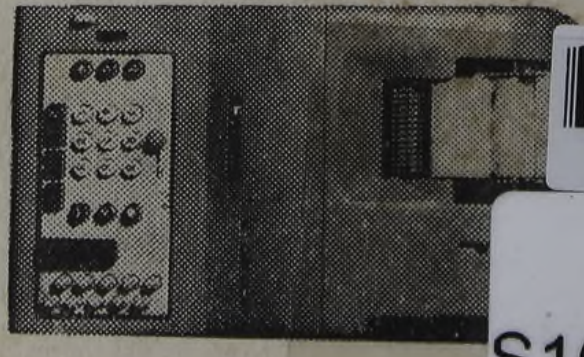


olivetti

Olivetti Argentina S. A.
Buenos Aires - San Martin 550

La ***Divisumma*** producida también ahora en la Argentina, con idènticos sistemas, materiales y caracteristicas que la fabricada en Ivrea-Italia por Ing. C. Olivetti & C. S.p.A., es una calculadora impresora totalmente automática, modelo que aumenta la eficiencia del equipo mecànico de una oficina moderna.
Además, por su sistema impresor, permite conservar todos los datos de un cálculo, incluso el saldo negativo. Divide automáticamente y multiplica con la mayor rapidez, gracias a un dispositivo de abreviación automàtica, que es una obra maestra de la tècnica de Olivetti. Su manejo es tan fácil que no requiere ninguna práctica especial en el operador.

Divisumma



H0008055

S1CJ.15.1.