

SUR

NUMERO 215 - 216

SETIEMBRE - OCTUBRE DE 1952

¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR? ¹

ALCANZAMOS lo que se llama pensar ² cuando nosotros mismos pensamos. Para que este intento se logre tenemos que estar dispuestos a aprender a pensar.

En cuanto nos ponemos a aprender tenemos que admitir, además, que todavía no somos capaces de pensar.

Sin embargo, se considera que el hombre es el ser que puede pensar. Y con razón, pues el hombre es el animal racional. Pero la razón, la *ratio*, se despliega en el pensar. En cuanto animal racional el hombre tiene que poder pensar, con tal que quiera. Pero acaso el hombre quiera pensar y sin embargo no pueda. Quizá con esta voluntad de pensar quiera demasiado y por esto pueda demasiado poco.

¹ Agradecemos vivamente a *Merkur* que nos haya permitido reproducir, por intermedio de nuestro colaborador Werner Bock, estas páginas de Heidegger. (N. de la R.)

² En este trabajo Heidegger analiza principalmente palabras que en alemán tienen la misma raíz que la voz *denken* (pensar): *bedenken* (considerar), *bedenklich* (grave, dificultoso), *Andenken* (recuerdo), *Gedächtnis* (memoria), *Andacht* (recogimiento). No siempre nos ha sido posible respetar el pensamiento de Heidegger desde el punto de vista etimológico. El genio de la lengua castellana no nos ha permitido formar neologismos aceptables. Sin embargo, para la traducción de la palabra *Gedächtnis* (memoria), formada por la sustantivación del participio pasado de *denken* (pensar), el propio autor vino en nuestra ayuda. En efecto, Heidegger se vale de *Gedächtnis* para traducir la palabra griega *Mnemosyne* (memoria), que contiene la raíz *men-* cuyo sentido principal es precisamente "pensar", "tener en el espíritu o ánimo". (N. del T.)

El hombre es capaz de pensar en tanto tiene posibilidad de hacerlo. Pero esta posibilidad todavía no nos garantiza que tengamos el poder de hacerlo. Pues tener el poder de hacer algo quiere decir admitir algo en nosotros según su esencia, custodiando celosamente esta admisión. Pero somos capaces de tal cosa siempre que la queramos, siempre que seamos afectos a ella al admitirla. En verdad, sólo queremos aquello que antes por sí mismo nos quiere y, desde luego, nos quiere en nuestra esencia, inclinándose hacia ella. Esta inclinación absorbe nuestra esencia. La inclinación es incitación. La incitación habla a nuestra esencia, nos llama a nuestra esencia y así nos mantiene en ella. Mantener significa propiamente custodiar. Lo que nos mantiene en la esencia nos mantiene sólo en tanto nosotros, desde nosotros, conservamos justamente lo que nos mantiene. Lo conservamos si no lo borramos de la memoria. La memoria es la reunión del pensar. ¿En qué? En lo que nos mantiene en la esencia en cuanto, al par, es considerado por nosotros. ¿Hasta qué punto lo que nos mantiene tiene que ser considerado? En cuanto originalmente es de consideración. Si es considerado, entonces se le otorga el recuerdo. Le ofrecemos el recuerdo porque lo queremos en cuanto incitación de nuestra esencia.

Somos capaces de pensar con tal que queramos lo que en sí es de consideración.

A fin de alcanzar esta capacidad, debemos, por nuestra parte, aprender a pensar. ¿Qué es aprender? El hombre aprende en tanto logra que sus actividades estén en correspondencia con lo que siempre lo incita a lo esencial. Aprendemos a pensar atendiendo a lo que hay que considerar.

Nuestra lengua llama amistoso a lo que pertenece a la esencia del amigo y de él se origina. Conforme a esto llamamos considerable a lo que es de consideración. Todo lo considerable da que pensar. Pero lo da sólo en tanto lo considerable por sí mismo es lo que es de considerar. Por tanto, de ahora en adelante llamamos "lo de más consideración" a aquello que desde siempre da constantemente que pensar, a lo que se antepone a todo, y así para siempre.

¿Qué es lo de más consideración? ¿En qué se manifiesta en nuestros tiempos difíciles?

Lo de más consideración se manifiesta en que todavía no pensamos. Aun no, aunque la situación mundial cada vez da más que pensar. Este hecho más bien parece exigir que el hombre actúe, en lugar de hablar en conferencias y congresos y de andar represen-

tándose meramente lo que debiera ser y cómo se lo tendría que hacer. De acuerdo con esto lo que nos falta es acción y en modo alguno pensamiento.

Y sin embargo, quizá el hombre desde hace siglos ha actuado en demasía y ha pensado demasiado poco.

Pero ¿cómo puede alguien afirmar hoy que todavía no pensamos si por todas partes está vivo y es cada vez más activo el interés por la filosofía, al punto de que todo el mundo quiere saber de qué trata la filosofía?

Los filósofos son los pensadores. Así se llaman porque el pensar preferentemente tiene lugar en la filosofía. Nadie negará que hoy existe interés por la filosofía. Sin embargo, todavía hoy existe algo por lo que el hombre no se interesa: a saber, la manera en que el hombre de hoy entiende el "interesarse".

Inter-esse significa estar entre las cosas, estar en medio de una cosa y persistir en esa situación. Mas para el interés actual sólo vale lo interesante que de inmediato nos resulta indiferente y es reemplazado por otra cosa que nos atrae tan poco como la que la precedió. A menudo se cree que algo es especialmente apreciado porque se lo encuentra interesante. En verdad, mediante este juicio se rebaja lo interesante al nivel de lo indiferente y en seguida se lo hace de lado como aburrido.

La circunstancia de que se manifieste un interés por la filosofía no implica en modo alguno una disposición a pensar. Aun el hecho de que durante años nos ocupemos insistentemente de los ensayos y escritos de los grandes pensadores no ofrece ninguna garantía de que pensamos o de que estemos ya preparados para aprender a pensar. El ocuparnos de filosofía nos puede dar, del modo más firme, la ilusión de que pensamos, porque, claro está, "filosofamos".

Sin embargo, parecería presuntuoso afirmar que todavía no pensamos. Pero nuestra afirmación quiere decir otra cosa. Significa que en nuestros tiempos difíciles lo de más consideración se manifiesta en que todavía no pensamos. En la afirmación se señala en qué se manifiesta lo de más consideración. La afirmación de ningún modo se atreve a juzgar que por doquier domina únicamente la inconsideración. La afirmación que enuncia que todavía no pensamos no pretende censurar ninguna omisión. Lo considerable es lo que da que pensar. Por sí mismo nos habla para que nos volvamos a él y, por cierto, pensando. En modo alguno lo considerable es establecido por nosotros. Jamás estriba únicamente en

que lo representemos. Lo considerable da, da que pensar. Da lo que tiene consigo, tiene lo que él mismo es. Lo que por sí la mayoría de las veces da que pensar, lo que es de más consideración, deberá mostrarse en que todavía no pensamos. Ahora bien ¿qué significa esto? Significa que todavía no hemos llegado expresamente al dominio de lo que por sí mismo tendría que ser considerado antes que nada y en vez de cualquier otra cosa. ¿Por qué aun no hemos llegado a ese dominio? ¿Acaso porque nosotros, hombres, no nos hemos vuelto suficientemente a lo que sigue siendo lo que ha de considerarse? Entonces el hecho de que todavía no pensamos sólo se debería a negligencia por parte del hombre. Este defecto podría remediarse aplicando de modo humano medidas apropiadas al hombre.

El hecho de que aun no pensamos no consiste sólo en que el hombre todavía no se vuelva suficientemente a lo que tendría que ser considerado. La circunstancia de que todavía no pensamos obedece más bien a que aquello mismo que se ha de pensar se desvía del hombre, más aun, se mantiene apartado desde hace mucho.

Ahora mismo queremos saber cuándo y de qué modo aconteció la desviación aquí mencionada. Antes preguntemos, y aun con más avidez, cómo es que en general podemos conocer semejante acontecimiento. Las preguntas de esta clase se desvanecen si aún afirmamos lo que es de más consideración:

Lo que propiamente nos da que pensar no se ha desviado del hombre en un momento cualquiera de un tiempo históricamente determinable, sino que lo que se ha de pensar se mantiene desde un principio en semejante desviación. Pero la desviación sólo ocurre cuando previamente nos hemos vuelto hacia él. Si lo que es de más consideración sigue desviado, esto sucede desde luego y sólo en el marco de nuestra vuelta hacia él, es decir, de tal modo que ya ha dado que pensar. Lo que ha de ser pensado, a pesar de todo su desvío, ya ha incitado la esencia del hombre. De aquí que el hombre de nuestra historia haya pensado de continuo de una manera esencial. Más aun, ha pensado hasta lo más profundo. Lo que se ha de pensar queda confiado a este pensar, aunque sin duda de un modo extraño. El pensar anterior no considera de qué manera y hasta qué punto lo que se ha de pensar se sustrae todavía a él.

Pero ¿de qué estamos hablando? ¿No es lo que acabamos de decir una cadena de vacías aseveraciones? ¿Dónde están las pruebas? ¿Acaso lo que se ha presentado no tiene que ver siquiera algo con la ciencia? Será bueno que persistamos lo más posible en de-

fensa de lo que hemos dicho. Pues sólo así nos mantendremos a la distancia necesaria para emprender la carrera desde la cual quizá uno u otro logre dar el salto que ha de pensar lo que es de más consideración.

En verdad, lo dicho hasta este momento y toda la explicación siguiente no tiene nada que ver con la ciencia y, con más razón, si la explicación implica pensar. La razón de este hecho reside en que la ciencia no piensa. No piensa porque nunca puede pensar en virtud de su modo de proceder y de su método, es decir, no puede pensar a la manera de los pensadores. La circunstancia de que la ciencia no puede pensar no es ningún defecto, sino una ventaja, la única que le asegura la posibilidad de ocuparse, en virtud de la índole de la investigación, de cualquier dominio objetivo y, por esto, de establecerse en este dominio. Decir que la ciencia no piensa es algo que desconcierta al criterio común. La proposición sigue siendo desconcertante aun cuando de ella se derive la consecuencia de que la ciencia, como toda actividad humana, está obligada a pensar. Pero la referencia de la ciencia al pensar es auténtica y fecunda sólo cuando se ve que el abismo que existe entre las ciencias y el pensar es infranqueable. Partiendo de las ciencias no hay puente que conduzca al pensar, sólo queda el salto, el cual no sólo nos lleva al otro lado, sino a un lugar completamente diferente. Lo que con él se manifiesta, jamás puede ser demostrado, si demostrar significa deducir, mediante cadenas de silogismos, proposiciones que se refieren a una cosa partiendo de los supuestos apropiados. Quien todavía pretende demostrar y haber demostrado lo que sólo se manifiesta en tanto aparece por sí mismo y al mismo tiempo se encubre, no juzga de acuerdo con un elevado y estricto criterio del saber. Simplemente, calcula aplicando un criterio inadecuado. Pues a lo que sólo se da a conocer de modo que aparece en la ocultación, sólo lo aceptamos porque lo mostramos y de ese modo nos prescribimos dejar aparecer lo que se muestra en lo patente que le es propio. Este mero mostrar es un rasgo fundamental del pensar, el sendero que lleva a lo que desde siempre y para siempre da al hombre que pensar. Todo se puede demostrar, es decir, deducir partiendo de los supuestos apropiados. Pero es muy poco lo que se puede mostrar —y este poco ocurre rara vez—, es decir, autorizar al advenimiento mediante el mostrar.

Lo que es de más consideración se manifiesta en nuestros tiempos difíciles en que todavía no pensamos. Todavía no pensamos porque

lo que se ha de pensar se aparta del hombre; pero no sólo porque el hombre no se vuelva suficientemente a lo que se ha de pensar. Lo que se ha de pensar se aparta del hombre, se le sustrae, eludiéndose. Pero lo eludido siempre se ofrece. Lo que se sustrae como eludido no desaparece. Mas, en resumidas cuentas, ¿cómo podemos saber lo más mínimo acerca de lo que así se sustrae? Inclusive, ¿cómo podemos nombrarlo? Lo que se sustrae rehusa advenir. Mas lo que se sustrae no es nada. En este caso sustraer es eludir y, en cuanto tal, un suceso. Lo que se sustrae puede importar más esencialmente al hombre y dejarlo más íntimamente absorto que cualquier otra cosa presente que lo mueve y conmueve. Se considera que la conmoción producida por lo real constituye la realidad de lo real. Pero la conmoción producida por lo real precisamente puede incomunicar al hombre respecto de lo que le importa, que le importa de ese modo, por cierto misterioso, en que lo que le importa lo evita al sustraérsele. La sustracción, el sustraérsele de lo que se ha de pensar, en cuanto suceso, podría por esto mismo ser más presente que todo lo actual.

Lo que se nos sustrae de la manera mencionada se retrae de nosotros. Pero precisamente por esto nos arrastra y nos atrae a su manera. Lo que se sustrae parece estar por completo ausente. Pero esta apariencia engaña. Lo que se sustrae se presenta, a saber: en el momento en que nos atrae, aunque a menudo, o por lo general, podemos notarlo o no. Lo que nos atrae consiente en advenir. Si ingresamos en la tensión de la sustracción, tendemos hacia lo que nos atrae sustrayéndose.

Pero si, en cuanto atraídos, tendemos hacia . . . lo que nos atrae, nuestra esencia está ya impresa, por este "tender hacia . . ." En cuanto así impresos nosotros mismos apuntamos a lo que se sustrae. En resumidas cuentas, sólo somos y somos únicamente mientras mostramos lo que se sustrae. Este mostrar constituye nuestra esencia. Somos mientras indicamos lo que se sustrae. El hombre, como ser que indica hacia allí, es el Indicador. Y por cierto no es que el hombre primero sea hombre y luego, y tal vez, ocasionalmente, un indicador, sino que el hombre es hombre cuando se ve atraído por lo que se sustrae, cuando tiende hacia éste y, por tanto cuando indica lo sustraído. Su esencia consiste en ser un indicador de esta índole.

Llamamos signo a lo que en sí mismo, de acuerdo a su más peculiar constitución, es el indicador de algo. Atraído, tendiendo a lo que se sustrae, el hombre es un signo.

Como este signo se manifiesta en lo que se le sustrae, el signo no puede de inmediato interpretar lo que precisamente se le sustrae. El signo queda así indescifrado.

*Somos un signo indescifrado
sin dolor somos y casi hemos perdido
el lenguaje en lo extraño.*

Los borradores de los himnos llevan, además de títulos como "La serpiente", "La ninfa", "El signo", la denominación de "Mnemosyne". Podemós traducir la palabra griega por nuestro término alemán *Gedächtnis* [memoria]. Nuestra lengua [alemana] dice: *das Gedächtnis* [sustantivo, género neutro]. Pero también dice: *die Erkenntnis* [el conocimiento, gén. femenino], *die Befugnis* [la facultad, gén. femenino]; y, a su vez: *das Begräbnis* [la sepultura, gén. neutro], *das Geschehnis* [el acontecimiento, gén. neutro]. Kant, por ejemplo, utiliza la expresión "*das Erkenntnis*" y la expresión "*die Erkenntnis*" [el conocimiento, en el primer caso gén. neutro y en el segundo femenino]. De aquí que, de conformidad con el femenino griego, podemos traducir sin violencia a Mnemosyne por *die Gedächtnis* [la memoria, gén. femenino].

Hölderlin, con la palabra griega Mnemosyne nombra a una hija de los Titanes. Es la hija del Cielo y de la Tierra: Mnemosyne, como esposa de Zeus, llega a ser durante nueve noches la madre de las musas. Juego y Danza, Canto y Poesía pertenecen al seno de Mnemosyne, de la memoria. Evidentemente, esta palabra aquí designa algo más que la capacidad, a que hace referencia la psicología, de conservar el pasado en la representación. La memoria piensa en lo pensado. Mas el nombre de la madre de las Musas no alude a la "Memoria" como un pensar cualquiera dirigido a cualquier cosa pensable. Memoria en este caso es la reunión del pensar que queda concentrado en lo que de antemano se ha pensado porque siempre se lo podría considerar anterior a todo. Memoria es la reunión del recuerdo en lo que se ha de considerar ante todo. Esta reunión cobija y encubre en sí misma lo que de antemano sigue siendo lo que se ha de pensar, lo que está en todo lo que es y se expresa como lo que es y lo que ha sido. Memoria, el recuerdo reunido en lo que se ha de pensar, es el fondo de donde brota el poetizar. Según esto la esencia de la poesía reside en el pensar. Esto nos lo dice el mito, es decir, los cuentos. Se dice que su contar es lo más antiguo, no sólo

cronológicamente, sino porque, según su esencia, sigue siendo desde siempre lo más digno de pensar. Sin duda, mientras nos representemos el pensar según los informes que sobre él nos da la lógica, mientras no nos percatemos de que toda la lógica se ha aferrado a una peculiar especie del pensar, no podremos darnos cuenta de qué manera y hasta qué punto el poetizar reside en el recuerdo.

Todo lo poético se ha originado del religioso recogimiento del recuerdo. Bajo el título de "Mnemosyne", Hölderlin dice:

Somos un signo indescifrado . . .

¿A qué nosotros se refiere? A nosotros mismos, los hombres de un hoy que dura ya mucho y que todavía ha de durar más, en una duración que ninguna cronología de la ciencia histórica mide. En el mismo "Mnemosyne", se dice: *largo es / el tiempo* —a saber, aquel en el que somos un signo indescifrado.

¿No da bastante que pensar que seamos un signo y, además, indescifrado? Quizá lo que Hölderlin dice con éstas y con las siguientes palabras tenga relación con aquello en que se manifiesta lo que es de más consideración, aquello que todavía no pensamos. Mas ¿el hecho de que todavía no pensamos reside en que somos un signo indescifrado y sin dolor, o somos un signo indescifrado y sin dolor porque todavía no pensamos? Si aceptamos lo segundo, el pensar sería aquello a través de lo cual únicamente llega el dolor a los mortales y lo único que descifra el signo que es la condición de los mortales. Sólo entonces tal pensar nos transporta a un diálogo con el poetizar del poeta que, como ningún otro, busca en el pensar el eco de sus leyendas.

Si nos aventuramos a llevar la palabra poética de Hölderlin al dominio del pensar tendremos que guardarnos de equiparar sin reflexión lo que Hölderlin dice poéticamente con lo que nos disponemos a pensar. Lo dicho poéticamente y lo dicho intelectualmente no son nunca lo mismo. Pero de diferentes maneras uno y otro pueden decir lo mismo. Por otra parte, verdad es que sólo esto resulta cuando entre el poetizar y el pensar se abre neta y decididamente el abismo. Sucede con frecuencia que el poetizar es elevado y el pensar profundo. Hölderlin también lo sabía. Extraemos su saber de las dos estrofas que se titulan:

SÓCRATES Y ALCIBÍADES

¿Por qué tú, divino Sócrates, siempre rindes homenaje
a este jovencito? ¿No conoces algo más grande?
¿Por qué diriges tus ojos con amor
a él, como si mirases a los dioses?

La segunda estrofa da la respuesta:

*Quien lo más profundo ha pensado, ama lo más vivaz.
Entiende la augusta juventud quien ha esparcido su mirada por
[el mundo.
Y a menudo los sabios terminan por inclinarse ante lo bello.*

Nos importa el verso:

Quien lo más profundo ha pensado, ama lo más vivaz.

En este verso no oímos bastante las palabras peculiarmente enunciativas y por esto conductoras. Estas palabras son los verbos. Oímos lo verbal del verso cuando lo acentuamos de manera diferente como para que resulte desacostumbrado a nuestro modo de oír común.

“Quien lo más profundo *ha pensado*, *ama* lo más vivaz.”

La estrecha proximidad de los dos verbos “pensado” y “ama” constituye la mitad del verso. Según esto, el amor se funda en que hemos pensado lo más profundo. Ese haber pensado probablemente origina aquella memoria en cuyo pensamiento descansa hasta el poeta y con él todo arte. Pero entonces ¿qué significa pensar? Lo que significa, por ejemplo, nadar, jamás lo aprenderemos en un tratado de natación. Lo que significa nadar nos lo dice la zambullida en el río. Únicamente así aprenderemos a conocer el elemento en que se tiene que mover el nadar. ¿Cuál es, pues, el elemento en que se mueve el pensar?

Suponiendo que sea verdadera la afirmación de que todavía no pensamos, al mismo tiempo se declara también en ella que nuestro pensar no se mueve aún especialmente en el elemento que le es peculiar y, en verdad, porque lo que se ha de pensar se nos sustrae. Aun admitiendo el caso favorable de que hubiéramos pensado de

antemano con claridad lo que se nos hurta o elude, no podemos, por nosotros mismos, forzar el advenimiento de lo que así se nos hurta y, por esto, sigue sin ser pensado.

Así, nos queda sólo una cosa: esperar hasta que lo que ha de pensarse nos incite. Sin embargo *esperar* no significa que aplacemos por el momento el pensar. Esperar significa buscar ansiosamente con la vista y dentro de lo ya pensado lo no-pensado que aún se oculta en lo ya pensado. Esperando de esta manera estamos ya pensando en un camino que lleva a lo que se ha de pensar. La ruta podría estar equivocada. Mas ha de ser adecuada para que corresponda únicamente a lo que hay que considerar.

Mas ¿en dónde observaremos lo que desde siempre y antes que nada da que pensar? ¿Cómo se nos puede mostrar lo que es de más consideración? Respondemos: lo que es de más consideración se nos muestra en nuestros tiempos difíciles en que aún no pensamos del modo más adecuado con lo que propiamente es de más considerar. Hasta ahora no hemos ingresado en la esencia propia del pensar como para morar en él. En este sentido, aún no pensamos en rigor. Pero esto afirma precisamente que ya pensamos, que, a pesar de toda lógica, todavía no conocemos a fondo el elemento en que el pensar propiamente piensa. De aquí que ni siquiera sepamos suficientemente cuál es el elemento en que se mueve el pensar actual, en tanto es un pensar. Hasta el momento el rasgo fundamental de pensar es el entender. La facultad correspondiente se llama el Intelecto [*Vernunft*].

¿Qué entiende el Intelecto? ¿En qué elemento se suspende el entender para que a través de él acontezca un pensar? Entender en su acepción griega significa notar algo, tomar nota de algo que está ante nosotros y admitirlo en cuanto presente. Este entender verificador es un "poner delante" en el sentido simple, amplio y al mismo tiempo esencial en que dejamos que lo presente quede ante nosotros tal como se presenta.

Cuando se ocupa del pensar el primitivo pensador griego que ha determinado decisivamente hasta hoy la esencia del pensar occidental, presta atención como preeminente y exclusivo a lo que podría denominarse el mero pensar. La determinación esencial del pensar reside más bien en que su esencia queda determinada por lo que el pensar entiende en cuanto entender, a saber: el ente en su ser.

Parménides dice (Frag. VIII, 34/36):

*Pero lo mismo es tanto el entender como aquello en virtud de
[lo cual el entender es.
Pues, sin el ser del ente, en el cual él [es decir, el entender] se
[expresa
No encontrarás tú el entender.*

De estas palabras de Parménides se deduce con claridad que el pensar, en cuanto entender, recibe su esencia del ser del ente. Sin embargo, ¿qué significa el ser del ente aquí y para los griegos y, en consecuencia, para todo el pensar occidental hasta la fecha? La respuesta a esta pregunta, que jamás se ha formulado hasta ahora por ser demasiado simple, es: el ser del ente significa presencia de lo presente, presencia de lo que se presenta. La respuesta es un salto en la oscuridad.

Lo que el pensar en cuanto entender entiende es lo presente en su presencia. El pensar, en cuanto entender, saca de él la norma de su esencia. De acuerdo con esto el pensar es la presentación de lo presente, que nos hace entrega —y de este modo nos pone delante— lo presente en su presencia, a fin de que podamos estar ante lo que se presenta y que dentro de él podamos soportar a éste. El pensar en cuanto presentación refiere a nosotros lo que se presenta, lo restablece poniéndolo en referencia a nosotros. De aquí que la presentación sea re-presentación. La palabra *repraesentatio* es el nombre corriente que se dió luego a este “poner delante”.

Hasta ahora el rasgo fundamental del pensar es el representar. De acuerdo con las antiguas doctrinas acerca del pensar, el representar se lleva a cabo en el *logos*, palabra que significa aquí proposición, juicio. Por eso la doctrina del pensar, del *logos*, se llama Lógica. Kant interpreta de un modo simple la caracterización tradicional del pensar como representar cuando determina el acto fundamental del pensar, el juicio, como la representación de una representación del objeto (*Kritik der reinen Vernunft*, A 68, B 93). Por ejemplo, cuando formulamos el juicio “Este camino es de piedra”, la representación del objeto en el juicio, es decir, del camino, es a su vez representada como de piedra.

El rasgo fundamental del pensar es el representar. En el representar se despliega el entender. El representar mismo es re-presentación. Sin embargo ¿por qué el pensar radica en el entender? ¿Por qué el entender se despliega en el representar? ¿Por qué el representar es re-presentación?

La filosofía procede como si aquí no hubiera nada que preguntar.

Mas el hecho de que hasta ahora el pensar consista en el representar y el representar en la re-presentación, tiene un lejano origen. Se encubre en un hecho insignificante: el ser del ente aparece al comienzo de la historia de Occidente, aparece para todo su curso como presencia, como estar delante. Este aparecer del ser como presencia de lo que se presenta es también el comienzo de la historia de Occidente, suponiendo que no sólo representamos la historia según las gestas, sino que pensamos preferentemente de acuerdo a lo que la historia remite al pasado y que domina todo acontecer.

Ser significa presencia. Pero este rasgo fundamental del ser, fácil de decir, la presencia, se torna misterioso en el momento en que despertamos y notamos adónde nuestro pensar remite lo que llamamos presencia.

Lo que se presenta es lo que dura, lo que mora en el redañó de lo patente. La presencia sólo sobreviene cuando desde luego prepondera lo patente. Pero lo que se presenta está presente en cuanto perdura aquél.

De aquí que a la presencia no sólo le pertenezca lo patente, sino el presente. Este presente que impera en la presencia es un carácter del tiempo, cuya esencia, empero, no se puede comprender con el concepto tradicional de tiempo.

Sin embargo, en el ser que ha aparecido como presencia sigue sin ser pensado lo patente que reina en él, lo mismo que la esencia del presente y del tiempo que reina en él. Es posible que lo patente y el presente se correspondan como modos de ser del tiempo. Pensamos en tanto entendemos el ente en su ser, en cuanto —para hablar de un modo moderno— representamos los objetos en su objetividad. Así pensamos desde hace mucho. Pero en rigor no pensamos todavía mientras seguimos sin pensar en qué consiste el ser del ente cuando aparece como presencia.

No se ha pensado en la procedencia esencial del ser del ente. Se sigue hurtando lo que propiamente ha de pensarse. Para nosotros aún no se ha vuelto digno de nuestro pensamiento. De aquí que nuestro pensar aún no haya logrado acceder adrede a su elemento. En rigor, aún no pensamos. Por esto preguntamos ¿qué significa pensar?

(Traducción de Hernan Zucchi)

MARTIN HEIDEGGER

LA SECTA DEL FÉNIX

QUIENES escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV, alegan textos de Herodoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (las *Saturnales* o Flavio Josefo, digamos) sólo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto. Ya Gregorovius observó, en los conventículos de Ferrara, que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral; en Ginebra he tratado con artesanos que no me comprendieron cuando inquirí si eran hombres del Fénix, pero que admitieron, acto continuo, ser hombres del Secreto. Si no me engaño, igual cosa acontece con los budistas; el nombre por el cual los conoce el mundo no es el que ellos pronuncian.

Miklosich, en una página demasiado famosa, ha equiparado los sectarios del Fénix a los gitanos. En Chile y en Hungría hay gitanos y también hay sectarios; fuera de esa especie de ubicuidad, muy poco tienen en común unos y otros. Los gitanos son chalanes, caldereros, herreros y decidores de la buenaventura; los sectarios suelen ejercer felizmente las profesiones liberales. Los gitanos configuran un tipo físico y hablan, o hablaban, un idioma secreto; los sectarios se confunden con los demás y la prueba es que no han sufrido persecuciones. Los gitanos son pintorescos e inspiran a los malos poetas; los romances, los cromos y los boleros omiten a los sectarios. . . Martin Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos; no todos los sectarios lo son y algunos abominan del patetismo; esta pública y notoria verdad basta para refutar el error vulgar (absurdamente defendido por Urmann) que ve en el Fénix una derivación de Israel. La gente más o menos discurre así: Urmann era un hombre sensible; Urmann era judío; Urmann frecuentó a los sectarios en la judería de Praga; la afinidad que Urmann sintió prueba un hecho real. Sinceramente, no puedo convenir con ese dictamen. Que los sectarios en un medio judío se parezcan a los judíos no prueba nada; lo innegable es que se parecen, como el infinito Shakespeare de Hazlitt, a todos los hombres del mundo.

Son todo para todos, como el Apóstol; días pasados el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la facilidad con que se acriollaban.

He dicho que la historia de la secta no registra persecuciones. Ello es verdad, pero como no hay grupo humano en que no figuren partidarios del Fénix, también es cierto que no hay persecución o rigor que éstos no hayan sufrido y ejecutado. En las guerras occidentales y en las remotas guerras del Asia han vertido su sangre secularmente, bajo banderas enemigas; de muy poco les vale identificarse con todas las naciones del orbe.

Sin un libro sagrado que los congregue como la Escritura a Israel, sin una memoria común, sin esa otra memoria que es un idioma, desparramados por la faz de la tierra, diversos de color y de rasgos, una sola cosa —el Secreto— los une y los unirá hasta el fin de los días. Alguna vez, además del Secreto hubo una leyenda (y quizá un mito cosmogónico), pero los superficiales hombres del Fénix la han olvidado y hoy sólo guardan la oscura tradición de un castigo. De un castigo, de un pacto o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito. He compulsado los informes de los viajeros, he conversado con patriarcas y teólogos; puedo dar fe de que el cumplimiento del rito es la única práctica religiosa que observan los sectarios. El rito constituye el Secreto. Éste, como ya indiqué, se trasmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, ni tampoco los sacerdotes; la iniciación en el misterio es tarea de los individuos más bajos. Un esclavo, un leproso o un pordiosero hacen de mistagogos. También un niño puede adoctrinar a otro niño. El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción. Los materiales son el corcho, la cera o la goma arábica. (En la liturgia se habla de légamo; éste suele usarse también.) No hay templos dedicados especialmente a la celebración de este culto, pero una ruina, un sótano o un zaguán se juzgan lugares propicios. El Secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo; su ejercicio es furtivo y aun clandestino y los adeptos no hablan de él. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden, y así, en el diálogo yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado

el Secreto. En las literaturas germánicas hay poemas escritos por sectarios, cuyo sujeto nominal es el mar o el crepúsculo de la noche; son, de algún modo, símbolos del Secreto, oigo repetir. *Orbis terrarum est speculum Ludi* reza un adagio apócrifo que Du Cange registró en su Glosario.

He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix; me consta que el secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que aun es más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. Lo raro es que el Secreto no se haya perdido hace tiempo; a despecho de las vicisitudes del orbe, a despecho de las guerras y de los éxodos, llega, tremendamente, a todos los fieles. Alguien no ha vacilado en afirmar que ya es instintivo.

JORGE LUIS BORGES

MAGISTRI ALANI DE INSVLIS,
DOCTORIS VNIVERSALIS,
RHYTHMVS

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae uitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae uitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
uespertino senio.

Ergo spirans flos expirat,
in pallorem dum delirat,
oriendo moriens;
simul uetus et nouella,
simul senex et puella,
rosa marcet oriens.

POESIA RIMADA DEL MAESTRO
ALANO DE LILA, DOCTOR
UNIVERSAL

Del mundo la criatura
es como libro y figura,
como espejo siempre fiel;
de mi vida, de mi muerte,
de mi estado, de mi suerte
es imagen y troquel.

Tú mi suerte pintas, rosa,
de mi suerte propia glosa,
del vivir lección cabal.
Tú, que naces si amanece,
deshojada si anochece,
ya marchita, ya mortal.

Respirando, rosa, expiras,
y cuando al desmayo giras
naces para fenecer;
a la vez mustia y lozana,
a la vez vieja y temprana,
rosa, pudres al nacer.

*Dedico esta traducción a la memoria
de Amado Alonso, mi maestro.*

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

S I X T I N A

GHERARDO PERINI:

EL Maestro me dijo:

—He aquí el mojón en el cruce de los caminos, a unas dos millas de la Puerta del Pueblo. Estamos tan lejos de la ciudad que los que parten, cargados de recuerdos, al llegar aquí casi han olvidado a Roma. Pues la memoria de los hombres es semejante a esos viajeros fatigados que en cada alto se desembarazan de algunos bultos inútiles. De suerte que llegarán con las manos vacías, desnudos, al lugar donde han de dormir, y el día del gran despertar serán como niños que nada saben de ayer. Gherardo, he aquí el mojón. El polvo de los caminos blanquea los escasos árboles que son en el campo como las columnas miliares de Dios; cerca de aquí hay un ciprés de raíces descubiertas, que vive a duras penas. Hay también una posada donde van a beber las gentes. Supongo que las mujeres ricas, vigiladas, vienen los días de semana para entregarse a sus amantes, y las familias pobres festejan el domingo comiendo. Lo supongo, Gherardo, porque en todas partes es lo mismo.

No seguiré adelante, Gherardo. No te acompañaré más lejos porque el trabajo urge y soy un viejo. Soy un viejo, Gherardo. A veces, cuando quieres mostrarte más tierno que de costumbre, me llamas padre. Pero yo no tengo hijos. Nunca encontré una mujer tan bella como mis figuras de piedra, una mujer que pudiera quedarse horas enteras inmóvil, sin hablar, como una cosa necesaria que no precisa obrar para ser, y te hace olvidar que el tiempo pasa, pues siempre está ahí. Una mujer que se deja mirar sin sonreír o sin ruborizarse, porque ha comprendido que la belleza es algo grave. Las mujeres de piedra son más castas que las otras, y sobre todo más fieles, pero son estériles. No hay fisura por donde pueda introducirse en ellas el placer, la muerte o el germen del niño, y por eso son menos frágiles. A veces se rompen, y su belleza entera queda en cada fragmento del mármol como Dios en todas las cosas, pero nada extraño penetra en ellas que les haga estallar el corazón. Los seres imperfectos se agitan y se acoplan para completarse, pero las

cosas puramente bellas son solitarias como el dolor del hombre. Gherardo, no tengo hijos. Y bien sé que la mayoría de los hombres no tienen realmente un hijo: tienen a Tito, a Cayo o a Pietro, y no es la misma alegría. Si yo tuviera un hijo, no se parecería a la imagen que de él me hubiera forjado antes de que existiese. Así las estatuas que hago son diferentes de las que había soñado. Dios se ha reservado el ser conscientemente creador.

Si tú no fueras mi hijo, Gherardo, no te amaría más, pero no tendrías que preguntarme por qué. Toda mi vida he buscado respuesta a preguntas que quizá no tienen respuesta, y hurgaba el mármol como si la verdad se encontrara en el corazón de las piedras, y extendía colores para pintar muros, como si se tratara de producir acordes en un silencio demasiado grande. Pues todo calla, aun nuestra alma, o bien, somos nosotros los que no oímos.

De modo que te marchas. Ya no soy bastante joven para conceder importancia a una separación, aunque sea definitiva. Sé demasiado bien que los seres a quienes amamos y que mejor nos aman, nos abandonan insensiblemente cada instante que pasa. Y de esta manera se separan de sí mismos. Estás sentado en ese mojón y todavía te crees aquí, pero tu ser, dirigido hacia el porvenir, no se apega a lo que fué tu vida, y tu ausencia ha comenzado ya. Comprendo que todo esto es una ilusión como lo demás, y que el porvenir no existe. Los hombres, que inventaron el tiempo, inventaron después la eternidad como contraste, pero la negación del tiempo es tan vana como el tiempo mismo. No hay ni pasado ni futuro, sino una serie de presentes sucesivos, un camino perpetuamente destruído y continuado donde todos avanzamos. Estás sentado, Gherardo, pero tus pies se ponen delante de ti en el suelo con una especie de inquietud como si probaran un camino. Llevas esas ropas de nuestro siglo que parecerán feas o simplemente extrañas cuando nuestro siglo haya pasado, pues los vestidos son siempre la caricatura del cuerpo. Te veo desnudo. Tengo el don de ver, a través del indumento, la irradiación del cuerpo, y pienso que de la misma manera los santos ven las almas. Es un suplicio cuando son feos, otro suplicio cuando son hermosos. Tú eres hermoso, con esa belleza frágil que la vida y el tiempo asedian por todas partes, y terminarán por vencerte, pero en este momento es tuya y tuya seguirá siendo en la bóveda de la iglesia donde he pintado tu imagen. Aunque un día los espejos sólo te presenten un retrato deformado donde no te atrevas a reconocerte, siempre habrá, en alguna parte, un reflejo

inmóvil que se te asemeje. Y de la misma manera inmovilizaré tu alma.

Ya no me amas. Si consientes en escucharme durante una hora, es porque somos indulgentes con los que abandonamos. Me has atado y me desatas. No te lo reprocho, Gherardo. El amor de alguien es un presente tan inesperado y tan poco merecido, que siempre debe asombrarnos que no nos lo quiten mucho antes. No me inquietan los seres que no conoces todavía, sino aquellos hacia los que vas y que quizá te esperan; conocerán a alguien diferente del que creí conocer e imagino amar. No se posee a nadie (ni siquiera los que pecan lo logran) y en el arte, única posesión verdadera, el objetivo no es tanto apoderarse de un ser como recrearlo. Gherardo, no interpretes mal mis lágrimas: es mejor que aquellos a quienes amamos se vayan cuando aún podemos llorarlos.

Si te quedaras quizá tu presencia, superponiéndose, a la imagen que quiero conservar de ella, la hubiera debilitado. Así como tus vestidos son tan sólo la envoltura de tu cuerpo, eres para mí la envoltura del otro que he desprendido de ti y que te sobrevivirá. Gherardo, ahora eres más bello que tú mismo.

Sólo poseemos eternamente a los amigos que hemos abandonado.

TOMMAI DEI CAVALIERI:

Soy Tommai dei Cavalieri, un joven señor apasionado por el arte. Por hermoso que sea, mi alma es aun más hermosa, de suerte que mi cuerpo, pintado en la bóveda de una iglesia, no es más que el signo geométrico de la rectitud y la fidelidad. Estoy sentado con la mano en la rodilla, en la actitud de aquel para quien levantarse es fácil. El Maestro, que me ama, me ha pintado, dibujado o esculpido en todas las posturas que nos imprime la vida, pero yo me he esculpido antes de que él me esculpiera. ¿Qué hacer? ¿A qué dios, a qué héroe, a qué mujer dedicaré esta obra maestra: yo?

¿Qué hacer? La perfección es un camino que conduce a la soledad: veo en los hombres escalones superados. El Maestro, que me aventaja por su genio, es en mi presencia un pobre hombre incapaz de dominarse, y Miguel Ángel cambiaría su ardor por mi serenidad. ¿Qué hacer? ¿He aguzado mi alma para tener una espada que no blandiré...? El Emperador loco deseaba que el universo tuviera una sola cabeza para troncharla. Si hubiera un solo cuerpo para poder

abrazarlo, un solo fruto para poder gustarlo, un solo enigma para resolverlo al fin. ¿Conquistaré un imperio? ¿Construiré un templo? ¿Escribiré un poema, que durará más? El parcelamiento de la acción es un espejo roto donde no me veo entero. Se necesitan demasiadas ilusiones para desear el poder, demasiada vanidad para desear la gloria. Poseyéndome, qué enriquecimiento me aportaría el universo, y la felicidad no me basta.

Los hombres, al contemplar mi imagen, no se preguntarán qué fuí, qué hice: me alabarán por haber sido. Estoy sentado en el capitel de una columna como en la cima de un mundo, y soy un coronamiento. Oh vida, vertiginosa eminencia: aquel para quien todo es posible, no necesita intentar nada.

CECCHINO DEI BRACCHI:

Yo, Miguel Ángel, entallador, he dibujado en esta bóveda la imagen de un joven de Florencia a quien quise, y que ya no existe. Está sentado en una actitud hosca, y sus brazos replegados parecen esconder su corazón. Pero los muertos tienen quizá un secreto y no quieren que se sepa.

Amé primeramente mis sueños, pues no conocía otra cosa. Luego amé a mi familia (y era, cuando lo pienso, como si me amara a mí mismo), y a los amigos que venían a mí cargados de tanta belleza que me sentía a la vez humillado y feliz. Por fin amé a una mujer. Mis padres han muerto; mis amigos, mis mayores, han partido, y unos me abandonaron para vivir y los otros quizá para la traición de la tumba. De los que quedan, dudó; aunque mis sospechas no sean justificadas, padezco tanto como si lo fueran, pues en nuestra alma es donde todo ocurre siempre. La mujer a quien amaba también se fué de este mundo, como una viajera que advierte haberse equivocado de puerta y que su casa está en otra parte. Entonces me dediqué a amar mis sueños, porque no me quedaba otra cosa. Pero los sueños también pueden traicionar, y ahora estoy solo.

Amamos porque no somos capaces de soportar la soledad. Y por la misma razón tenemos miedo de la muerte. Toda vez que he dicho en voz alta el amor que me inspiraba alguien, he visto a mi alrededor sonrisas y cabeceos, como si quienes me escucharan se creyesen mis cómplices, o se permitieran ser mis jueces. Los que no acusan nos buscan disculpas y es más triste todavía. Por ejemplo,

amé a una mujer. Cuando digo que amé a una sola mujer, no hablo de las otras, las pasajeras que no son mujeres, sino tan sólo la mujer y la carne. He amado a una sola mujer y no la deseaba, e ignoro, cuando lo pienso, si es porque no era bastante hermosa o porque lo era demasiado. Pero las gentes no comprenden que la belleza sea un obstáculo y colme de antemano el deseo. Los mismos a quienes amamos no lo comprenden o no quieren comprenderlo. Se sorprenden, sufren, se resignan. Luego mueren. Entonces comenzamos a temer que nuestro renunciamiento haya pecado contra nosotros mismos, y nuestro deseo, ahora sin salida, ya irreal y obsesivo como un fantasma, cobra el aspecto monstruoso de lo que no ha sido. De todos los remordimientos del hombre el más cruel quizá es el de lo no realizado.

Amar a alguien es no sólo empeñarse en que viva, sino asombrarse de que ya no viva, como si no fuera natural morir. Y sin embargo el ser es un milagro más sorprendente que el no ser; si se reflexiona habría que descubrirse y arrodillarse delante de los que viven como ante un altar. La naturaleza, supongo, se fatiga de resistir a la nada, como el hombre de resistir a las sollicitaciones del caos. En mi existencia sumida, al paso que avanzo en edad, en períodos cada vez más crepusculares, continuamente he visto que las formas de la vida perfecta tienden a borrarse ante otras más simples, más próximas a la humildad primitiva, de la misma manera que el barro es más antiguo que el granito, y el que talla estatuas apresura, después de todo, el desmenuzamiento de las montañas. El bronce de la tumba de mi padre se cubre de cardenillo en el patio de una iglesia lugareña, la imagen del joven de Florencia irá descascarándose en las bóvedas que he pintado, mis poemas a la mujer que amaba no serán comprendidos dentro de pocos años, y para los poemas es una manera de morir. Querer inmovilizar la vida es la condenación de un escultor. En eso, quizá, toda mi obra es contra natura. El mármol, donde queremos fijar una forma de la vida precedera, va recobrando sin cesar su puesto en la naturaleza por la erosión, la pátina y los juegos de luz y sombra en planos que se creyeron abstractos y no son sin embargo más que la superficie de una piedra. Así, la eterna movilidad del universo constituye sin duda el asombro del Creador.

Besé, antes de que la pusieran en el ataúd, la mano de la única mujer que para mí daba un sentido a toda la vida, pero no besé sus labios y ahora lo lamento, como si sus labios hubieran podido

enseñarme algo. Y tampoco besé al joven de Florencia, ni sus manos, ni su rostro blanco. Mas no lo lamento. Era demasiado hermoso. Era perfecto como aquellos a los que nada puede tocar, pues los muertos son todos impasibles. He visto muchos muertos. Mi padre, reintegrado a su raza, no era más que un Buonarrotti anónimo; había dejado el fardo de ser él mismo; se desvanecía, en la humildad de la muerte hasta ser un simple hombre en una larga serie de hombres; su linaje no concluía en él sino en mí, su sucesor, pues los muertos son los términos de un problema que plantea, a su vez, cada uno de sus continuadores vivientes. La mujer a quien amé, después de la agonía que la sacudió como para arrancarle el alma, conservaba en los labios una sonrisa dura y triunfante, como si, victoriosa de la vida, despreciara en silencio a su adversaria vencida, y la vi enorgullecerse de haber franqueado la muerte. Cecchino dei Bracchi, mi amigo, era simplemente hermoso. Su belleza que tantos gestos, tantos pensamientos, habían fragmentado viva en expresión o en movimientos, volvía a ser intacta, absoluta, eterna; se hubiera dicho que antes de abandonarlo había compuesto su cuerpo. He visto aparecer sonrisas en la comisura de los labios exangües, filtrarse bajo los párpados cerrados, poner en un rostro el equivalente de la luz. Los muertos descansan, satisfechos, en una certidumbre que nada puede destruir, porque se anula a medida que se realiza. Y como habían superado la ciencia, supuse que sabían.

Pero quizá los muertos no saben que saben.

FEBO DEL POGGIO:

Despierto. ¿Qué han dicho los otros? Aurora que todas las mañanas reconstruyes el mundo, integral de los brazos desnudos que contiene el universo, juventud, aurora del hombre. Qué me importa lo que los otros han dicho, lo que pensaban, lo que creyeron... Soy Febo del Poggio, un pillo. Los que hablan de mí dicen que mi alma es vil; quizá ni siquiera tengo alma. Existo a la manera de un fruto, de una copa de vino, o de un hermoso arco. Cuando llega el invierno, todos se alejan del árbol que no brinda sombra; una vez saciados, tiramos el carozo; ya vacía la copa, tomamos otra. Acepto. Estío, agua lustral de la mañana en los miembros ágiles, oh alegría, rocío del corazón.

Despierto. Delante de mí, detrás de mí, la noche eterna. He dormido millones de edades; dormiré millones de edades... Tengo una sola hora. ¿Vais a echarla a perder con explicaciones y máximas? Me estiro al sol sobre la almohada del placer, en una mañana que no volverá.

(Traducción de Aurora Bernárdez)

MARGUERITE YOURCENAR

HISTORIA DE MACACOS

I

SI yo, en vista de que para nada mejor sirvo, me decidiera por fin a pechar con tan inútil carga, y emprendiera la tarea de cantar los fastos de nuestra Colonia —revistiéndolos acaso con el purpúreo ropaje de un poema heroico-grotesco en octavas reales, según lo he pensado alguna vez en horas de humor negro—, tendría que destacar aquel banquete entre los más señalados acontecimientos de nuestra vida pública. Memorable, de veras memorable iba a ser en efecto, por razones varias, esa cena de despedida; y, en su caso, no resultaría exagerada la habitual fraseología del periodiquín local, ni las hipérboles y ponderaciones con que pudiera el inefable Toñito Azucena reseñar en la radio el social evento. Ya el mero hecho de reunirse, o reunirnos, los capitostes para festejar a uno de los nuestros con motivo de su regreso “al seno de la civilización”, bastaba y sobraba; era de por sí toda una sensación en el empantanado tedio de nuestra existencia, aunque no hubiera habido detrás lo que había, ni hubiera descubierto lo que descubrió, ni tenido las consecuencias que tuvo. Pero es que, además, este banquete de despedida presentaba desde el comienzo características muy singulares. Por lo tanto, era el propio Director de Expediciones y Embarques quien ofrecía a los demás el agasajo, en lugar de recibirlo. Había insistido en su deseo de retribuir así las innumerables atenciones que, durante su “campana africana”, recibieron de nosotros tanto él, Robert, como, sobre todo, su esposa. Y no hay que decir el efecto que esta idea —un poco extravagante de cualquier manera— debía producirnos a todos y cada uno de nosotros, dados los antecedentes del caso. Como bien podía

preverse, dió pábulo a la chacota general, y en este sentido se distinguió, amparado en su jerarquía, el Inspector General de Administración, Ruiz Abarca, incapaz siempre de aguantarse las ocurrencias violentas o mordaces y reducirse a los límites —no demasiado estrictos, al fin y al cabo, pues vivíamos en una colonia—, pero, caramba, mantenerse siquiera dentro de los límites mínimos exigidos por el decoro de su cargo. Lejos de eso (eso no estaba en su genio), incurrió en impertinencia al provocar y prolongar, para ludibrio, un cortés altercado con Robert sobre quién invitaba a quién, durante cuyo debate no cesó de emitir, con miradas oblicuas a la divertida galería, frases de estilo tales como: “¡En modo alguno, amigo Robert! Nosotros somos quienes tenemos recibidas excesivas atenciones de ustedes y, muy en particular, de la señora. Creo poder afirmar en nombre de todos que nuestra doña Rosa ha sido una bendición del cielo para este inhóspito país. Tanto, que no sé ni cómo vamos a arreglárnolas ahora sin ella. Usted, querido colega, de seguro que no puede imaginarse cuánto vamos a echarla de menos”, y otras pesadeces semejantes, que el Director de Embarques escuchaba, elusivo, complacido en el fondo o irónico, medio asintiendo a ratos, con el vaso de whisky empuñado y protestas en los labios contra la amable exageración del querido amigo. Aseguraba, sin embargo —y a los espectadores agrupados alrededor de ambos jefes se les reían los ojos—, aseguraba muy serio —y algunos querían reventar de risa—, que no; que las ventajas del trato fueron recíprocas, lo reconocía; pero que ellos, su esposa y él, resultaron sin duda los más gananciosos; de manera que, por favor, no pretendiera nadie ahora privarle de este placer; no se hablara más del asunto: definitivamente, él pagaría la fiesta de despedida . . . Ruiz Abarca fingió entonces darse por vencido, aunque de mala gana, en la porfía. Y Toñito Azucena, entrometido profesional, se atrevió a terciar con una gracieta que tuvo poca aceptación; nadie le hizo caso, y el propio Robert lo miró como a un sapo. Los demás se regodeaban ya en su fuero interno, anticipándose ópima cosecha de comentarios jocosos y de risotadas; sin que faltara tampoco —sospecho yo— alguno que, con un residuo de vieja caballerosidad apenas reprimida por la obsecuencia, sintiera bochorno y hasta un poco de sublevación moral ante lo que ya parecía en verdad demasiado fuerte. En cuanto a mí, que asistía a todo con ánimo neutral (mis motivos tenía para considerarme neutral hasta cierto punto), estaba un poco asombrado y me preguntaba cómo aquel sujeto, Ro-

bert, de quien tanto hubiera podido decirse, pero no que fuese ni tonto ni un infeliz, no captaba el ambiente de soflama que lo envolvía. Ya era mucho que durante un año largo no se hubiera percatado de nada. Con razón dicen que los maridos son siempre los últimos en enterarse, aunque de mí sé decir . . . Demasiado engolfado en amasar dinero por cualquier medio, y quizá también demasiado poseído de sí —pues era un tío soberbio si los hay— para que le pasara siquiera por las mientes la posibilidad de que alguien osara hollar su honor profanando el santuario de su hogar, menos aun podía notar el Director de Embarques la sorna alrededor suyo en esos momentos. Yo lo contemplaba y me hacía cruces. Aunque el tipo tenía cara de palo, se me antojaba a ratos descubrir en su expresión un no sé qué de forzado y violento, o de irónico, o de triste. Sea como quiera, se veía un poco pálida su cara de palo. O quizá eran sólo mis aprensiones de observador neutral.

Llegó la fiesta. Cómodo en ésa mi actitud de espectador, me instalé en una esquina de la mesa (mi empleo en la Compañía es más bien modesto, y tampoco soy yo de los que se desviven por destacar), muy dispuesto, eso sí, a presenciarlo todo desde la penumbra, mientras que las miradas convergían hacia la cabecera, ocupada como es natural por el Gobernador, con la reina de la fiesta a su derecha y, a continuación —lo que ya no es natural, sino, por el contrario, inaudito, indignante— ese títere de Toño Azucena, ¡un locutor de radio! Al otro lado, oficiaba nuestro anfitrión y Director de Embarques, y, sin orden, seguían luego por las dos bandas los jefes principales de la Colonia.

La señora de Robert era la única mujer presente. Consistía la fiesta en una cena "para hombres solos" que ofrecía el matrimonio, ahí en el Country Club, la víspera de su partida a Europa. Otra extravagancia, si se quiere; pero, bien mirado, resultaba lo más discreto. Desde luego, Robert era persona que sabía apreciar las circunstancias, que hilaba fino; y el haber hecho "invitación de caballeros" eliminaba de entrada muchas cuestiones. Piénsese: en la Colonia es bastante irregular la situación doméstica de casi todo el mundo. La mayor parte de los funcionarios que manda la Compañía, resignados por necesidad extrema a este exilio en el África tropical, vienen solos; y aun cuando la mayor parte acaban, o acabamos, por dejarnos aquí el pellejo, cada cual piensa y calcula que su "campana" será breve, un sacrificio transitorio, lo indispensable para juntar alguna plata y salir de penas y rehacer su vida; pero los

meses pasan, y los años, las cartas a casa ralean, los envíos de dinero también se hacen raros y, mientras tanto —sin llegarse al caso extremo de Martín, ese extrañísimo y abyecto personaje, encenagado en su negrerío— va brotando en la Colonia una ralea mestiza al margen de situaciones más o menos estables, pero jamás reconocidas ni aceptadas. En resumen: que la mayoría somos aquí “hombres solos”. Y de otro lado, las mujeres de aquellos pocos que, por fas o por nefas, se trajeron consigo a la familia suelen, las muy necias, desarrollar aquí en África una soberbia intratable, que da risa cuando se consideran las penurias y aprietos pasados antes de ahora por estas pretendidas reinas en el destierro, y hasta la ínfima extracción que, acaso, traiciona en su lenguaje, gustos y maneras la digna consorte de algún que otro ilustre perdulario. Así, pues, en este corral de gallinas engréidas, la señora doña Rosa G. de Robert, nuestra encantadora Directora de Expediciones y Embarques, había llegado a tener demasiado mal ambiente, no sólo por obra de la envidia hacia sus buenas prendas, belleza, mundo, etcétera, sino también —justo es confesarlo— porque las cosas trascienden, y ¿qué más quiere la envidia sino encontrar manera de dignificarse en escandalizada virtud? . . . Convidar hombres solos evitaba, en todo caso, complicaciones y enojos, o los reducía al mínimo inevitable; era medida prudente.

Por lo demás, a ella, a la encantadora Rosa, poco le importaban los chismes, las habladurías de la gente, ni el “qué dirán”; buenas pruebas tenía dadas del más impávido desprecio hacia la opinión ajena. Ahí estaba ahora, sonriente y feliz, tan fresca cual su nombre, presidiendo la mesa a la diestra del Gobernador. ¡Admirable aplomo el suyo! Sonriente y feliz, lucía en medio de todos nosotros, autorizada por las barbas venerables de Su Excelencia, con un dominio pleno de la situación. Y no puede negarse que fuera emocionante el momento, aun para quien, como yo, apenas si tenía otro papel que el de figurante y comparsa en aquella comedia absurda. Había oscurecido ya, y caía sobre nosotros esa humedad fresquita que, la mayor parte del año, viene a permitirnos vivir y respirar siquiera por las noches, después de las atroces horas del sol. Estábamos sumidos en la penumbra; los sirvientes del club iban y venían, descalzos, oscuros, por la terraza, desde donde se veía el dormido rebaño de automóviles agrupados abajo, en la explanada. Del fondo de la selva nos llegaban a veces gritos de los monos, perforando con su estridencia el croar innumerable, continuo y cerrado de las ranas,

mientras que ahí, a un lado, muy cerca, encima casi, perfilaba en el puerto su negra mole el *Victoria II*, que zarparía de madrugada llevándose a Rosa y a su dichoso marido...

La cena comenzó en medio de gran calma, y así discurrió, un poco fantasmal, apacible, hasta los postres, sin particularidad de ninguna especie, aunque no sin una creciente expectación. Estábamos en penumbra; no teníamos luces sobre la mesa; para evitar la molestia de los insectos, nos conformamos con la iluminación lejana de los focos a cuyo alrededor se agitaban espesos enjambres de mosquitos y mariposones. Comíamos, hablando poco y en voz baja y no dejaba de haber emoción en el ambiente. Pues es lo cierto que todos esperábamos, barruntábamos, algo sensacional; y, por supuesto, lo deseábamos. Nos hubiéramos sentido defraudados sin ello, y fué un alivio cuando, al final, ya con el café servido y prendidos los cigarros, explotó —y ¡de qué manera!— la bomba.

Hubiera podido apostarse que a la majadería de Ruiz Abarca, el Inspector General, correspondería provocar el estallido. Lo vimos alzarse de la silla, pesadamente, y, en alto la copa de vino que tantas veces había vaciado y vuelto a llenar durante la comida, farfullar un brindis donde salían a relucir de nuevo, con reiteración insolente, las bondades de que la señora había sido tan pródiga, y donde otra vez se proferían insidiosas y torpes quejas por el desamparo en que a todos nos dejaba. Entonces Robert, que había escuchado sonriendo, un poco pálido y, al parecer, distraído o ensimismado, se levantó de improviso a pronunciar el discurso de réplica que tan famoso haría aquel evento social. Me limitaré a reproducir aquí, sin muchos comentarios, la curiosa pieza oratoria; y no se piense que es mérito de mi sola memoria la fidelidad textual con que lo hago, pues, aun cuando ha pasado ya algún tiempo, todavía sale a relucir de vez en vez en nuestras conversaciones, después de haber dado materia durante semanas y meses a debates, discusiones y disputas. La fijación de sus términos exactos es, por lo tanto, obra del trabajo colectivo.

Pidió, pues, silencio nuestro Director de Embarques con un gesto de la mano, cuya imperiosa decisión tuvo la virtud de interrumpir el ya enrevesado, farfullento, interminable brindis del borracho, y se paró a contestarle; no se diga ante qué expectación. Todavía se dió el gustazo de aumentarla al concederse una pausa, ya en pie, para prender su cigarro y sacarle un par de lentas chupadas; y luego, con voz bajita y despaciosa, algo vacilante aunque

controlada, rompió a hablar. He aquí lo que dijo: "Señor Gobernador, señores y amigos míos: Pocas horas faltan ya para nuestra partida; el barco que ha de restituirnos a Europa ahí está, con nuestros equipajes, esperando a que amanezca para levar anclas. Cuando dentro de un rato nos separemos, será acaso para no vernos ya nunca más, y sólo de la casualidad puede esperarse que concierte nuestro futuro encuentro con alguno de ustedes, Dios sabe dónde ni cuándo, pero desde luego en condiciones tan distintas a las actuales que seríamos como de nuevo extraños, como prácticamente desconocidos. Y, sin embargo, ¡qué enlazadas han estado nuestras vidas durante este último año de mi permanencia en África! Ahora, al dejar la Colonia y separarme de ustedes, siento una especie de íntimo desgarrón, y no puedo resistir al deseo de comunicarles mis ocultas emociones, que hasta hace un rato dudaba todavía si descubrirles o, por el contrario, reprimirlas y reducirme a ofrecerles en tácito homenaje a su amistad esta modesta despedida. Pero he pensado que tal vez incurriría en deslealtad hacia tan excelentes amigos si me llevara conmigo un pequeño secreto, un secreto insignificante, quizá ni siquiera un secreto, pero que concierne a nuestras respectivas relaciones y cuya declaración puede aplacar la conciencia de algunos, confortándome a mí, cuando menos, con la sobria alegría de la verdad desnuda".

Hizo aquí una pausa, y volvió a chupar el cigarro calmosamente. Nadie respiraba; más allá, tras los criados que, apartados, respetuosos, escuchaban junto a las columnas, se oía el áspero y seguido croar de las ranas y, de vez en cuando, el chillido de algún simio.

Continuó diciendo el Director de Embarques con voz ya afirmada y en la que ponía ahora un cierto matiz de complacencia nostálgica: "Permítanme, queridos amigos, recordar la hora de mi primer llegada a la Colonia. Circunstancias azarosas de mi pasado me habían empujado a este exilio donde esperaba reponerme de muchos desengaños y —¿por qué no decirlo?— de muchos quebrantos económicos. Sí, ¿por qué no decirlo abiertamente, entre compañeros? Es humano, y es legítimo; y todos nosotros, sin excluir al propio señor Gobernador (aun reconociendo sus altas preocupaciones e intereses superiores, voy a permitirme no excluirlo, agregó con una mirada de reto cordial, que el dignatario acogió benévolamente), todos nosotros, digo, incluso él, afrontamos la expatriación, las fiebres, las lluvias torrenciales, la aprensión de los indígenas, el castigo del sol, la mosca tsé-tsé, en fin, cuanto a diario constituye motivo de

nuestras quejas, y, sobre todo, este implacable deterioro del que nunca nos quejamos para no pensar en él; afrontamos todo eso, y ¿por qué? Pues porque, en cambio, el dinero corre aquí en abundancia, con aparente abundancia, aparente no más; pues, bien mirado, constituye mísero precio para nuestras vidas; y si así las malbaratamos, es por no estimarlas gran cosa en el fondo de nosotros mismos, de modo que hasta creemos realizar un buen negocio y nos hacemos la ilusión de recibir paga generosa... Más vale eso; todos contentos... Pero, señores, les pido perdón; estoy divagando. Decía que a mi llegada sentí una entrañable solidaridad con todos ustedes. En cierto modo, todos estábamos aquí proscritos, con la nostalgia de aquello por amor de lo cual hemos caído en este pantano, hundido el cuerpo en medio de la selva y yéndosenos el alma hacia allá. Entonces pensé cuánto bien podría traernos a todos la presencia de Rosa. Ésta no es tierra para nuestras mujeres, cierto; pero ella —ustedes bien lo saben— no es ni pusilánime, ni abatida, ni agria; sabe llevar a cabo con la sonrisa en los labios cualquier sacrificio, a nada le hace ascos... En fin, resolví traérmela conmigo en el viaje siguiente; regresé, pues, se lo propuse, aceptó ella, y en estos momentos, cuando nos aprontamos a regresar de nuevo a la patria, creo que ya puedo darme por contento de mi iniciativa y de nuestra resolución. Ustedes, por su parte —ya se ve— sólo saben lamentar la ausencia y orfandad en que esta excepcional criatura los deja. Y lo comprendo, señores, amigos míos; lo comprendo perfectamente. No piensen que ignoro lo que ella ha sido para ustedes durante este año; la idea de que pudiera estarlo ignorando me produce a mí tanta vejación como debe producirles regocijo o —acaso— vergüenza a ustedes mismos. Pero, no; por suerte, no lo ignoro, ni tampoco veo motivos para lamentarlo. Sé muy bien cuáles han sido los particularísimos favores que Rosa ha discernido a cada uno de ustedes, y con no menor precisión estoy informado de la esplendidez exhibida por cada uno al retribuírseles. ¿Cómo hubiera podido ignorarlo, si ella acostumbra depositar en mis manos el cuidado de todos sus intereses, tanto materiales como espirituales?... Y, al llegar a este punto, sería una falta de hidalguía por mi parte no rendir el justo tributo al desprendimiento con que todos ustedes han sabido corresponder a las bondades de esta mujer admirable. Desprendimiento —debo decirlo— hasta excesivo en ciertos casos. Que el señor Gobernador, quien —según corresponde a su eminente posición— fué el primero en honrar con sus asiduidades nuestro hu-

milde hogar, quisiera colmar de dádivas a la mujer en cuyo seno le era dado olvidar un poco las abrumadoras responsabilidades de su cargo, santo y bueno. Pero es, amigos, que ha habido conductas muníficas, aun en mayor grado, si cabe; y yo me siento en el deber de proclamarlo. Resulta conmovedor, por ejemplo, el caso de algunos colegas, que no nombro por no herir su modestia, quienes, cuando les llegó el turno y oportunidad de mostrarse a la altura de sus superiores jerárquicos, no escatimaron sacrificios, ni han vacilado siquiera en empeñarse y contraer deudas para que su nombre quede escrito en nuestra memoria con letras de oro. Rosa, cuyo corazón es del mismo metal precioso, a duras penas se ha dejado persuadir por mí de que devolverles parte de sus obsequios hubiera podido ser ofensivo para quienes con tan devoto sacrificio los hicieran . . . ”

Puede calcularse la estupefacción que este discurso —tímido al comienzo, y ahora ya emitido con indignante aplomo y claras inflexiones burlescas— suscitaba en los oyentes. Era inaudito semejante cinismo; nadie sabía cómo tomarlo. Las dos alusiones a Su Excelencia, a cual más audaces, fueron golpes maestros calculados para paralizarnos. Habían atraído en seguida al rostro del Sr. Gobernador todas las miradas, sin encontrar la suya; pues los ojos de Su Excelencia, habitualmente vivaces, inocentes, reidores y en modo extraño muchachiles en aquella su cara barbuda, se concentraban ahora, fijos en la fuente de frutas que ocupaba el centro de la mesa. Nadie sabía cómo tomar aquello. Por lo demás, era dato bien conocido el de quiénes tenían embargado el sueldo, y por qué; mencionar deuda o empeño era nombrarlos. Hubo rumores, alguna risa; y el irritado susurro que se oía en varios lugares de la mesa estaba a punto de elevarse hasta rumor y clamor; mas ya el orador, cerrando su pausa, retomó la palabra a tiempo para concluir en tono ingenuo, amable, bonachón, con la traca final que nos dejaría tambaleantes. Éstas fueron sus últimas palabras: “Por supuesto —dijo—, de igual manera que yo he sabido, durante este ¡ay! largo término, aparentar distracción, ustedes han tenido también el tacto de fingir que continuaban creyendo a esta mujer esposa mía, según me había permitido presentarla, usando de una pequeña superchería, a mi llegada. Una pequeña superchería, sin consecuencias; pues estoy seguro de que, el conocerla más de cerca y poder apreciar su modo de conducta, su habilidad y experiencia, su sentido de las conveniencias y su escrupuloso respeto

de las jerarquías, tan alejado todo ello de la necia arbitrariedad e insipidez que suele caracterizar a nuestras mujercitas burguesas, les permitiría a ustedes advertir en seguida y darse cuenta inmediata de lo que en realidad es ella: una profesional muy eficiente, en el sentido de las antiguas cortesanas. Y no otro es, señores, el pequeño secreto que, aun seguro de que ya lo habrían adivinado tiempo ha, me he creído en el deber de revelarles. Largo e intensivo entrenamiento había preparado a nuestra amiga —y señaló hacia Rosa con el cigarro— para estas arduas lides cuando, hace poco más de un año, le propuse que se asociara conmigo y corriera la aventura tropical a la que hoy ponemos feliz término y coronación. No me resta, por consiguiente, apreciados colegas, sino informales por encargo de nuestra querida Rosa de que, con sus ahorros, se propone —ya que su juventud triunfante le desaconseja la sosegada existencia del rentista— instalar un establecimiento de galantes diversiones que, seguro estoy, ha de ser modelo en su género, y donde, por descontado, serán recibidos ustedes como en su propia casa cuando alguna vez deseen visitarlo. Entre tanto, que el Señor les colme de prosperidades”. Y nada más. Hizo una reverencia, y volvió a sentarse.

¡Qué desconcierto, Dios mío! Aquello era un mazazo. Nadie sabía qué pensar, ni qué decir, ni qué hacer. Rosa, encantadora, enigmática, ajena, distante, impertérrita, sonreía, muy digna, en su puesto. ¡Si era cosa de frotarse los ojos para creerlo!

Y otra vez fué Abarca, nuestro nunca bien ponderado Inspector General de Administración, quien, al sentirse así burlado, se dejó llevar impetuosamente de su primer impulso: levantó el puño y, rojo de ira, lo descargó sobre la mesa, a la vez que su oscuro vozerón profería: “Ah, la grandísima...” El insulto fué como un pedrusco lanzado con violencia enorme a la cara tan compuesta de la ninfa. Mudos, aguardamos el impacto... Lo sucedido hasta ese instante había tenido, todo, un raro aire de alucinación; daba vértigo. Pero lo que ocurrió entonces... Sin perder su apostura ni alterar el semblante, la dama contestó a la injuria de aquel bestia presentándole, tieso, el dedo de enmedio de su mano diestra, que se mecía en el aire con suave, lenta, graciosa oscilación, mientras la siniestra, apoyada en el antebrazo, refulgía de joyas. Tal fué su respuesta, la más inesperada. Y el ademán obsceno, en cuya resuelta energía no faltaba la delicadeza, vino a romper definitivamente la imagen que, a lo largo de un año seguido, nos teníamos formada de la distinguida, aunque ligera, señora de Robert.

Sin embargo, una vez más hubimos de rendirnos y reconocer su tino, y admirarla de nuevo cuando, más adelante y ya en frío, se discutió el asunto. Pues ¿hubiera podido acaso dar más sobria respuesta a la insolencia de un borracho que el silencioso pero concluyente signo mediante el cual corroboraba al mismo tiempo, confirmaba, refrendaba y suscribía el informe rendido *in voce* un momento antes, acerca de su verdadera condición y oficio, por el Director de Embarques? Éste —¡qué habilidad la del hombre!— evitó lo peor; consiguió que la tormenta se disipara sin descargar, y disolvió la reunión después de haberse despedido en particular de cada uno de nosotros, desde el Gobernador para abajo, sin excluir al propio Ruiz Abarca (“Vamos, Rosa, que el señor Inspector General quiere besarte la mano, y no son momentos éstos para rencores”), dejándonos desconcertados, divididos en grupitos, sin que nadie escuchara a nadie, mientras que la pareja se iba a dormir a bordo ya esa noche.

II

Un mazazo, capaz de aturdir a un buey: eso había sido la revelación de Robert. Su famoso discurso nos había dejado tontos. Ya, ya irían brotando, como erupción cutánea, las ronchas que en cada cual levantaría tan pesada broma; pues —a unos más y a otros menos— ¿a quién no había de indigestársele el postre que en aquella cena debimos tragarnos? Cuando al otro día, pasado el estupor de la sorpresa y disipados también con el sueño los vapores alcohólicos que tanto entorpecen el cerebro, amaneció la gente, para muchos era increíble lo visto y oído; andábamos todos desconcertados, medio huídos, rabo entre piernas. Tras vueltas, reticencias y tanteos que ocuparían las horas de la mañana, sólo al atardecer se entró de lleno a comentar lo sucedido; y entonces ¡qué cosas peregrinas no pudieron escucharse! Por lo pronto, y aunque parezca extraño (yo tenía miedo a los excesos de la chabacanería), aunque parezca raro, la reacción furiosa contra la mujer, de que Ruiz Abarca ofreciera en el acto mismo un primero y brutal ejemplo, no fué la actitud más común. Hubiera podido calcularse que ella constituiría el blanco natural de las mayores indignaciones, el objeto de los dicterios más enconados; pero no fué así. La perfidia femenina —corroborada, una vez más, melancólicamente— no sublevaba tanto como la jugarrera de Robert, ese canalla que ahora —pensábamos— estaría bur-

lándose de nosotros, y riendo tanto mejor cuanto que era el último en reír. Durante meses y meses nos había dejado creer que lo engañábamos, y los engañados éramos nosotros: esto sacaba de tino, ponía rojos de rabia a muchos. Pues, en verdad, la conducta del Sr. Director de Expediciones y Embarques resultaba el bocado de digestión más difícil; pensar que se había destapado con desparpajo inaudito —mejor aun, con frío y repugnante cinismo— como un chulo vulgar, rufián y proxeneta, suscitaba oleadas de rabia y tardío coraje, quizá no tanto por el hecho en sí como la vejación del chasco. ¡Señor Director de Embarques! ¡Buen embarque nos había hecho! Eran varios ya, y crecían en número, los que pretendían haber sospechado algo, callado por prudencia algún barrunto o pálpito, acaso tener pronosticado (y no faltarían testigos) cosa por el estilo. Otros, no menos majaderos, se aplicaban a urdir —¡a buena hora!— remedios ilusos; y tampoco dejaban de oírse voces que reprocharan al Gobernador su lenidad en permitir que aquella pareja de estafadores (“estafadores de la peor calaña”) embarcara tan ricamente, sin haber recibido su merecido o, al menos, vomitar los dineros que, sorprendiendo la buena fe ajena, se habían engullido.

Pero hay que decir que la opinión sensata acogía con reserva y aun con ironía desahogos semejantes, y que, muy por el contrario, se sintió un general alivio cuando, en la emisión de las 5.30, cerró Toño su noticiario radial mediante las palabras sacramentales: “. . . y un servidor de ustedes, Toñito Azucena, les desea muy buenas tardes”, sin haber hecho mención alguna del acontecimiento que ocupaba todas las mentes y alimentaba todas las conversaciones. Y es que la manera cómo *El Eco de la Colonia* traía la noticia aquella mañana resultaba inquietante por demás. “Anoche, según lo anunciado —informaba el diario—, tuvo lugar en la elegante terraza del Country Club el banquete de homenaje y despedida del Sr. Director de Expediciones y Embarques, Don J. M. Robert, y a su digna consorte, la Sra. Rosa G. de Robert. Al cerrar esta edición, adelantamos la noticia sin que nos sea posible relatar en detalle las interesantes incidencias del destacado acto. En nuestro número de mañana encontrará el lector, reseñados con la debida amplitud y comentarios pertinentes, los sabrosos detalles del evento”. No decía más; y ¡bueno fuera —me había dicho yo aquella mañana, leyendo la insidiosa gacetilla mientras se enfriaba mi taza de café—, bueno fuera que, tras el chaparrón de anoche, nos enfangáramos todavía en un innecesario escándalo! Por mí, eso me importaba poco. Le

importaría al Gobernador, le importaría al Jefe de la Policía Colonial, le importaría al Secretario de Gobierno, le importaría al propio Ruiz Abarca, tan Inspector General de Administración, después de todo; y, fuera de estos dignatarios responsables, le importaría a los pocos empleados, altos o bajos, que se tienen aquí la familia. A mí, en el fondo, me traía muy sin cuidado. Pero esto no quiere decir que fuera indiferente al asunto; no lo era; me interesaba, desde luego, aunque apenas me sintiera implicado, y lo viviera un poco en espectador. Recuerdo que aquella misma noche, caldeado sin duda mi caletre, había fabricado un sueño, tan absurdo como todos los sueños, pero que reflejaba la impresión recibida durante la escena del banquete. Soñé que me encontraba allí, y que Rosa ocupaba, tal cual en realidad la había ocupado, la cabecera de la mesa, junto al Gobernador. Discurría la comida, y yo me sentía acongojado por la inminente partida de nuestra amiga, cuando, de pronto, el Inspector General, Abarca, sentado en sueños al lado mío —aunque la realidad nos asignara puestos algo distantes en la mesa; pero en sueños estaba a mi lado— se me inclina al oído y, muy familiarmente, me susurra: “Mire, compadre, qué ajada se ve Rosa. Pensaba ella irse tan fresca; pero, camarada, en el trópico...” La miré entonces, y vi con asombro que su cara se había cubierto de arrugas, apenas disimuladas por el maquillaje; tenía bolsones bajo los ojos embadurnados, marcadas las comisuras de los labios, y los hombros vencidos: una ruina en fin. Me limité a comentar en la oreja peluda de Ruiz Abarca: “Amigo Abarca: es el trópico; aquí no hay quien levante cabeza”... Un sueño de sentido transparente —reflexioné mientras apuraba el café de mi desayuno—: el deterioro infligido en él a la dama de nuestros afanes simboliza, es fácil darse cuenta, el hundimiento repentino de su prestigio social ante nuestros ojos. Por lo demás, era dicho corriente en la Colonia —y nadie mejor que yo sabe cuán cierto— que el trópico desgasta a hombres y mujeres, los tritura, los quiebra, muele y consume...

Más curioso de oír lo que se hablara sobre el caso que dispuesto a trabajar, di un último sorbo a mi taza, y salí en dirección a la oficina. Mi despacho está en los bajos del Palacio de Gobierno, frente a la Plaza Mayor; hacia allá me encaminé. La mañana, ya un poco avanzada, estaba agradable, luminosa, pero todavía sin ese exceso de reverberación que hace insufrible el centro del día. Bordeando el mal pavimentado arroyo, apartando a veces las criaturitas desnudas que pululaban junto a los barracones, y sorteando montones de

basura, nubes de moscas, seguí mi habitual trayecto hacia la Avenida Imperial y Plaza Mayor (prefería atravesar aquella inmunda pero breve zona en vez de emprender el rodeo y llegar sudado); y ya había pasado por delante de Martín, ya le había dado los "buenos días" y él, desde su hamaca sempiterna, me había retribuído con su acostumbrada combinación de un gruñidito y un levisimo movimiento de la mano, cuando se me ocurrió —fué una idea— comprobar si ya habría trascendido el suceso de la noche antes fuera del que pudiera llamarse "mundo oficial" de la Colonia, y bajo qué colores. Martín pertenecía y no pertenecía al mundo oficial; flotaba en una especie de limbo indefinido. Era, sin lugar a dudas, el europeo más antiguo aquí; todos lo recordábamos instalado ya en su hamaca, al tiempo de llegar cada uno de nosotros... Sí, él estaba ya ahí, desde antes, en su casita de tablas verdes mal ensambladas. Y, por supuesto, cobraba —aunque un sueldito muy pequeño— de la Compañía, en cuyo presupuesto figuraba bajo el título, que significaría algo una vez, de Ayudante de Coordinación, pero que actualmente, desaparecido desde hacía años el cargo de Coordinador, no respondía a otra actividad visible que la de balancearse en la hamaca —enorme araña blancuzca colgada entre los postes que sostenían el techo de cinc. Me detuve, pues, y retrocedí con suavidad un paso para, apoyada mi mano en la apolillada baranda, preguntarle si se había enterado del escándalo de anoche. "¿Anoche?", preguntó, inexpresivo, con la pipa en la boca. Aclaré: "Anoche, en el banquete del Director de Embarques". Fumó él, y luego dijo, despacio: "Algo he oído contar por ahí dentro; pero no me he dado bien cuenta". *Abí dentro* era el fondo sórdido de la casita, donde bullía, desbordando, una parentela indefinida, la Vieja, azacaneada siempre, con sus descomunales pies descalzos de talón claro y las tetas sobre la barriga, muchachos y muchachas de todas edades, sobre cuyas facciones negras lucían de pronto los ojillos azules de Martín, o rebrotaba el color rojizo de su ya encanecido cabello, floreciendo ahora en los ricitos menudos de una cabeza vivaz... ¡Que no se había dado bien cuenta! ¿En qué estaría pensando aquel bendito? Adormilado en su hamaca, con la pipa entre los dientes, sólo en forma imprecisa llegaría hasta él lo que charlaban, en su lengua, las gentes de aquella ralea y sus amigos, lo que tal vez refirió, a la mañanita, alguno de los criados del club acodado en la baranda mientras la Vieja lavaba ropa junto a los tallos lozanos del bananero. Ni se había dado bien cuenta, ni

parecía interesarle, pues tampoco me preguntaba a mí, que me había parado a conversarle de ello. ¡Estrambótico sujeto! Me tenía allí pegado, y no decía nada. Ganas me dieron de volverle la espalda y seguir camino; pero todavía le sonsaqué: “Y ¿qué le parece, nuestro ilustre Director de Embarques, cómo se ha destapado?” Va y me contesta: “¡Pobre hombre!” Semejante incongruencia me contestó. Le eché una mirada y —¿qué ha de hacer uno? “Bueno, Martín; hasta luego”— seguí adelante. ¡En el mismísimo limbo!

Seguí adelante, pero no llegué a la oficina, pues, en la plaza, al pasar por la puerta de Mario, el cantinero, vi que estaban allí, de tertulia, instalados entre las hileras de botellas y las columnas de conservas en lata, buena parte de mis colegas. La vecindad de la cantina era tentación frecuente para los funcionarios del Palacio de Gobierno; y hoy, naturalmente, había asamblea magna. Entré a enterarme de lo que se decía, y me incorporé al grupo; las tareas del despacho podían aguardar; no había pendiente nada de urgencia. Cuando me acomodé entre mis compañeros, estaba en el uso de la palabra ese payaso de Bruno Salvador, quien, haciendo guiños y moviendo al hablar todas sus facciones, desde la arrugada calva hasta la barbilla puntiaguda y temblona, comentaba —cómo no— las implicaciones del discurso de Robert, y pretendía convencer a la gente de que él, Bruno Salvador, se había percatado de los puntos que Robert calzaba, lo tenía muy calado al tal Director de Embarques, “pues aquí, si uno quiere vivir, tenemos que guardarnos el secreto unos a otros, es claro; pero, caramba, quien tenga ojos en la cara, y vea, y observe, y no se chupe el dedo...” “Entonces, tú estabas al tanto, ¿no?”, le interrumpió con soflama, entornados sus ojos bovinos, Smith Matias, quien, como oficial de Contaduría, entendía en los pagos, anticipos y préstamos, y conocía al dedillo las erogaciones extraordinarias de aquel mamarracho. Pero él no se inmutaba. “Lo que yo te digo es —respondió— que a mí no me ha causado tanta sorpresa como a otros caídos del nido. Si conocería yo al tal Robert.” Perdidos sus ojuelos vivos entre los macerados párpados de abuelo, y tras estudiada vacilación, se decidió a confiarnos cómo, en cierta oportunidad, a solas y mano a mano, él, Bruno, le había hecho comprender al Ilustrísimo Señor Don Cuernos que con él no había tustús, “porque, señores —concluyó muy serio—, una sola mirada basta a veces para entenderse”. Fingimos creer el embuste y dar por buena la bravata; y Smith Matias, sardónico, reflexionó, meneando la cabeza: “Ya, ya me parecía a mí que el

Director de Embarques te trataba a ti con demasiadas consideraciones. Y era eso, claro: que te tenía miedo. . . Pero entonces —agregó en tono de reproche, tras una pausa meditativa, y sus ojos bovinos expresaron cómica desolación—, entonces tú, Bruno, perdona que te lo diga, tú eres su encubridor. . . No, entonces tú no te has portado bien con nosotros, Bruno Salvador; has dejado que nos desplumer, sin advertirnos tan siquiera. . .”

“¿Saben ustedes —tercié yo, un poco por interrumpir la burla y aliviar al pobre payaso, pues a mí esas cosas me deprimen— . . . ¿a que ustedes no adivinan —dije— cuál ha sido el comentario de nuestro distinguido colega Martín al conocer las granujadas del tal Robert?” Y les conté que el pintoresco sujeto, con su pipa y sus barbas de mendigo, había exclamado: *¡Pobre hombre!* por todo comentario. “¿Pobre? —rió alguno—. *¡Precisamente!*” Y una vez más despertó ira la idea de que, por si fuera poco el producto de su cargo, no hubiera vacilado aquel canalla en robar también a sus compañeros, redondeándose a costa nuestra. “¿*Pobre hombre* ha dicho? Ese Martín está cada día más chiflado”. “Es un lelo; vive en el limbo —dije yo; y añadí—: Lo que resulta asombroso es la rapidez con que las noticias corren. Ahí metido siempre, revolcándose en su roña, con su negrada, el viejo estaba más enterado de lo que parecía. Yo creo que esas gentes lo saben todo acerca de nosotros; no son tan primitivos ni tan bobos como aparentan; nosotros representamos ante ellos una entretenida comedia; miles de ojos nos acechan desde la oscuridad. A lo mejor, los negros estaban muy al tanto de la trama desde el comienzo; y muertos de risa, viendo como Robert nos metía el dedo en la boca sin que se percatara nadie”. “Bruno Salvador se había percatado —puntualizó, burlesco, Smith Matías—. “*¡Pobre hombre!* Sí que tiene gracia. En el momento mismo en que se hace humo con el dinero y con la buena moza”. “*¡Bandido!*” “*¡Pobre hombre!*”, bisbiseó Matías con la boca chica y los ojos en blanco. . .

En éstas y otras pamplinas se nos fué la mañana, para satisfacción de Mario, el cantinero, que sacaba de ello honra y provecho, diversión y ganancia; escuchaba, servía, y no se privaba de echar su cuarto a espaldas cada vez que le daba el antojo de alternar. Varios se quedaron a comer allí mismo; alguno se fué para casa. Yo preferí hacerlo en el Country Club; siendo socio, se comprenderá que no había de almorzar en la cantina. La cuota del Country resulta desde luego un tanto subida para mi bolsillo, pues mi empleo

no es de los que permiten granjearse demasiados ingresos extra; pero, con todo, el club ofrece grandes ventajas, y vale bien la pena. Allí estaban, cuando llegué, los principales personajes de la farsa. El insoportable Ruiz Abarca tenía sentada cátedra y despotricaba, en un casi fastuoso alarde de grosería, poniendo a los pies de los caballos el nombre de la *Damisela Encantadora* o —como otras veces la llamaban algunos (y no puedo pensar sin desagrado que fui yo, ¡literato de mí!, quien lanzó el mote a la circulación)— la *Ninfa Inconstante*. Dicho sea entre paréntesis: el nombrarla nos había ocasionado dificultades siempre, desde el comienzo de la aventura, cuando llegó a la Colonia y se la designaba como la *Sra. de Robert* o como la *Directora de Embarques*, según los casos (“¿Ha conocido usted ya a la *Sra. de Robert*?”, o bien: “¿Qué te ha parecido la *Directora*?”). Mas ¿cómo mentarla después? Azorante cuestión, si se considera cuánto había ido cambiando el tipo de las relaciones tejidas alrededor suyo a partir de las primeras murmuraciones, cuando empezó a susurrarse lo que muchos no creían: que se entendiera con el Gobernador; si se piensa en lo cuestionable y diverso de su respetabilidad social según circunstancias, personas y momentos. El de doña —doña Rosa— había sido un título honorable que, sin embargo, se prestaba algo a la reticencia y que, por eso, se mantuvo muy en curso como valor convenido. Pero aun éste se haría insertible cuando, a la postre, descubierto el pastel, cualquier ironía se tornaba en seguida contra nosotros mismos, como burladores burlados, y cuando, aunque mentira parezca —¡enigmas de la condición humana!— comenzáramos a sentirnos desamparados y extraños por la ausencia de Rosa, como si esta ausencia nos pesara más que la burla sufrida. A partir de entonces, se haría costumbre aludirla por el solo pronombre personal *Ella*, que, de modo tácito y por pura omisión, realzaba la importancia adquirida por su persona en nuestra anodina existencia.

De momento, las invectivas del energúmeno, cuyo alto cargo, en lugar de moderarle el lenguaje, lo hacía aun más desenfrenado e indecente, seguían cayendo como lluvia de pesado cascote sobre la delicada cabeza de la mujer que, ausente, no podía rechazarlas ahora con el eficacísimo gesto de anoche; de modo que Abarca estaba en condiciones de disparar a mansalva, y lo hacía con tan furiosa y brutal saña que era ya vergüenza el escucharlo. Dijérase que sólo él tenía agravio y motivos de resentimiento. En verdad,

todos habíamos sido víctimas del mismo engaño, de todos se había reído.

En un aura de desconcierto, entre apreciaciones más o menos insensatas, prosiguió durante varias horas la conversación con alternativas de humor risueño y violento; hasta que en la radio, que se había mantenido susurrando canciones y rezongando anuncios en su rincón, la voz inconfundible de Toño Azucena inició el cotidiano informativo mundial y local. Alguien elevó el volumen a un grado estentóreo, y todos los diálogos quedaron suspendidos; nos agrupamos a escucharlo. Pero Toñito —ya lo he anticipado— no hizo en esta emisión la menor referencia al caso; ni mus; ni resolló siquiera. Se redujo de nuevo la radio a su música lejana entreverada de publicidad, y ahora la discusión fué sobre las causas de tal silencio. Se descontaba que el joven y brillante locutor no hacía nada de importancia sino bajo la inspiración directa de la Divina Providencia, esto es, por indicaciones expresas o tácitas del Gobernador, quien tenía en Toño un perro fiel y protegido, quizá hijo ilegítimo suyo, según afirmaban, atando cabos, los muy avisados. Sea como quiera, nadie dudaba que este silencio respondiera a los altos y secretos designios del Omnipotente; y la cuestión era: ¿a qué sería debido? Como siempre ocurre, se aventuraron toda clase de hipótesis, desde las más simples y razonables (que se desearía, y era lógico, echar tierra al asunto impidiendo que cundiera el escándalo; no se olvidara que había sido el propio Gobernador quien empezó el pastel), hasta suposiciones descabelladas y maliciosas por el estilo de éstas: que, en el fondo, el viejo sátrapa se había quedado enamorado de la Damisela Encantadora; o bien: que Su Excelencia sería cómplice de la estafa urdida por la siniestra pareja de aventureros, pues, si no, ¿cómo podía explicarse? . . . , etcétera.

Por cierto que cuando Azucena, diligente siempre y gentil, se apeó de su autito azul-celeste e hizo su entrada en el círculo, la prudencia nos movió a mudar de conversación —muchos lo despreciaban por chismoso—, y hubo una pausa antes de que yo le preguntara con aire indiferente qué había de nuevo. Pero el muy bandido conocía la general curiosidad, y le gustaba darse importancia; emitió dos o tres frases que querían ser sibilinas, alegó ignorancia para hacernos sospechar que sabía algo, y nos dejó convencidos —hablo por mí— de que estaba tan *in albis* como los demás, sólo que le habrían dado instrucciones de cerrar el pico, no decir

ni pío, no mentar siquiera el asunto, de no bordar, siquiera por esta vez, los previsibles escollos en el cañamazo de su emisión noticiosa vespertina.

III

Después de eso, comenzaron a pasar días, sin que se produjera novedad alguna. Pasaron dos, tres, una semana, y ¡nada! Pero ¿qué hubiera podido esperarse, tampoco? Es que la gente andaba ansiosa y desconcertada, como quien de pronto despierta. No en vano habíamos estado metidos de cabeza, todo un año, en aquella danza. Ahora, se acabó; un momento de confusión, y se acabó. Habían volado los pájaros. ¿Por dónde irían ya? ¿Qué harían después? ¿Desembarcarían en Lisboa, o seguirían hasta Southampton? De nada vale avizorar, volcados sobre el vacío. Desistimos pronto; debimos desistir, acogernos al pasado; y nos pusimos a rumiarlo hasta la náusea.

¡Qué difícil resulta a veces apurar la verdad de las cosas! Cree uno tenerla aferrada entre las manos, pero ¡qué va!: ya se le está riendo desde la otra esquina. Incluso yo, que —por suerte o por desgracia— me encuentro en condiciones de conocerlo mejor todo, y de juzgar con mayor ecuanimidad, yo mismo tengo que debatirme a ratos en una imprecisión caliginosa. El trópico es capaz de derretirle a uno los sesos. Repaso lo que personalmente he visto y me ha tocado vivir, y —pese a no haber perdido en ningún momento los estribos, cosa que quizá no puedan afirmar muchos otros— me encuentro lleno de dudas; no digamos, en cuanto al resto, a lo sabido de segunda mano... Y ¿qué es, en resumidas cuentas, lo que yo he visto y vivido personalmente? ¡Pobre de mí! La cosa no resultará muy lucida, ni a propósito para procurarme satisfacción o traerme prestigio; pero ¡qué importa!, me decido a relatarlo aquí, aduciendo siquiera un testimonio directo que entreabra en cierto modo a la luz pública los misterios de aquella tan frecuentada alcoba.

Es el caso que, por fin, me llegó a mí también el turno, y tuve que entrar en la danza, y hacer mi pirueta. Me había llegado el turno, sí; a mí me tocaba. Da risa, y era cuestión de no creerlo; pero ella protocolarmente había iniciado el baile con la primera autoridad de la Colonia, cuyas respetables barbas cedieron pronto el paso, sin embargo, al no tan ceremonioso y, a la vez, menos dis-

creto Jefe Superior de Policía; siguió en seguida el Secretario de Gobierno, y así había continuado, escalafón abajo, con un orden tan escrupuloso que, de una vez para otra, todo el mundo esperaba ya la peripecia inmediata, señalándose con el dedo al presunto favorito del siguiente día. Tanta era su minuciosidad en este punto, y tan exquisito su tino como si obrara asesorada por el Jefe de Personal de la Compañía. A los impacientes, sabía refrenarlos poniéndolos en su lugar, y a los tímidos o remisos, hacerles un oportuno signo que los animara a dar el paso adelante. Resulta divertido el hecho de que en un momento dado se llegaran a cruzar apuestas a propósito de Toño Azucena, cuya posición oficial parecía más que dudosa, con ingresos y, sobre todo, con una influencia en las altas esferas que no correspondía a su puesto administrativo. De muchas majaderías y disparates que hubo, no voy a hacerme eco; lo importante es que había sonado por fin mi hora, y tenía que cumplir. Me palmeaban la espalda, me gastaban bromas, me felicitaban, me jaleaban. En verdad, no era menester que me dieran un empujón. Yo sé bien cuándo debo hacer una cosa, y tampoco iba a echarme atrás para ser objeto de la chacota consiguiente. Se daba por descontado que yo, como tantos otros, solo en la Colonia, me las arreglaría de vez en cuando —fácil recurso— con alguna de estas indígenas que merodean por acá; y es lo cierto que les tenía echado el ojo a dos o tres negritas de los alrededores con intención de, cualquiera de estos días en que el maldito clima no me tuviera demasiado deprimido... Pero ahora no se trataba de esas criaturas apáticas que contemplan a uno con lenta, indiferente mirada de cabra, sino de una real hembra y, además, gran señora, perfumada, ojos chispeantes. En fin, yo había visto acercárseme el turno con inquietud, con deseo, y ¿qué mejor oportunidad, y qué justificación hubiera tenido el no aprovecharla?

Estaba, pues, decidido, no hay que decirlo; y —lo que es muy natural— algo intranquilo, meditando mi plan de campaña, cuando ella misma vino a obviar los trámites al saludarme con amabilidad inusitada en ocasión de la Tómbola a beneficio de los Niños Indígenas Tuberculosos. Charlamos; se me quejó del aburrimiento a que se veía condenada en esta colonia horrible, de la insociabilidad de la gente (“unos hurones, eso es lo que son ustedes todos”), y me invitó, en fin, a pasar por su casa “cualquier tarde; mañana mismo, si quiere”, para tomar con ella una taza de té y ofrecerle en cambio un rato de conversación. “Bueno, le espero mañana, a las cinco”,

precisó al separarnos. Era, pues, cosa hecha; Smith Matías, con su risita y sus ojos miopes me observaba desde lejos, y Bruno Salvador palmeó en mi hombro, impertinente, sus más cordiales felicitaciones. Era cosa hecha, y no voy a negar que me entró una rara fatiga en la boca del estómago, al mismo tiempo que un fuego alentador por todo el cuerpo. Aquella noche dormí mal; pero a la mañana siguiente amanecí muy dispuesto a no dejarme dominar por los nervios; en estos trances, nada hay peor que los nervios; si uno se preocupa, está perdido.

Procuré durante el día mantener alejado cualquier pensamiento perturbador, y cuando, a las cinco en punto, llamé por fin a su puerta, salió ella a recibirme con la naturalidad más acogedora; para ella, todo parecía fácil. Le tendí la mano, y me tomó ambas, participándome que mi llegada era oportuna en grado sumo; pues la encontraba en un día de, "no *spleen*, pobre de mí —regateó—, soy demasiado vulgar para eso", pero en un día negro, y ya no aguantaba más la soledad: hubiera querido ponerse a dar gritos. En lugar de ello, siguió charlando en forma bastante amena y voluble; y mientras lo hacía, me estudiaba a hurtadillas. Paso aquí por persona leída; era una coquetería confesárseme vulgar, a la vez que confiaba a *Spleen*, la infeliz, el cuidado de desmentirla. Sonreí, me mostré atento a sus palabras. Y al mismo tiempo que preparaba mi respuesta, medía para mis adentros la tarea de desabrochar aquel vestido de colegiala, cerrado hasta el cuello con una interminable hilera de botones, que había tenido la ocurrencia de ponerse para recibirme. Sentado junto a ella, envuelto en su perfume, en sus miradas, me invadía ya esa sequedad de garganta y esa dejadez, ese temblor de las manos, esa emoción, en fin, cuyo exceso es precisamente, creo, causa principal de mis fracasos. Diríase que ella me leía el pensamiento, pues, un poco turbada, se llevó la mano a la garganta y sus dedos finísimos empezaron a jugar con uno de los botones; quizá mi manera de mirar resultaba impertinente, y la azoraba. Yo ahora no sabía ya dónde poner la vista. Me sentí desanimado de repente, y casi deseoso de dar término, sea como fuere, a la aventura. Pero ella, al notar mi embarazo (hoy veo claras sus tácticas) apresuró el asunto abriendo demasiado pronto y de golpe el capítulo de las confidencias con una queja del mejor estilo retórico, pero a la que hubiera sido imposible calificar de discreta, por el abandono en que su marido la tenía, seguida de la pregunta: "¿Es que yo merezco esto?", cuya respuesta negativa era

obvia. ¡Pues no otra resultaba ser, sin embargo, la triste realidad de su vida! Aquel hombre, no contento con el más desconsiderado alarde de egoísmo, por si fuera poco el tenerla tan olvidada y omisa, el obligarla a pasarse la existencia sola en este horrible agujero de la selva, todavía la privaba con avaricia inaudita (duro era tener que descender a tales detalles), la privaba, sí, hasta de esas pequeñas satisfacciones de la vanidad, el gusto o el capricho que toda mujer aprecia y que, en su caso, no serían sino mezquina compensación a su sacrificio.

Así, de uno en otro, depositó sobre mí tan pesado fardo de conyugales agravios que pronto no supe qué hacer con ellos, sino asentir enfáticamente a sus juicios y poner cara de circunstancias. Arrebatada en su lastimero despecho, apoyó sobre mi rodilla una de sus lindas manos, a la vez que me disparaba nueva serie de preguntas (retóricas también, pues ¿qué respuesta hubiera podido darle yo?) acerca de lo injusto de su suerte; de modo que me creí en el caso de cogerle esa misma mano y encerrarla como un pájaro asustado entre las mías cuando, con toda vehemencia —y, en el fondo, no sin convicción— concedí lo bien fundado de sus alegatos.

Digámoslo de una vez, crudamente: sus tácticas triunfaron en toda la línea. Concertamos solemne pacto de amistad y alianza, cuya sanción, sin embargo, quedó aplazada para el siguiente día a la misma hora, en que debía cobrar plena efectividad al llevarle yo, como le llevé, una gran parte de mis ahorros. Por lo demás —también debo confesarlo—, ese dinero lo gasté en vano. Pero mía fué la culpa, que me obstino, a prueba de desengaños, en lo imposible, siempre de nuevo. Y es que ¡sería tan feliz yo si, una vez siquiera, sólo una, pudiera demostrarme a mí mismo que en esto no hay nada de definitivo ni de irreparable; que no es, como estoy seguro, sino una especie de inhibición nerviosa cuyas causas tampoco se me ocultan! Pero ¡pasemos adelante! La cosa no tiene remedio. Gasté en vano mi dinero, y eso es todo. De cualquier modo, debo reconocer, aún hoy, que esta mujer a la que tanto vilipendian, se portó conmigo de la manera más gentil, lo mismo durante aquella primera tarde que en la penosa entrevista del siguiente día, cuando el lujo de nuestras precauciones y la cuantía del obsequio que le entregué encerrado en discreta billetera de gamuza sirvieron tan sólo para ponerme en ridículo y dejar al descubierto la vanidad de mis pretensiones galantes. Ni una palabra de impaciencia, ni una alusión burlesca, ni siquiera esas miradas reticentes que yo, escar-

mentado, me temía. Al contrario, recibió mis disculpas con talante tan comprensivo y le quitó importancia a la cosa en manera tan benévola y hasta diría: tierna, que yo, conmovido, agitado, desvariando casi, le tomé los dedos de la mano con que me acariciaba, distraída, las sienes, y se los besé, húmedos como los tenía del sudor de mi frente. Más aun: viendo la asustada extrañeza de sus ojos al descubrir en los míos lágrimas, le abrí mi corazón y le revelé el motivo de mi gratitud; ella —le dije— acariciaba suavemente las sienes donde otra, con ínfulas de gran dama, había implantado un par de hermosos cuernos tras de mucho aguijarme, zarandearme y torturarme a cuenta de mi desgracia, debilidad nerviosa, o lo que fuere. Esa expresión usé: “un par de hermosos cuernos”; y sólo después de haberla soltado me di cuenta de que también ella, según entonces creíamos, estaba engañando a su marido. Pero yo tenía perdido el control. Le conté todas mis tristes, mis grotescas peripecias conyugales, me desahugué. Nunca antes me había confiado a nadie, ni creo volver a hacerlo en el futuro. Aquello fué una confesión en toda regla, una confesión general, desde el noviazgo y boda (aún me da rabia recordar las bromas socarronas de mis comprovincianos sobre el braguetazo —sí, “braguetazo”, ¡qué ironía!—) hasta que, corrido y rechiflado, me acogí por fin al exilio de este empleo que, para mayor ignominia, me consiguiera el fantasmón de mi suegro. Esta buena mujer, Rosa, me escuchó atenta y compadecida; procuró calmarme y —rasgo de gran delicadeza— me confió a su vez otra tanda de sus propias cuitas domésticas que, ahora lo comprendo, eran pura invención destinada a distraerme y darme consuelo. Y, sin embargo —pienso—, ¿no habría algo de verdad, desfigurada si se quiere, en todo aquello? Pues el caso es que en esos momentos, cuando ya ella no esperaba nada de mí ni yo de ella, depuestas toda clase de astucias de parte y parte, conversamos largo rato con sosegada aunque amarga amistad, y su acento era, o parecía, sincero; estaba desarmada, estaba confiada, y un tanto deprimida, tristoná. Nos separamos con los mejores sentimientos recíprocos, y creo que, en lo sucesivo, fué siempre un placer para ambos cambiar un saludo o algunas palabritas.

Voy a referir aquí, abreviadas, las que Rosa me dijo entonces, pues ello importa más a nuestra historia que mis propias calamidades personales. En resumen —suprimo los ratimagos sentimentales y digresiones de todo género—, me describió a su marido —entiéndase: Robert— como un sujeto de sangre fría, para quien

sólo el dinero existía en el mundo. Áspero como las rocas, taciturno, y siempre a lo suyo, vivir a su lado resultaba hartamente penoso para una mujer sensible. ¿Podría yo creer que ese especie de hurón jamás, jamás tuviera para ella una frase amable, una de esas fracesitas que no son nada, pero que tanto agradan a veces? Se sentaban a la mesa, y eran comidas silenciosas; inútil esforzarse por quebrar su actitud taciturna, aquel adusto y malhumorado laconismo, que tampoco acertaba ella a explicarse, pues, señor, ¿no estaba consiguiendo cuanto se proponía, y no marchaban todos sus planes a las mil maravillas? Por otro lado —éste era el otro lado de la cuestión, desde luego—, por otro lado, para más complicar las cosas, ahí estaba el pesado de Ruiz Abarca, el Inspector General, acosándola de un modo insensato. . . Como quien se dirige a un viejo amigo y consejero, me confió Rosa sus problemas. Verdad o mentira (las mujeres tienen siempre una reserva de lágrimas para abonar sus afirmaciones) me informó de que Abarca, con quien había incurrido en condescendencias de que ahora casi se arrepentía, estaba empeñado nada menos que en hacerle abandonar a Robert para huir con él a cualquier rincón del mundo, no le importaba dónde, adonde ella quisiera, y ser allí felices. “Por lo visto —explicó Rosa— se le ha entrado en el cuerpo una pasión loca, o capricho, o lo que sea; el demonio del hombre es un torbellino, y si yo dijera media palabra se lanzaba conmigo a semejante aventura, que a saber cómo terminaría”. Eso me contó, entre halagada y temerosa. Si supiera, la pobre, que este adorador y rendido suspirante la pone ahora como un guiñapo y no encuentra insultos lo bastante soeces para ensuciar su nombre. . . Pero a las mujeres les gusta creérselo cuando alguien se declara dispuesto a colocar el mundo a sus plantas; ella se lo había creído de Abarca. “Hacerle caso ¿no sería estar tan loca como él?”, se preguntaba, y quizá me preguntaba, con acentos de perplejidad. . . Y lo cierto es que no daba la impresión de mentir. Ya el día antes, en ocasión de mi primera visita y, por supuesto, con un tono muy diferente, me había ofrecido pruebas del entusiasmo generoso del Inspector General luciendo ante mis ojos el solitario brillante de una sortija, regalo suyo. “Imprudencia que me compromete”, había comentado. Gracias a que el otro (es decir: Robert) prestaba tan escasa atención a sus cosas, que ni siquiera repararía, segura estaba, si se lo viese puesto. “Sé que hago mal —reconoció— aceptando galanteos y regalos, pero soy mujer, y necesito de tales homenajes; peor para el otro si me tiene abando-

nada", sonrió con un mohín que quería ser delicioso pero que a mí, francamente, me pareció forzado y ¡sí! un poco repulsivo. En seguida había puntualizado, con la intención manifiesta de instruirme: "De todas maneras, es una imprudencia regalarle joyas a una mujer casada; yo misma sabré, llegado el caso, lo que hago con el dinero, y cómo puedo gastarlo discretamente". Por supuesto que tomé buena nota y procedí en consecuencia; pero cuando al otro día volvió a hablarme de Abarca y de sus requerimientos insensatos, ya lo mío estaba liquidado, ya no tenía ninguna admonición que hacerme y, en cambio, conducida por el espectáculo de mi propia miseria a un ánimo confidencial, se abandonó a divagaciones sobre cómo son los hombres, y conflictos que crean, sobre lo peliagudo que es decidirse a veces, en ciertas situaciones. "Se presentan ellos muy razonables, con su gran superioridad, y todo parece de lo más sencillo; pero luego muestran lo que en el fondo son: son como niños, criaturas indefensas, caprichosas, tercas, irritantes, incomprensibles. Y la responsabilidad entera recae entonces sobre una. ¿Por qué no la dejan a una tranquila? ¡Qué necesidad, Señor, de complicarlo todo!" Recostada, algo ausente, hablaba como consigo misma, sin mirarme, sin dirigirse a mí; y yo, a su lado, observaba el parpadeo de su ojo izquierdo, un poquito cansado, con sus largas pestañas brillantes. Si su propósito había sido distraerme de mi congoja, lo consiguió. Un rasgo hermoso, un proceder digno, humano, que le agradeceré siempre, aun cuando hoy sepa cuánto puede haber contribuído a esa conducta la falta de interés en mi humilde persona.

Gasté, pues, mi dinero —el dinero que tenía reservado para comprar ese automóvil que tanto necesito (soy uno de los poquísimos socios del Country Club que todavía no lo tienen)—, me lo gasté en vano y, a pesar de todo, no me duele. Cuando menos, compré el derecho a figurar en la lista y en el banquete de despedida, y a pasar inadvertido, como uno de tantos, lo que no es poca cosa.

Al fin y al cabo, me parece ser el único en la Colonia que puede pensar en Rosa sin despecho, y recordarla con simpatía.

IV

Sólo quien conozca o pueda imaginarse la vacuidad de nuestra vida aquí, los efectos de la atmósfera pesada, caliginosa y consuntiva del trópico sobre sujetos que ya, cada cual con su historia a

cuestas, habíamos llegado al África un tanto desequilibrados, comprenderá el marasmo en que nos hundió la desaparición del objeto que por un año entero había prestado interés a nuestra existencia. Durante ese tiempo, nuestro interés había ido creciendo hasta un punto de excitación que culminaría con el banquete célebre. Pero vino el banquete, estalló la bomba, y luego, nada; al otro día, nada, silencio. Muchos no pudieron soportarlo, y comenzaron a maquinar sandeces. Es cierto que, al esfumarse, la dichosa pareja, nos dejaba agitados por demás, desconcertados, descentrados, desnivelados, defraudados, desfalcados. Y así, tras haber derrochado su dinero, muchos se pusieron a derrochar ahora caudal de invectivas, y a devanarse los sesos sobre el paradero de los fugitivos. Pero discutir conjeturas no da para mucho, y los insultos, cuanto más contundentes, antes pierden su efecto si caen en el vacío. Así, al hacerse ya tedioso el tema, de puro repetido, Abarca cerró un día el debate, a su modo, y le puso grosera rúbrica repitiendo aquel gesto memorable con que ella había rechazado la noche del banquete su insolencia de borracho. “¡Bueno, para ella! —exclamó, furiosamente erguida la diestra mano—. Y ahora, señores, a otra cosa.” Fué como una consigna. Salvo alguna que otra recurrente alusión, cesó en nuestro grupo de mencionarse el asunto.

Mas, no hay duda: a la manera de esos enfermos que sólo abandonan una obsesión para desplegar otro síntoma sin ninguna relación aparente, pero que en el fondo representa su exacta equivalencia, los muchos disparates que por todas partes brotaron, como hongos tras la lluvia, eran secuela suya, y testimonio de la turbación en que había quedado la Colonia.

También correspondió al inefable Ruiz Abarca la iniciativa en la más famosa de cuantas farsas y pantomimas se desplegaron por entonces. Abarca es, en verdad, un tipo extraordinario; lo reconozco, aunque yo no pueda tragarlo; a mí, los bárbaros me revientan. Siempre tiene él que estar en actividad, de un modo u otro, y nunca para desempeñar un papel demasiado airoso. Esta vez, la cosa era hasta repugnante. Existe por acá la creencia, cuyo posible fundamento ignoro, de que para ciertas festividades que poco más o menos coinciden con nuestras Navidades, acostumbra los indígenas sacrificar y asar un mono, consumiéndolo con solemne fruición. Los sabidores afirman, muy importantes, que eso es un vestigio de antropofagia, y que estos pobres negros devoraban carne humana antes de fundarse la Colonia; actualmente se reducían, por temor, a esos

supuestos banquetes rituales que, a decir verdad, nadie había presenciado, pero de los que volvía a hablarse cada año hacia las mismas fechas, con aportación a veces de testimonios indirectos o de indicios tales como haberse encontrado huesos mondos y chupados, "parecidos a los de niño, que no pueden confundirse ni con los de un conejo ni con los del lechón". También pertenecía a la leyenda el aserto siguiente: que un solo blanco, Martín, conocía de veras los repugnantes festines y participaba en ellos. Se contaba que en cierta oportunidad, sin prevenirlo, le habían dado a probar del insólito asado, y como hallara sabrosa la carne, le aclararon su procedencia; él, sin dejar de balancearse en la hamaca, había seguido mordisqueando con aire reflexivo la presa, y de este modo ingresó, casi de rondón, en la cofradía. Al infeliz Martín le colgaban siempre todas las extravagancias; era su sino... Pues bien, este año salió a relucir, como todos, la consabida patraña, y a propósito de ella se repitieron los cuentos habituales; unos, dramáticos: la desaparición de una criatura de cinco años que cierto marinero tuvo la imprudencia de traerse consigo; y otros, divertidos: el obsequio que al primer Gobernador de la Colonia, hace ya muchísimos años, le ofreció el reyezuelo negro, presentándole ingenuamente un mono al horno, cruzados los brazos sobre el pecho como niño en sarcófago. Volvieron a oírse las opiniones sesudas: que toda esta alharaca no era sino prejuicios, pues bien comemos sin extrañeza de nadie animales mucho más inmundos, ranas, caracoles, los propios cerdos, etcétera; se discutió, se celebraron las salidas ingeniosas de siempre, se rieron los mismos chistes necios. Y fué en el curso de una de tales conversaciones cuando surgió la famosa apuesta entre el Inspector Abarca y el Secretario de Gobierno sobre si aquél sería capaz o no de comer carne de mono.

Abarca, más bebido de lo justo, según costumbre, se obstinaba en sostener que no hay motivo para hacerle ascos al mono cuando se come cerdo, y gallina, animales nutridos de las peores basuras, cuando hay quienes se pirran por comer tortugas, calamares, anguilas, y quienes sostienen muy serios que no existe carne tan delicada como la de rata. ¿Por qué aceptar cabrito u oveja, y rechazar al perro? Los indios cebaban perros igual que nosotros cebamos lechones... Y al argumentarle uno con el parentesco más estrecho entre el hombre y el simio, él, con los ojos saltones de rabia cómica, arguyó: "Ahí, ahí le duele. Lo que pasa es que a todos nos gustaría probar la carne humana, y no nos atrevemos. Por eso tantas histo-

rias y tanta pamplina con la cuestión de los macacos". "Usted, entonces —le preguntó el Secretario de Gobierno— ¿sería capaz de meterle el diente a un macaco?" "¿Por qué no? Sí, señor". "¡Qué va!" "Le digo que sí, señor". "Eso habría que verlo". "¿Qué se apuesta?"

Resultó claro que Ruiz Abarca, no obstante su estado, se las había arreglado para, con mucha maña, llevar de la nariz al Secretario de Gobierno a cruzar con él una apuesta absurdamente alta; tanto que, luego, en frío, al darse cuenta del disparate (pues ¿cuándo iba a cobrarle a Abarca, si ganaba?; y si perdía...), quiso el hombre volverse atrás. Pero ya era demasiado tarde. Al otro día, tanteó: "Bueno, amigo Abarca, no piense que le voy a tomar la palabra con lo de anoche; quédese en broma", con el único resultado de reforzar todavía la apuesta y establecerse la fecha y demás condiciones, para regocijo del ilustre senado, cuya expectación había aprovechado el Inspector a fin de picar y forzar a su contrincante. Abarca es, desde luego, un tipo brutal, pero no tiene pelo de tonto; y esta maniobra le salió de mano maestra. Por lo pronto, sugirió un plazo prudencialmente largo, de modo que tuviera tiempo de crecer y cuajar la curiosidad de la Colonia entera ante la perspectiva del acto sacramental en que el señor Inspector General de Administración se engullera, en la cantina de Mario y en presencia de todos nosotros, medio mono asado, pues en esto consistía la condición: había de cenarse medio monito, excluída, eso sí, la cabeza; lo cual, entiéndase, no supone cantidad excesiva de carne; estos macacos de por acá son chiquitines, y muy peludos; una vez desollados, abultarán quizá menos que una liebre. Mientras corría el plazo, la cantina se convirtió casi en el centro de la moda, y el cantinero, que durante ese tiempo hizo su agosto, en una especie de héroe vicario, de quien se solicitaban detalles buscándole la cara. "Oye, Mario, cómo van los preparativos? No le servirás al señor Inspector un vejistorio de huesos duros..." O bien: "Pero, dime, en el mercado no se venden monos. ¿Cómo te vas a conseguir la carne?" "Él se subirá a los árboles para cazarlo, ¿verdad, Mario?" "Quien sabe si no se pone de moda ese plato". "Y tú, como buen cocinero, tendrás que probar el guiso..." A él, halagado, personajísimo, se le perdían de gusto los ojos menuditos con reticente sorna.

La cantina comenzó a funcionar pronto a manera de bolsa donde se concentraban las apuestas; hasta llegó a publicarse allí, sobre una pizarra *ad hoc*, la cotización del día. El apostar es (lo ha sido

siempre) una de las pasiones y mayores entretenimientos de esta Colonia; y, alrededor de la apuesta inicial entre Abarca y su ilustre antagonista se tejió en seguida una red cada vez más tupida de otras apuestas secundarias a favor de uno y otro; se formaron partidos, claro está, y tampoco faltaron discusiones, broncas, bofetadas. Aquélla había pasado a ser ahora la gran cuestión pública, el magno debate, y hasta parecía olvidado por completo el asunto de los esposos Robert. No es de extrañar, pues, que Mario, el cantinero, individuo vivo si los hay, oliéndose el negocio, organizara en su propio beneficio el control de las apuestas, y se hiciera banquero de aquella especie de timba por cuya momentánea atracción quedaron desiertas incluso las habituales mesas del Country Club. De dónde sacó dinero efectivo para hacer frente a las diferencias de cotización, o cómo salió adelante, es cosa que nadie sabe; había oscilaciones temerosas, verdaderos vuelcos, provocados en gran parte —hay que decirlo—, o acicateados por la intervención de Toñito Azucena desde la radio. Manejado el tema en el tono semihumorístico y pintoresco de su amena “Charla social del mediodía”, actuaba sobre la impresionable atmósfera de la Colonia, e inclinaba las preferencias públicas ya en un sentido, ya en el otro. Era aquél, desde luego, un modo escandaloso de influir sobre las apuestas, y había quien afirmaba no comprender cómo se consentían maniobras tales. Otros contaban maliciosamente que el Secretario de Gobierno había sugerido al Gobernador la conveniencia de poner fin, de una vez por todas, al asunto, prohibiendo las apuestas que él mismo —era cierto, lo reconocía, no le dolían prendas— había tenido la imprudencia de contribuir a desencadenar. Y llegaba a referirse, como si alguien hubiera podido presenciar la escena, que Su Excelencia sonrió tras de su barba y dijo: “Veremos”, sin adoptar providencia ninguna.

Así corrieron los días y llegó por fin el fijado para ventilar la apuesta. El rumor de que Abarca abandonaba el campo y se rajaba, sensación primera de aquella agitadísima jornada, no tuvo origen, sin embargo, en la emisión de Toño, ni llegó a oídos de la gente a través del éter. Parece más bien que la locuacidad de alguna sirviente dejó trascender el dato de que nuestro hombre había comenzado a sentirse indispuesto la noche antes, con dolores de estómago y ansias de vomitar. Sonsacado el ordenanza de su despacho oficial, confirmó hacia el medio día que, en efecto, el señor Inspector General se había entrado al retrete no menos de tres veces en el curso de la mañana, y que presentaba mal semblante; más aun: que había

pedido una taza de té. Fácil es imaginarse la ola de pánico suscitada por la difusión de estas noticias, y cómo se fueron por los suelos sus acciones. Ya desde primera hora de la tarde se ofrecían a cualquier precio los boletos a favor suyo, y al cerrarse las apuestas, aquello resultó una verdadera catástrofe, presidida y apenas contenida por la flema de Mario, cuyos blancos y gordos brazos desnudos se movían sin cesar tras de la caja registradora, sin que se mostrara en su persona otro signo de emoción que cierta palidez de las mejillas bajo los rosetones encarnados. Atareado, taciturno e indiferente, hacía los preparativos para el acto de la cena, sin que Abarca hubiera dado en toda la tarde señales de existencia.

Ya sólo faltaba media hora, y los dependientes de la cantina, medio atontados, no daban abasto despachándole bebidas a los curiosos que entraban para echar una miradita a la mesa, aparejada en un rincón de la gran sala-comedor con su buen juego de cubiertos y un florero donde —¿alusión pícaro del cantinero?— lucía una solitaria rosa escarlata sobre la blancura del mantel. Estaba dispuesto que al acto mismo de la cena sólo pudieran asistir los testigos de la apuesta, senado que integrábamos los socios del Country en representación de la Colonia entera, interesada en el lance. Una espesa multitud, apiñada en la plaza, frente a las puertas de la cantina, señaló con un repentino silencio seguido de rumores la llegada de Abarca, que, muy orondo y diligente, conducía su automóvil despacito por entre el gentío, sin muestra alguna de dolencia ni de vacilación. ¡A cuántos que, todavía la víspera, anhelaban su triunfo no se les vino ahora el alma a los pies viendo el aire fanfarrón con que acudía al campo del honor, y maldecían el haberse dejado arrastrar del pánico!

El Secretario de Gobierno tomaba unas copas, a la espera de su contrincante; y al verle entrar se levantó, un poco demudado, para acudir a saludarlo caballerescamente. Los demás, nos agrupamos todos alrededor de ambos. Abarca sonreía con aire satisfecho, como quien quiere dar la sensación de perfecto aplomo. “¿Qué hay, Mario? ¿Cómo va ese asado?”, le gritó al cantinero con su voz estentórea. Y éste, confianzudo: “Se va a chupar los dedos”, le prometió desde dentro.

Es una tontería, y parecerá increíble, pero había emoción en ello; una emoción pura, por el juego mismo, independiente de las consecuencias crematísticas que su resultado tendría para cada cual. Sentóse Abarca a la mesa, apartó el florero, se sirvió un vaso de

whisky, y de un trago lo hizo desaparecer. Desde luego, se veía ya que iba a ganar la apuesta; la sonrisa forzada del Secretario de Gobierno lo estaba proclamando sin lugar a dudas.

“¿Le traigo algunos entremeses para hacer boca?” preguntó Mario acercándose a la mesa de Abarca. El cantinero se había aseado; ostentaba impecable chaqueta blanca. “No, no —le ordenó el Inspector General—. Tengo mucho apetito. Entremos por el plato fuerte; venga el asado”. Se hizo silencio tal, que hubiera podido oírse el vuelo de una mosca. Y Mario, que había hecho mutis tras una reverencia, reapareció en seguida portando con gran pompa e importante contoneo una batea, que presentó primero a la concurrencia y luego puso bajo las narices de Abarca. Descansando entre zanahorias, papas bien doradas y cebollitas, yacía ahí el macaco asado. “Miren cómo se ríe con sus diente-cillos —comentó Abarca—. ¡Hola, amiguito! ¿Estás contento? Pues ahora verás tú cómo papá no te hace ascos”. Y esgrimió, ante la general expectación, tenedor y cuchillo. Pero en el mismo instante Mario sustrajo la batea. “Déjeme que yo se lo trinche”, decidió perentorio, autorizado, inapelable; y se la llevó a la cocina para volver al poco rato con un plato servido, en el que varias presas de carne se amontonaban con zanahorias, cebollas y papas.

Nadie supo cómo protestar, aunque en muchas miradas se leía el descontento. Y luego, más tarde, en los días subsiguientes, tampoco lograron ponerse de acuerdo las opiniones sobre si había mediado fraude o no. La razón más poderosa que se aducía para suponer que no hubo escamoteo y que la carne consumida por el Inspector, fué, en verdad, la del mono, era ésta: que, siendo Abarca dueño de sus actos, bien hubiera podido ganar de cualquier manera bastante dinero, si acaso no quería comerse el mono, por el sencillo procedimiento de apostar secretamente contra sí mismo, y darse por vencido a última hora, y perder la apuesta, pero ganar con la especulación a favor de su contrincante. Caímos —demasiado tarde— en la cuenta de que aquel bruto, a tuertas o derechas, nos había metido el dedo en la boca, y se había metido él en los bolsillos, a mansalva, una cantidad sobre cuyo monto se hacían diversos cálculos, pero que, de cualquier modo, debía ser muy considerable. Se daba como cierto que en la dolosa maniobra había tenido por cómplice a Toñito Azucena y, según costumbre, no faltaba quien hiciera insinuaciones acerca del propio Gobernador.

Aunque no hace a la historia, quiero referir el final —disparatado y sorprendente— de aquella sensacional jornada. A pesar de todas las consignas, el gentío de afuera consiguió forzar la puerta e irrumpir en la cantina, cuando a alguien, no sé bien, se le había ocurrido la argucia y estaba proponiendo —tal vez como recurso de *habeas corpus* para requerir de nuevo la presencia del asado ante el tribunal de la apuesta— que la mitad restante del mono se le llevara en obsequio a Martín, de quien era fama apreciaba mucho el estrambótico manjar; y la propuesta, aclamada por la plebe, fué consentida por el senado. Mario, tras un instante de vacilación, se retiró, presuroso, a la cocina y no tardó mucho en volver a salir con una fuente donde se ostentaban algunos miembros y la cabeza del zarandeado animal. Fué el payaso de Bruno Salvador, que, por supuesto, estuvo maniobrando hasta alcanzar la primera fila, quien se apoderó entonces de la fuente y encabezó la turbulenta procesión hacia la vivienda del viejo Martín, allá en el límite del negrerío. Nadie se esperaba lo que ahí íbamos a encontrarnos. El pobre Martín estaba tendido entre cuatro velas, muy respetable con su barba blanca, cruzadas las manos sobre el vientre, en el piso de la cocina. Había muerto aquella siesta, y un enjambre de muchachos admiraban por las ventanas el imponente cadáver. De los restos del asado, no sé qué se hizo en medio de la batahola.

V

Igual que algunas otras insensateces de aquellos días, el episodio de la apuesta —ya lo señalé— podía interpretarse como desahogo colectivo y válvula de escape al quedar clausurado, taponado, diríamos, y sin perspectivas de nuevo desarrollo el asunto del pseudo-matrimonio Robert, que por tantos meses había sido obsesión de la Colonia. Pronto pudo comprobarse, sin embargo, que la relación entre una cosa y otra no era de especie tan sutil, sino bastante más directa. Cuando Ruiz Abarca solicitó y obtuvo licencia para viajar a Europa, y tomó el avión sin apenas despedirse de nadie, ya todo el mundo sabía que se marchaba en pos de Rosa, la apócrifa señora del Director de Embarques. Y que para eso, precisamente, para irse a buscarla, había urdido, con entera premeditación, la trama que lo proveería de fondos y que, en efecto, debió de proporcionarle un dineral: pues lo necesitaba; no podía privarse de aquella mujer.

Por consiguiente, el viaje de Abarca volvió a poner sobre el tapete la cuestión que —demasiado pronto— habíamos dado por conclusa.

No mucho después de ventilarse la famosa apuesta, compareció Smith Matías una mañana en la cantina, donde estábamos unos cuantos refrescándonos con jugos de piña, y derramó sobre nuestras cabezas la noticia del permiso recién obtenido por el Inspector General, quien, además y por si fuera parva la suma cosechada a costa de la estupidez humana —completó el faraute— acababa de malvenderle su automóvil al Comisario de la Vivienda Popular, a la vez que —para colmo— levantaba en Contaduría un anticipo de seis mensualidades sobre sus emolumentos. Smith Matías se mostraba escandalizado: jamás antes habían sido autorizados préstamos semejantes, y menos a un tipo —dijo— que se ausenta de la Colonia, probablemente con ánimo de no volver más. “Eso, no; volver, vuelve”, supuso, guiñando el ojo, Bruno Salvador. “Son muy sabrosos los gajes de la Inspección”, corroboró otro. Y yo, por decir algo, aventuré: “Pues quién sabe”. “No vuelve —aseguró entonces, rotundo, Smith (este diálogo, lo recuerdo muy bien; era mi primer noticia del nuevo curso de los acontecimientos o, mejor, de la nueva faz que mostraba el asunto) —No vuelve —repitió, reflexivo—, a menos que . . .” “Que ¿qué? No se haga el enigmático, hombre”, le exhorté yo con alguna impaciencia, pues es lo cierto que había conseguido tenernos pendientes de sus labios. Él sonrió: que no sabía nada de fijo. Y acto seguido, mediante innecesarias perífrasis, lanzó a la circulación la especie de que Abarca iba decidido a encontrar a Rosa aun debajo de la tierra, y a apropiársela a cualquier precio, así tuviera que acuñar moneda falsa para conseguirlo. Por lo visto, después que ella desapareció haciéndole un corte de mangas, se le había metido eso al hombre entre ceja y ceja; cuestión de amor propio, sin duda, pues la escena del banquete lo tenía humillado, y no podía digerirla. Para desquite, se proponía traer ahora a la Damisela Encantadora, y exhibirla ante nosotros, atada con cadenas de oro a su carro triunfal.

Mientras así adornaba, interpretaba y desplegabá Smith Matías la noticia de que era dueño, Bruno Salvador había compuesto en su rostro la expresión socarrona propia de quien sonríe por estar mejor enterado, hasta que, habiéndolo notado el otro, le interpeló con aspereza: “¿Acaso no era cierto?”; y Bruno, que no aguardaba más, emitió entonces una estupenda versión personal de los hechos, versión que —seguro estoy, pues le conozco el genio— acababa de

ocurrírsele en aquel momento mismo. "Cierto es —sentenció— que va en busca de la pendeja; pero no por cuenta propia"; y se quedó callado: punto. "¿No por cuenta propia?" —repitió, todavía agresivo, aunque algo perplejo, Smith Matías. Todos habíamos percibido de inmediato a dónde apuntaba la insinuación; y quizá lo que más mortificaba a Matías es no haber pensado antes él en hipótesis tan bonita. "Pues ¿por cuenta de quién, si no? Dílo". Bruno se demoró en contestar. Dominaba por instinto el arte histriónico de las pausas, suspenso y demás trucos y zarandajas. Luego, el muy mamaracho, no sé cómo se las compuso para fraguar con los pellejos de su cara un gesto que reproducía la expresión, que retrataba inconfundiblemente a nuestra primera autoridad. Ésa fué su respuesta. Rompimos a reír todos —incluso Smith Matías tuvo que reírse de mala gana—, mientras él, solemne, rígido, continuaba imitando con los dedos abiertos la barba en abanico de Su Excelencia. Bruno Salvador es un verdadero payaso; y su hipótesis, por supuesto, descabellada. Yo exclamé: "Qué disparate", y Smith Matías me agradeció en su fuero interno no haber dado crédito a la versión de su compinche. Pero éste, que se había entusiasmado con su propia ocurrencia, empezó a defenderla por todos los medios, desde el argumento de autoridad ("Lo sé de buena tinta; si yo pudiera hablar...") hasta razones de verosimilitud montadas sobre la supuesta salacidad del viejo farsante "que, con toda su prosopopeya, es el tío un buen garañón..." "Un buen bujarrón es lo que es", reventó de improviso a espaldas nuestras la voz destemplada del cantinero, quien, acodado en su mostrador, había estado escuchando sin decir palabra. Ahora, de repente, va y suelta eso, y se mete para dentro de muy mal talante, dejándonos pasmados. ¡Cualquiera sabe lo que puede cocerse en un meollo así!

Y de este modo fué como yo supe que Abarca levantaba el vuelo en pos de nuestra ninfa. La noticia me sacudió hondo. Se me vino a la memoria en seguida algo que, en forma vaga, envuelta y sibilina, me había dicho el finado Martín poco antes de su repentina muerte, y a lo que yo entonces no presté mucha atención (era el momento sobresaliente de la apuesta), pero que ahora, al unirse con todo lo demás, se coloreaba y adquiría relieve. Era, repito, en los días culminantes de la apuesta, y todos los ojos estaban fijos en Abarca. Cierta noche, en que el calor no me dejaba pegar los míos, tras mucho revolverme en la cama vacilando entre el sofoco del mosquitero y la trompetilla irritante de los mosquitos, decidí por fin huir, echarme a la

calle y encaminarme al puerto en busca de alguna brisa que calmara mis nervios. Por inercia, emprendí, sin embargo, la ruta acostumbrada, y en seguida (¡qué fastidio!) me encontré metido en las callejas malolientes, entre las sórdidas barracas de los negros, cargadas de resuellos. Apresuré, pues, el paso hacia más despejados parajes, y pronto me hallé en la "frontera", ante la terracita de Martín, donde, a aquellas horas, con sorpresa y disgusto, encontré a Martín mismo chupando como siempre la sempiterna pipa. Mis "buenas noches" resonaron en la oscuridad; le expliqué cómo el calor no me dejaba conciliar el sueño; aunque ya veía, yo, que no era a mí solo... Él sonrió; la luna fingía —o quizá, simplemente, iluminaba— en su cara una alegre mueca maliciosa. ¡Pobre Martín! Hablamos de todo un poco, no recuerdo bien, diciendo unas cosas y pensando en otras diferentes. ¿A propósito de qué deslizó él sus curiosas apreciaciones relativas al Inspector General, esas frases que ahora, cuando ya la boca que las pronunció está atascada de tierra, venían a cobrar significado? Lo peor es que no consigo reconstruirlas por completo. Fué como si hubiera querido dar a entender que Abarca estaba embrujado por las artes de nuestra encantadora Rosa. "Mientras ella está lejos, y la gente duerme, y nosotros charlamos aquí, él —dijo— derrama en su escondite lágrimas de fuego"; eso me parece que dijo; o "echa bocanadas de fuego". Y, en otro momento, afirmó: "Tendremos boda". Esta última frase se me quedó grabada, por absurda. Y también dijo que nos faltaba, aquí en la Colonia, una reina o especie de cacica blanca, para consolar, defender y salvar a los infelices indígenas; algo así dijo también. No hice caso ninguno a sus chifladuras, pobre Martín. A él, nadie iba a salvarlo: no comería ya el pastel de ninguna boda, ni probaría siquiera el asado de la apuesta. Aun su resultado iba a quedarse con las ganas de saberlo: pocos días después, estaba ya él comiendo tierra, y dispersa como puñado de moscas su patulea de chiquillos. Pero ¿cómo iba uno a imaginarse en aquel momento que ya no volvería a ver más en vida al bueno de Martín? ... Apenas había prestado atención yo a lo que me decía; me desprendí de él, seguí adelante y, pronto, otro curioso encuentro me hizo olvidarlo por completo. Daba ya vuelta a la plaza desierta cuando, en aquel silencio tan grande, oigo de improviso ruido de unos goznes, y me detengo a mirar: era la cantina de Mario, que se abría para dar salida a alguien. ¿Quién, a tales horas? Desde el ángulo de sombra en que yo estaba, veo surgir por el resquicio de la puerta entreabierta una

figura que, a la luna, reconocí de inmediato: era Toño Azucena; Toño riendo en falsete, con palabras confusas, mientras que a su espalda el cantinero —visto y no visto— encajaba otra vez, despacito, la puerta. Aquello me intrigó. En la manera caprichosa, imprecisa y casi espectral propia del insomnio, me puso a darle vueltas; y ya no me acordé más de las frases, también insensatas, dichas por Martín, hasta que, ahora, las novedades sobre Ruiz Abarca vinieron a descubrirme algún sentido en ellas. Pero ahora, a duras penas lograba juntar y reconstruir sus fragmentos.

Me maravillo de cómo el vejete, sin moverse nunca de su hamaca, ahí siempre, podía saberlo todo. Parecía que adivinara, o que los ojos y oídos de los sirvientes hubieran estado espionando a la Colonia para tenerlo a él bien al tanto. ¿Sabría lo mío también? Bueno, ya está bajo tierra. Por lo demás, sería absurdo suponerle virtudes sobrehumanas. Pero, de cualquier manera, no dejaba de resultar asombroso que ¡ya entonces!, cuando nadie pensaba en ligar la apuesta del Inspector General con el caso de los Robert, predijera con tanta certidumbre: "Tendremos boda". Más tarde se supo que Ruiz Abarca, hombre prepotente y astuto, sí, pero al mismo tiempo incapaz de refrenar sus impulsos, se había sincerado ante un grupito de sus íntimos, o quienes podían pasar por tales, y, para cohonestar sus intenciones curándose en salud, había dado a conocer, con el tono del que habla *ex abundantia cordis*, su propósito de demostrarle al mundo y demostrarle a ella —ella, naturalmente, era Rosa— que nadie se le resistía a él ni podía impedirle que se saliera con la suya. "Soy testarudo —parece que había proclamado, entre otros alardes y bravatas—, y no va a arredrarme dificultad ni convencionalismo alguno, así tuviera que suscribir un contrato de matrimonio; me río de formalidades, de papeluchos y demás pamemas", había deslizado entonces, disfrazando de ruda franqueza su cálculo. Si no se casaba, pues, con nuestra común amiga, no sería por falta de arrestos. Se ve que estaba muy resuelto a hacerlo; y quizá fuera verdad lo de las proposiciones, instancias y súplicas con que —según ella me confió en su ocasión— la asediaba; por lo visto, era verdad.

VI

No se casó, sencillamente, porque, cuando vino a dar con ella, se la encontró casada ya.

Contra los pronósticos de quienes no creían que el Inspector General se reintegrara a su puesto, Ruiz Abarca ha regresado; llegó esta mañana a la Colonia. Muchos se sorprendieron al divisar su pesado corpachón sobre la cubierta del *Victoria II* que entraba en puerto, y la noticia corrió en seguida hasta difundirse por todas partes, antes aun de que hubiera podido desembarcar. Fácil es figurarse la impaciencia con que aguardábamos su aparición en la terraza del Country Club. Como es natural, para nosotros han sido las primicias.

En el tono ligero de quien, ocasionalmente, al relatar otros detalles de su viaje, trae a colación un episodio curioso, nos refirió —“¡Hombre, por cierto!”— que había tenido la humorada de averiguar el paradero del falso matrimonio Robert, “pues, como ustedes saben —puntualizó con repentina gravedad—, tenía cuentas que ajustarle a la famosa pareja. Pero, señores —e intercaló aquí una risotada fría—, mis cuentas personales, así como las de todos ustedes, están saldadas; se lo comunico para general satisfacción”. Hizo una pausa y, luego, reflexionó, sardónico: “¡Lo que es la conciencia, caballeros! En el fondo, era un hombre de honor, y lo ha demostrado. ¿Saben ustedes que nuestro apreciado Director de Expediciones y Embarques, el ilustre señor Robert, se ha endosado los cuernos que nos tenía vendidos, al contraer *a posteriori* justas nupcias con la honorable señora doña Rosa Garner, hoy su legítima y fiel esposa? . . . Su conducta —explicó— es comparable a la de quien expide un cheque sin fondos para luego acudir al banco y apresurarse a hacer provisión. Lo hemos calumniado, fuimos precipitados y temerarios en nuestros juicios; pues con este casamiento ha demostrado a última hora ser una persona decente e incapaz de defraudar al prójimo”.

Hizo otros chistes, convidó a todo el mundo con insistencia, bebió como un bárbaro, repartió a los mozos del club montones de dinero, y no ha parado hasta que, borracho como una cuba, cayó roncando sobre un diván. Allí sigue, todavía.

FRANCISCO AYALA

LAS AVES ALTANERAS

Del cóndor sideral bajó una pluma
a la cabeza del monarca (libre
y rauda como el viento era la pluma,
pero una red dorada la retuvo
prisionera en sus hilos imperiales;
sustancias indelebles, extraídas
de la piedra y del árbol, todo el coro
de la escala tintórea
sometida al dominio de una alquimia
voluptuosa y falaz,
la trocaron en púrpura,
en tornasol, en brillo de oropel, en tejido
de, violenta oriflama).

Del águila caudal bajó otra pluma,
otra pluma del buitre y otra pluma
del alcotán, y todas
las plumas del espacio reunidas
tejieron el penacho, la cimera
de espuma negra, el cetro, la corona,
el humeral, la túnica,
suave y suntuosa,
de los dioses de América;
y un huracán de plumas cubrió toda
la extensión planetaria.

La corona cayó como una luna
rota de golpe por el puño férreo
del invasor; la copa,
como una flor de finas filigranas de plata,
fué arrebatada de la mano fría
y centelleante, ornada de amatistas,
del soberano; el manto
se abrió de par en par como una nube
partida por el rayo.

volvieron como antaño
 a bordar con sus alas el círculo vacío.
 El aire silencioso
 sonó como una rama transparente
 sacudida de pronto por un sordo temblor:
 en negras avalanchas
 remontaban el páramo brumoso
 de su origen, volvían
 a la noche abismal
 como a un nido de plumas caudalosas.
 Volvían . . .

Oh fermentos,
 oh gérmenes activos de una cólera
 abominable, oscuras
 semillas de una estirpe sanguinaria.

Pasó el cóndor volando con una orla
 de espuma litoral, nácar marino,
 que el viento despeinaba
 sobre las parameras de resplandor metálico
 —gneis y mica— del sur, y vi la sombra
 de sus enormes alas, tenebrosa y vacía
 como un gran cenotafio o el resumen
 de una página negra,
 balanceándose apenas, suspendida
 entre la luz y el polvo,
 en la vislumbre de aquel duro infierno
 de piel abrasadora.

Pasó el águila
 caudal, hija del viento
 engendrador de pólenes y guerras,
 y la que vuela como un fuego blanco,
 rizo de nieve, pétalo gigante
 de los glaciares, esa
 que en la aridez del roquedal florece
 como la encarnación alucinada
 del alimoche; el águila calzada,

la que pisa golpeando con su tarso emplumado
el escabel y atisba,
como un alabardero,
la panoplia de orín, la escalinata
carcomida, el fantasma cavernoso
de un abolido rey; y la siniestra
quebrantahuesos, grifo, león de plumas,
sin blasón, esculpida
en su talud granítico,
con el perfil airado y agresivo
de una arpía barbuda.

Pasó el buitre,
avaro de ojo mísero, Calígula
devorador; el cuervo de fieltro empavonado;
el halcón de alta presa, as de la cetrería,
hermano del lujoso gerifalte;
el rojizo alcotán;
el ceniciento azor apoyado en su alcántara
rocosa; el gavilán
vestido como un paje
de pana azul; el neblí cuya chispa
era un rubí de sangre en la mano del príncipe
anquilosado: todas
dejaron una pluma de la noche
desplegada en sus alas, una insignia
de falso terciopelo,
un garfio envenenado, un carbón encendido,
que el viento dispersó como una escoria
de iniquidad.

Con ellos
urdió la trama de una red inicua
el sueño de grandeza del pequeño tirano.

¡Aves armadas!

Vuestro reino empieza
en un picacho calvo y solitario
como el invierno, en ese

cósmico hueso helado que no roen
las jaurías solares,
ni el agrio lobo gris de las ventiscas.
O se cierne rampante con mil garras
crispadas, con mil ojos
de carbúnculo turbio,
con mil crestas purpúreas, con mil gotas
de lacre suspendidas
sobre pueblos bañados en el oro
de unas interminables
guedejas blondas, hebras susurrantes,
cuajados como piñas a la sombra
de los pinares, o esparcidos
como trozos de Arcadia
entre pastores, entre colmenares
y cuévanos tejidos con zarcillos
y adornados con uvas de la opulenta vid.
Y termina en la tórrida maraña,
en el totem selvático
donde humea y se pudre,
bajo el zumbido y el hervor viscoso
de los insectos, una
pira sangrienta, un inmundo trofeo
cuyos despojos últimos disputan
las hormigas carnívoras,
los pájaros hambrientos.

Vuestro elixir originario fué
un vino rojo, vuestra copa un cráneo
martirizado: en ella
bebisteis con ardor hasta el delirio
de la embriaguez; vuestro nido infernal,
la zarza incandescente que entreteje
una corona de humo y lava en torno
de los volcanes.

Hoy
es un cráter hundido,
un promontorio seco y agrietado
a cuyo pie reposan las cenizas
o crujen las escorias que algún turbión arrastra.

¡Aves armadas!

Sólo el rayo puede
aniquilar un día
ese pérfido fuego que alimentáis, soberbias,
empavesadas de rapaz lascivia
como naves corsarias,
moviendo en el vacío vertiginoso, en medio
de la luz cenital o en la calígene
de la tormenta, el ojo ruin, teñido
como un fanal bermejo

Heraldos sois de ruinas y discordias,
oh altaneras.

Un golpe del azar, el destino
o una divinidad reveladora,
no sé, pero una fuerza
más alta que el orgullo ha destejido
el halo que ceñía vuestras cabezas ígneas
y feroces.

Un viento del futuro,
un resplandor de salmo y profecía
arrojará en un haz vuestras cenizas
que flotarán al fin diseminadas
en el desierto, pero
no serán como aquéllas del pájaro de Arabia
maravilloso: polen
fecundador, despojos inmortales,
magia solar, aliento
de muchas vidas, no; con ellas
moriréis para siempre, consumidas
en las llamas del Orco.

¿Qué hacéis aquí, sedientas?
Y tú, monstruo bicéfalo que yergues
la doble testa hendida como un rojo bicornio
entre el follaje oscuro de una mitología
fantasmal, dí, ¿qué buscas
por estos territorios donde la aurora imprime
su pie desnudo en las espumas y abre

su fragante cestillo
de ciclamar?

¡Huíd!

La hermosa patria que celebro y canto
no es la anaconda, diosa letárgica,
adormecida en el nocturno
cieno inicial;
no es un nido de sierpes, no es el sueño
de los caimanes,
ni un redil ni una tribu
ni un anfitrión de calcañar dorado.
Esta patria sagrada y esencial, esta patria
cuyo mapa recorro con las venas
iluminadas,
es una cabellera que se empapa en el mar,
una hoja astronómica o una mano
por cuyas nervaduras
una oropéndola de luz navega;
una mujer del norte con un arpa
de flores y calandrias,
un varón cereal con una vara
de trigo y un ribazo,
un jinete del sur, todo estrellado,
como el cielo o la pampa,
cuando la pampa enciende sus lámparas remotas.

CÉSAR ROSALES

MISIÓN CUMPLIDA

INGRESÉ a Pietas, secreta agrupación de caridad, después de una libre y feliz época en que conocí el gusto, el asombro de instalar en las esquinas observatorios para amar a las pensativas mujeres que pasan en tranvías y automóviles, y el recogimiento de ciertas delicadas aventuras del pensamiento en las que jovencitas sueñan con cabañas y puros amores. Pero una vida así carece de grandes aflicciones y finalidades, se desintegra. Se descuidan cosas que merecen atenta vigilancia, y hasta llega a perder uno la memoria, tan importante para el futuro del alma. Tenía que dejar la pereza, esa especie de roña, mezclarme con las pasiones reales y con sus estímulos. No debe uno moverse sin contricción, y ya que me hallaba en el mundo y presenciaba los esfuerzos, el vaivén del corazón entre la penitencia y la perversidad, estaba obligado a preguntarme: ¿Debe detener al hombre el rumor de los pecados? ¿Hay en ellos, realmente, grados? ¿Se justifican turbaciones de esa naturaleza?

La misericordia salva porque es activa, y Pietas fué mi gran oportunidad. Gracias a eso, nada sufro en estos momentos, ni los difamo. Al contrario, sin humillarme abandono la servidumbre, toco la esperanza.

El lema era: "Antes que la sangre brote de la herida, Pietas acude sin que se la llame". Se contaba con una organización estricta y eficaz; sólo los actos de caridad determinaban la jerarquía interna y los agentes registraban sus intervenciones mediante fotografías que guardaban en escrupulosos archivos. Esos hombres estaban permanentemente al acecho, y si la ayuda no era, de momento, imprescindible, ellos, más aptos para la paciencia que para la burla, se obligaban a conversar con los lisiados, con los enfermos de parálisis infantil o con la jorobadita que encontramos en el ascensor y cuyos colgantes brazos le confieren un desolado aspecto simiesco. Dejarse contaminar por el desprecio y la convencional repugnancia, era inadmisibile; equivalía a la expulsión de Pietas. Con todo, las misiones no eran, a menudo, fáciles. Los atormentados, suspicaces y sensibles huelen desde lejos las intenciones más sutilmente escondidas. Desconfían, se enojan, y tienen razón, pues el celo excesivo hace excesiva la virtud, debilita el íntimo ardor de la caridad.

Me fijaron una zona situada entre las calles Seguro, Avellana, Sudamérica y Venancio Flores. En los primeros tiempos, salvo los conflictos comunes que origina la miseria (y que Pietas solucionaba con generosos cheques y palabras de menos reverenciado efecto), tales como desalojos, dramas de inquilinatos, niños abandonados con idénticas tarjetas prendidas en los pañales, no tuve intervenciones dignas de mención. Un día de mayo, al amanecer, caminaba por Venancio Flores hacia el este. Estaba inquieto, pensaba que, a pesar de todo, no experimentaba la alegría que imaginé, pensaba si de verdad era piadoso lo que hacía. Todo tráfico espiritual es culpa grave, grave es dar cosas materiales para conseguir la propia salvación. La ayuda de Pietas no era, al fin y al cabo, sino una especie de simonía. La hora, el ruido sordo de algún carro, los ruidos aún tímidos que provenían de las casas vecinas, la calle desierta, me hicieron sentir solo. Mejor dicho, algo indefinido salía de mí y me rondaba. Apresuré el paso hasta perder el aliento; atravesé el alambrado que separa la calle de las vías del tren y seguí por la cuneta, oyendo con toda claridad mi andar sobre la hierba chamuscada y húmeda, odiando, no sabría explicar por qué, la luz cada vez más precisa del día. De pronto, a unos cincuenta metros divisé una forma blanca, inmóvil. Recorrí el tramo lentamente, como saliendo de un sueño. La forma, la mujer, tenía los brazos en cruz y miraban al cielo sus ojos desmesuradamente abiertos. Como prefigurando la muerte próxima, infinitas moscas recorrían ya sin molestias el rostro. En efecto, tenía la actitud decidida, tranquila, de quien se lanza conscientemente a un diálogo remoto, definitivo, indescifrable. Los harapos no me ocultaron que era una muchacha. Dije algunas palabras y me observó con tal desdén que enrojecí, mientras su mano hacía un gesto que dispersó transitoriamente las moscas, pidiendo que me fuera. Hablé, insistí con fervor en las conveniencias de nuestra protección, en su real desinterés, y tomé fotografías de la escena. No podía esperar más, la alcé, y sin resistencia se dejó llevar hasta el hospital más cercano, a la sala nueve. En todos los hospitales de la ciudad, la sala nueve está secretamente sostenida por Pietas y a su servicio exclusivo. El número elegido fué, y por iguales razones, gustado por el propio Dante. La raíz del nueve es tres y el tres es... *lo fattore per sé medesimo delli miracoli e cioè Padre, Figlio e Spirito Santo.*

La infalible poción Tod poco tardó en dar a las mejillas su color natural. El pelo, antes inexpresivo, vil, adquiría tonalidades rojizas,

brillantes. No quise conjeturar ni adivinar, me limité a sorprenderme de sus manos. Ni siquiera estaban sucias. Suaves, blanquísimas, eran de una pequeñez increíble. En la izquiërda, un anillo de oro representaba una serpiente mordiéndose la cola, adecuado símbolo, creo. Junto a su cama, aguardé rutinariamente el relato de los orígenes y trayectoria de la desgracia. La primera circunstancia era carnal: estaba embarazada. Perdón por una verdad tan desagradable; mi probidad la exige, y si alguien sostiene que tal circunstancia es indelicada, indigna, que esa alma deje de escucharme.

Al rato la muchacha empezó a hablar. No me miraba. "Bien sabe usted —dijo— que el mundo está habitado por lobos. No me quejo; seguramente, tal disposición es mandato del cielo, pero este socorro caerá sobre mí inútilmente. La pena, la absolución son peculiares desiertos que ni usted ni sus cómplices jamás comprenderán. Prefiero la agresión y la burla a esto. Con todo, soy también capaz de imaginar el tono que usted preferiría, y aunque tenga que acudir a una simulación de la inocencia, lo complaceré. Soy una muchacha de condición no muy elevada. Han abusado de mí y sólo deseo ahora guardar sin blasfemias el nombre del que me abandonó. Vivía con mi padre y lo amaba. Naturalmente, hubo un joven que ganó mi voluntad, y más. La negativa de mi padre nos estimuló, y sin esperar decidimos considerarnos esposos. Nada nos negamos, me regaló un anillo y decidimos casarnos en secreto. Cara me costó la desobediencia, pues el cielo, que a todos brinda sus luces y sus rosas, me ha castigado".

Se desmayó. Cuando volvió en sí, la relación se hizo apresurada, confusa. Habló de la desaparición del joven, de muchos días sin más refugio que el suelo de los baldíos. A ella no le sucedió que por sencilla las gentes le ofrecieran leche y pan. Por el contrario, hombres que la creían loca la llevaron de noche a una casa, la bañaron y muchos visitaron su cama. Terminó diciendo: "Me vengaré de usted, no lo dude. Si antes no tuve fuerzas para rehusar esta ayuda, ahora sólo pido que me dejen ir". Poco después, desaparecía.

De todo lo anterior informé detalladamente. Habría elecciones internas, yo aspiraba a la presidencia, y el episodio de la muchacha, juntamente con la donación de una pierna artificial a un mendigo, justificaban mi ambición. Tres veces el hombre había perdido en el juego el dinero que Pietas le entregara. Por eso, yo mismo compré la pierna e hice colocar en la vidriera del fabricante el retrato

de su poseedor. Era un placer verlo de pie, altivo y seguro, entre bragueros, fajas, cánulas y las innumerables, atroces imposturas de caucho y metal. Hondos espejos permitían apreciar la pierna en todos los aspectos de su mecanismo perfecto.

El plan electoral consideraba también la propaganda, y proponía anuncios callejeros, exaltando la piedad y la misericordia como lo más importante del mundo, prospectos explicativos con textos evangélicos, distribución de premios y condecoraciones a los agentes más destacados, etcétera. Lamentablemente, ha sido un esfuerzo perdido. ¿Puede evitar lo que está sucediendo? Si al menos hubiera tenido pesadillas, súcubos intranquilizadores. Pero nada, absolutamente nada. Es verdad que con igual fuerza podría argumentar que casi siempre los desenlaces son imprevistos, inevitables. Digo esto porque alarmas hubo y las desaproveché. Así, ayer lunes, al descender de un automóvil, otro que marchaba en sentido inverso me rozó con la manija de la puerta magullándome la cadera. Y luego, otro hecho menos trivial. Almorcé con uno de mis camaradas de Pietas, que, al igual que aquel Juan Cavalier del siglo XVIII, tiene el extraño don de anticipar las traiciones. El hombre me miró de pronto y dijo: "Cuídate, Judas está por besarte". Me reí y aunque luego, arrepentido, intenté averiguar algo más, no quiso contestarme.

Hoy, al volver a mi casa, recibí un llamado telefónico. No recordaba esa fatigada voz, pero la muchacha —era ella— se dió a conocer. Me pedía que fuera a visitarla por la noche, y aunque deseché el móvil del agradecimiento, anoté las señas. A las ocho penetré en una altísima casa de departamentos de la calle Santa Fe, a pocas cuadras del Jardín Botánico. Llamé a una puerta del piso quince. Ella misma me recibió. Su aire no era menos agresivo que entonces, y costaba reconocerla con el decente traje sastre, con el pañuelo verde envolviéndole la cabeza a manera de turbante. Parecía envejecida; algo gastado, remoto, asomaba a sus ojos. Nerviosamente, se paseó largo rato por el salón. Cuando se detuvo, me tomó de la mano, atravesamos a oscuras una habitación contigua, tal vez el dormitorio, y llegamos a una terraza. Desde allí el vertiginoso, y para mí mortal, Buenos Aires es un laberinto claro, comprensible. "Le gusta, ¿verdad? —dijo—. Tengo una estera; acostado en ella podría usted contemplar las constelaciones". Bruscamente corrió al salón. Al regresar una pistola me apuntaba.

"Antes de matarlo —amenazó—, quiero que me oiga. Si cree que lo hice venir para agradecer su bondad, se equivoca. Éste es el

principio, usted y su maldita sociedad tienen que desaparecer. Dicen aliviar la debilidad y la miseria y sólo buscan para perderlos a quienes caen en sus garras. Arrebatan a esos pobrecitos la única ocasión de salvarse. Ahora que usted va a morir, ¿qué amor puede invocar? Es odio, y del peor, el odio que despiertan los que nada tienen, y por eso mismo serán más libres”.

Presté atención y no me detuve en su hostilidad. Es que, repentinamente, descubría que las palabras de esa mujer abrían en mi conciencia una grieta negra, dolorosa. La grieta pronto se hizo más clara, luminosa casi, difundiendo una inesperada tranquilidad. Por fin vislumbraba la raíz de mi disgusto, el secreto que mi alma rumiaba cada vez que se ponía en contacto con la desdicha.

Ella siguió: “¿Por qué, por qué me recogió? Usted, ustedes sabían que el mal existe, que es necesario, que alguien tiene que cumplir con sus exigencias. No pueden hundir así, recogéndolos de las cunetas, a quienes, por cometer un pecado, adquieren el derecho de llevar ese pecado hasta sus consecuencias últimas. El que peca, peca por todos los demás, ocupa el lugar de todos los demás. Gracias a él, el mal deja de ser una noción abstracta, se hace concreto y cumple su función. Cuando usted me encontró, el abandono, las violaciones, el hambre, eran ya cosas queridas, esperadas. Comprometían mi persona, representaban el comienzo de mi salvación. ¿No comprende que ahora de nada me sirve haber vencido miedos, haber acabado con el miserable apego a mí misma?”

Cada vez es más nítido el tamaño de la culpa. No, no es el miedo a morir; una mezcla de indiferencia y mareo me alejan de él. Estoy como en una representación teatral, en una desesperada ficción que contemplo desde muy lejos, y de nuevo su voz: “Es preciso terminar de una vez. Pero también es preciso que estas cosas no hayan sucedido en vano. Siéntese, en este cuaderno escribirá sobre ellas sin vergüenza. Después, eligirá entre el balazo y la caída”.

Son las diez de la noche, hace más de una hora que estoy escribiendo. Una soñolencia dulce, triste, me recorre como un eco la memoria, me oscurece el rostro. Antes de arrojarme, quisiera recibir un apretón de manos.

ALBERTO GIRRI

COMUNIÓN CON GOETHE ¹

EN medio de libros alemanes parece ser el más elemental deber de honor, evocar la figura de Goethe. La obra del más grande de los alemanes no sólo se ha difundido en millones de ejemplares e hizo más que suscitar innumerables libros. Es y sigue siendo una fuente inagotable para autores y lectores. Los primeros recibieron de él esta sublime doctrina: "Lo que pone de relieve la importancia del escritor, es su carácter personal, no sus aptitudes. . . En conjunto, el estilo de un escritor es fiel reflejo de su interior; quien pretenda escribir en un estilo claro, necesita haber hecho previamente claridad en su alma, y quien pretenda tener un estilo grandioso, tener primero un carácter grandioso". Al lector le dice el sabio de Weimar: "La gente no sabe cuánto tiempo y esfuerzo se requiere para aprender a leer y sacar provecho de lo leído; yo necesité para eso ochenta años".

El hombre de nuestro siglo XX lo posee todo; sólo le falta poseerse a sí mismo. Ya no tiene un núcleo de cristalización; su personalidad está "escindida". Sabe un sinfín de cosas y conoce miles de especialidades. Con su intelecto excesivamente agudizado, ha perdido el equilibrio anímico de épocas anteriores, en que, sin el lastre de la demoledora reflexión, vivía vinculado aún a las fuerzas del todo. En nuestros días, la reflexión se ha convertido en maldición y el pensamiento por el pensamiento mismo conduce al caos nihilista: es un hecho que a modo de trágico motivo principal aparece en la mayoría de las reflexiones de nuestra época dominada por el escepticismo. Bergson pone el dedo en la llaga de la generación actual: "Creado por la vida para actuar en condiciones determinadas y en cosas determinadas, ¿cómo nuestro pensamiento iba a poder abarcar la vida misma, de la cual no es más que un destello o un aspecto?" ¿Dónde está la salvación? Una frase de Kierkegaard nos señala el camino: "Si se quiere conducir al hombre a un fin determinado, es preciso buscar primero al hombre donde realmente se encuentra". La humanidad de nuestros días ya no posee suficiente

¹ Conferencia pronunciada en el Aula Magna de la Facultad de Derecho el 26 de junio ppdo. con motivo de la Exposición del Libro Alemán.

intuición para sentir la afinidad entre la criatura y la creación; se le extravió el pensamiento plástico que cala más hondo que la lógica y la genialidad del corazón, cuya capacidad de presentimiento sobrepasa las barreras racionales y recobra el contacto con las eternas potencias de la existencia. Todo pensador sistemático, aunque sea el filósofo más grande, se limita a ver reducidos sectores del mundo; su imagen de múltiples aspectos se revela únicamente al poeta genial que reúne en sí eros y logos, que inconscientemente siente desde el origen, crea maquinalmente en los dominios de la fantasía, para luego dar forma, según las normas de la belleza, a su obra de validez universal. Eckermann dice de su amado maestro Goethe: "Había en su alma diversas leyes naturales y artísticas sin revelar, y su impulso dominante y su vida genuina consistían en despertar a la conciencia meridiana esos presentimientos de divinos misterios, gracias a la reiterada observación de fenómenos distintos".

Goethe es, en prodigiosa alternación, el poeta de la literatura universal, consciente e inconsciente, y, en consecuencia, el mejor espíritu tutelar contra los ataques diabólicos que en la actualidad tiene que sufrir, de todas partes, el valor y la dignidad del hombre. Cuando formula la ecuación de que toda obra de arte es un producto del espíritu, *es decir, también de la naturaleza*, nos da con ello la clave para penetrar en su entraña. Schiller, en su famosa carta de 23 de agosto de 1794, hace el resumen de esa esencia sin par, en los términos siguientes: "Usted toma la totalidad de la naturaleza para que se le aclare lo singular: en la totalidad de sus manifestaciones usted busca la razón que explica al individuo. Del organismo simple usted asciende paso a paso hacia el más complejo, para, por último, edificar genéticamente el más complicado de todos, el hombre, sobre la base de los materiales de todo el edificio de la naturaleza. Podría decirse que usted vuelve a crearlo en la naturaleza, tratando así de penetrar en la recóndita técnica de ésta. Idea grande y verdaderamente heroica". Con razón Schiller admira el sereno heroísmo de Goethe, que confía en Dios y en sí mismo; con él traza, a título de artista, de investigador y de hombre, el plan de su vida y de su actividad creadora. Junto a la lucha que no cesa y que con igual vigor anhela la proximidad de lo Eterno, tanto en el joven de veinticinco años que escribe el *Werther* como en el octogenario autor de la segunda parte del *Fausto*, aparece siempre "la profunda mirada de amor que ahonda el engranaje de la naturaleza" (Dilthey). Con este amor que todo lo abarca, Goethe

se eleva por encima del angosto racionalismo de su época, por encima del "gremio matemático", de los catedráticos con sus aparatos de medición, que no comprenden que el propio hombre es el "aparato más exacto", el aparato provisto de espíritu, de un alma que siente el todo. Con el esmero del ingénito hombre óptico y al propio tiempo con una especie de don suprasensible de su interior, observa *in herbis et lapidibus*, en piedras y plantas, en el aire y en el agua, hasta llegar al hombre, las significativas hazañas del creador. Para él los conocimientos fundamentales de la investigación de la naturaleza son al propio tiempo conocimientos fundamentales de la interpretación del hombre. Siente al hombre aun en la naturaleza inorgánica. Así leemos en su estudio sobre el granito: "No temo el reproche de que debe ser un espíritu de contradicción quien me hizo pasar del estudio y descripción del corazón humano, la parte más reciente, diversa, móvil, variable y frágil, de la creación, a la observación del hijo más antiguo, más fijo, más hondo, más incommovible, de la naturaleza. Y no le temo, porque creo que se convendrá conmigo en que todas las cosas naturales se hallan estrechamente relacionadas y que el espíritu indagador no se presta gustoso a que se le excluya de algo alcanzable. Sí, concédaseme —a mí, que sufrí y sigo sufriendo por las alternativas de los sentimientos humanos, por la rapidez con que se mueven en mí mismo y en otros— la paz sublime que otorga aquella recoleta y silenciosa proximidad de la gran naturaleza de voz queda, y aquel que tenga una idea de ella, que me siga". Y luego Goethe, cuando se posa sobre una roca de granito, exclama: "Así, me digo contemplando hacia abajo, debe sentirse de solitario todo este cerro desnudo, a cuyo pie y a lo lejos apenas vislumbro un raquítico musgo; así debe sentirse de solitario, digo, el hombre que no quiere abrir su alma más que a los más antiguos, serios y profundos sentimientos de la verdad". El austríaco Hugo von Hofmannsthal, que con George y Rilke son las más poéticas voces alemanas de nuestra época, dice sobre Goethe de esa descripción cósmico-geológica: "Sin abandonar el trono de su contemplación, con el vuelo de su verbo-pensamiento se aproxima a todas las situaciones de la existencia, como si fuera la luz misma: aun al mudo e inefable ser de las piedras. No era posible que ese último fenómeno de su espíritu influyera en el mundo; de él partía más bien un suave y enorme impulso que todavía no ha cesado; pero ese impulso apenas pertenece ya a la esfera literaria, sino a la más elevada: a la religiosa".

Con estas palabras Hofmannsthal toca el punto que en estos momentos queremos encontrarnos con Goethe. En nuestra época desgarrada y por tantos conceptos deshumanizada, necesitamos de él por ser uno de los pocos guías de confianza que pueden conducirnos a la veneración de lo eterno que está por encima y en nosotros. "¡Sea el hombre noble, generoso y bueno!" Las obras de Goethe son más que grandes creaciones artísticas: son los más nobles testimonios de la verdadera humanidad. "El sentido y significación de mis obras y de mi vida, es el triunfo de lo puramente humano", confiesa a la edad de setenta y seis años. Creía que el hombre se hallaba ínsito en la divina naturaleza, que él nunca sentía meramente como paisaje, sino siempre de modo cósmico-religioso. Convencido de que el hombre era la viva imagen de Dios que debía realizarse educándose sin cesar, Goethe le reconocía el derecho y el deber de considerar que él es el sentido de la creación. En su estudio sobre Winckelmann, el resucitador de la Antigüedad griega, dice: "Dado que el hombre está colocado en la cúspide de la creación, se ve a sí mismo como toda una naturaleza que a su vez debe producir en sí una nueva cúspide. Si la sana naturaleza del hombre actúa como un todo, si se siente en el mundo como en un todo grande, hermoso, digno y valioso, si la armoniosa beatitud le depara un encanto puro y libre, el universo, si pudiera sentirse a sí mismo, se exaltaría de júbilo por haber alcanzado su objetivo y admiraría la cúspide de su propio ser y devenir". Goethe se refiere en este pasaje a la sana naturaleza del hombre, en cuya sustancia perdurable creía en gozosa afirmación del mundo. Su poesía busca la conciliación con el mundo y lo transfigura, pero su optimismo se halla cerca de la realidad: no vuela en inalcanzable lejanía por encima de la existencia. Lucha durante toda su vida por una "sensualidad moral", por una noble síntesis de materia y espíritu. Hoy, cuando se relajan tantos vínculos éticos, escucharemos con provecho la advertencia del "alma bella": "El hombre cuyo espíritu aspira a una cultura moral, tiene todas las razones para desarrollar al propio tiempo su sensualidad más sublime, y no caer así en el peligro de resbalar desde su altura moral al ceder a las tentaciones de una fantasía arbitraria". Dominar la vida es un arte difícil que debe tomarse apasionadamente en serio. Sólo "quien con denuedo lucha y se afana en la vida", puede estar seguro de cumplir y redimirse. Para perfeccionar la obra de arte que es toda vida, hay que domeñar previamente los demonios que llevamos en el pecho. Mas ¿acaso ja-

más será posible dar a esta obra de arte su forma definitiva? El ser humano nunca está terminado; hasta el último aliento sigue siendo un mandato íntimo, pues en constante desarrollo tiene que defender su identidad e integridad. En la grandiosa existencia de Goethe se plantean en todos los instantes la formación configuradora y la imperturbable defensa de la personalidad, cuyo acorde, que siempre es preciso restablecer, constituye la "suprema dicha de los hijos de la tierra". El "personare", el hacer resonar la voz propia en el mundo ambiente, el imponer la propia melodía como expresión de una individualidad concreta, no para fines ególatras, sino para entregarse socialmente al bien de todos, es un consejo del que nuestro mundo estandarizado y esquematizado, exhausto por las guerras, la técnica y los problemas económicos, necesita aun más que los contemporáneos de Goethe, que, viviendo en condiciones más sencillas, todavía no se habían apartado tanto de su yo y tenían su espíritu abierto a una visión que comprendía todos los aspectos de la vida. La fe de Goethe en la personalidad se endereza hacia lo metafísico: sólo quien realmente extrae de sí y desarrolla algo genuino y peculiar, tiene asegurado el derecho a que su modo de ser siga viviendo plenamente:

*Si no habéis conquistado un nombre ni queréis lo noble,
pertenecéis a los elementos: ¡idos, pues!*

Quien no vea con agrado la intensa acentuación del valor sin par de la personalidad —valor amenazado realmente con harta violencia, tanto desde el lado capitalista como del comunista—, que escuche la siguiente reseña de Paul Fechter sobre una obra del gran físico coetáneo alemán Pascual Jordan (*Das Bild der modernen Physik, La imagen de la física moderna*):

"Las rarezas que hay en el mundo son lo que realmente tiene valor y conviene fomentar y cuidarlas, abandonando tranquilamente a sí mismo aquello que existe en abundancia. Desde este punto de vista, lo decisivo será lo superbiológico, es decir, lo espiritualmente cultural, que sólo puede ser creado y producido por el caso singular, por el hombre raro: la organización, la conjunción, se convierte en refugio de los no-raros, de los muchos. La exigencia de que el individuo se incorpore a una comunidad mayor, sólo tiene sentido para el caso "normal", pues esa exigencia resulta de la incapacidad de casi todos los individuos de llegar aisla-

damente a realizar algo extraordinario. Para eso se requiere previamente la unión de muchos individuos, la cual confiere también una especie de valor a los no-raros. La biología de los pocos pasa a ser la primera base de un nuevo ordenamiento jerárquico humano, no sólo por el rendimiento, sino también por el ser, por el valor. Deja para lo *normal* las conjunciones, las organizaciones en su carácter de reinos de la igualdad; confiere a la peculiaridad del individuo iniciada por un salto de los pocos, su valor de rareza, fundado con la exactitud propia de las ciencias naturales y al individuo mismo su derecho a la rareza. Contradice así mucho de lo que actualmente pasa como doctrina consagrada por costumbres seculares, pero funda la posición peculiar de individuos particulares, no con una fraseología cultural, sino científicamente”.

Una vez más advertimos que Goethe, al poner de relieve el valor personal-humano, se anticipó genialmente a nuestros últimos descubrimientos. Y con la ética recién bosquejada y que se comprendía nuevamente, puede relacionarse en un todo la exigencia de Goethe de una constante evolución de la personalidad, cuya responsabilidad aumenta cuanto mayor es su carácter de rareza. Desde la pugna entre la dicha y el dolor, desde los antagonismos íntimos de la disposición que le dió la naturaleza, la individualidad rara se eleva madurándose, cada vez a mayor altura. La insoluble dialéctica de todo ser, que en la actualidad tantas veces produce la impresión de caótica discordia, ostenta en la cosmovisión goetheana el atributo de fecunda polaridad querida por Dios. Pensamiento y acción, concentración y ensanchamiento, luz y tinieblas, inspirar y espirar, son profenómenos divinos. La concepción religioso-moral se revela en los sublimes versos:

*En la respiración hay dos gracias:
Hacerse con aire y deshacerse de él,
La primera oprime, la segunda alivia:
Tan prodigiosamente está mezclada la vida.
Agradece a Dios cuando te oprime,
Y agrádecele también cuando de nuevo te alivia.*

Partiendo de la polaridad de los fenómenos de la naturaleza y de la existencia humana, Goethe llega a la convicción de que impera un principio configurador que todo lo domina, anticipándose así a los más recientes resultados de la Física que enuncian que la

naturaleza, tanto en lo temporal como en lo local, aspira siempre al todo y que *en la figura* se limita a encarnar la expresión visible de lo espiritual. Todas las creaciones del cosmos tienden siempre a transformaciones nuevas en busca de la perfección. “Todo sol, todo planeta —así dicen las palabras de Goethe— lleva en sí una intención más elevada, un mandato más elevado en virtud del cual tienen que producirse los desarrollos con la misma regularidad y obedeciendo a las mismas leyes que rigen un rosal, una hoja y un pecíolo”. Lo que de la planta interesa a Goethe, no es la raíz, sino la infinita diversidad de lo que ella se eleva al cielo. Es la elevación lo que él admira como grandioso resultado final de todas las fuerzas polares. Toda fuerza es fuerza de resistencia e inseparable de su reacción. La acción recíproca de semilla y tierra crea la planta, y de la oposición y cooperación de las fuerzas de la hoja se forman las flores y el fruto. *Metamorfosis* es uno de los principales conceptos de la cosmovisión de Goethe: Metamorfosis de las plantas, de los animales, y metamorfosis, por último, de los hombres en el ininterrumpido morir y nacer de la marcha del destino terrenal:

*Revuelven la piel de serpiente,
De que poco ha, me desprendí.
Y no bien la próxima esté lo bastante madura,
Me despojo en seguida de ella
Y camino, con nueva vida y juventud
Por el lozano reino de Dios.*

Las distintas fases de la existencia humana conducen de transformación en transformación desde la cuna hasta la tumba, y tampoco la muerte es otra cosa que el despojarse de la envoltura corpórea, el necesario “ardid de la naturaleza para continuar la vida”. Hasta el mal tiene su sentido en el eterno ciclo de la creación como incentivo y rival del bien. La doctrina de San Agustín de que sin el pecado no puede el hombre experimentar la resurrección, nos viene a la memoria al leer las palabras de Goethe: “Todo lo noble es en sí naturaleza tranquila y parece dormir hasta que la contradicción lo despierta y desafía”. El hombre ineluctablemente encadenado a la culpa, encuentra en su incansable afán de purificación y ennoblecimiento la liberación en este mundo y la posibilidad de seguir actuando en esferas más elevadas y sólo presentidas. En la

obra y en la vida de Goethe, que constituyen una unidad sin par en la historia espiritual del género humano, siempre vuelve a hacerse visible aquel arco tendido entre la consumada conciencia de la realidad y la devota veneración por lo inescrutable. La adoración del mundo y la veneración ante la fuente de lo eternamente creador conviven hermanados y en el canto y en la prosa adquieren la forma de conmovedores "fragmentos de una gran confesión" que culmina en la Elegía de Marienbad escrita a la edad de setenta y cuatro años:

*En la pureza de nuestro pecho alienta un afán,
De entregarnos voluntariamente por gratitud a algo más elevado,
Más puro, desconocido, el eterno innominado.
A eso llamamos ser piadosos.*

No sería exagerado decir que la devoción es el sentimiento más elevado en la vida de Goethe. Se hace patente también en el respeto que le inspira toda individualidad que él acepta y venera como peculiaridad ingénita, como trozo de naturaleza nacida. Si en estos momentos en nada ha disminuído el efecto que nos produce, es porque su poesía y su pensamiento se enderezan a lo que hay de genuino y supremo en el hombre. Al oír su llamado, olvidamos lo mucho que corre el riesgo de quedar sepultado por la indiferencia de lo cotidiano y nos percatamos de nuestra verdadera vida. En sus *Apuntes de Italia* dice Hans Carossa: "Los últimos siglos han producido genios que... sólo se manifiestan en grandes sueños y visiones, pero que al propio tiempo produjeron también una ciencia que, armada de instrumentos cada vez más filosos, descompone la estructura del Todo en sus partes integrales infinitamente pequeñas. Entre estos dos polos se halla el reino meridiano de lo acendradamente humano, donde nuestra libre mirada contempla cara a cara la creación, gozando del cumplimiento de sus leyes: es el reino de la amistad, del ser con el ser, del amor configurador, es el reino de Goethe".

El mediodía de que Carossa habla en este pasaje se halla bajo el signo del sol, que, tal como Goethe refiere en su autobiografía, culminó en el momento de su nacimiento y constituyó durante toda su vida el símbolo de la naturaleza-Dios. El prólogo en el cielo, al principio del *Fausto*, comienza con un himno al sol: "El sol suena a la manera antigua en el certamen de las esferas hermanas". Goethe

oía el gran canto de luz de los móviles cuerpos celestes, así como siempre lo percibieron quienes escucharon con devoción: Pitágoras hace más de dos milenios, el genial astrónomo alemán Kepler a fines de la Edad Media, y como lo confirma la Física más reciente, según la cual no sólo puede verse en el espectro, sino oírse y sentirse como consecuencia de sonidos, una relación fundamental de números de determinado orden que abarca la tierra y el universo, lo orgánico e inorgánico. A la metafísica de la luz corresponde en Goethe una poética de la luz. Siempre canta de nuevo el brillo del sol —la poesía está “tejida de fragancia matinal y claridad solar”— y el brillo de las eternas estrellas que le revelan lo infinito:

*Cuando se ensalzan entre sí,
Aquellas lumbres en lo azul.*

El anciano Goethe imagina el espíritu humano parecido al sol: “La idea de la muerte me deja completamente tranquilo, pues tengo la firme convicción de que nuestro espíritu es un ser de naturaleza totalmente indestructible. Es algo que actúa incesantemente de eternidad en eternidad. Es semejante al sol que sólo a nuestros ojos humanos produce la impresión de ponerse, cuando en realidad nunca se pone, sino sigue iluminando sin cesar”. En la inmensidad del firmamento Goethe se hallaba en su elemento; sentía su libertad y amplitud de modo muy diferente al de los mecanizados viajeros de nuestros años:

*“... y así cabalgo yo hacia todas las lejanías,
Teniendo sólo sobre mi gorro las estrellas.”*

Se sentía tan vinculado a las constelaciones y tan próximo a ellas, que rehusaba el telescopio —como tampoco utilizaba el microscopio—, pues solamente quería ver lo grande en lo pequeño con los ojos, asociados a la contemplación interior.

*Si quieres llegar a lo infinito,
Limítate a recorrer lo finito en todas direcciones;
Si quieres apagar tu sed en el todo,
Tienes que ver el todo en lo pequeño.*

El todo en lo ínfimo: el cosmos en el globo terráqueo, la humanidad en cada nación. Le repugnaba todo nacionalismo mezquino. A la edad de ochenta años recuerda las guerras de Liberación, que el corazón del ciudadano del mundo presenció sin apasionamiento: "... Yo no odiaba a los franceses, aunque di gracias a Dios de que nos hubiésemos librado de ellos. Si lo único que para mí tiene importancia es la cultura y la barbarie ¿cómo podía odiar yo a esa nación que figura entre las más cultas de la tierra y a la cual debo una parte tan grande de mi formación?" Y quién sino él pudo formular esta frase: "Como hombre y ciudadano, el poeta amará a su patria, mas la patria de sus fuerzas poéticas y de su actuación poética es lo bueno, lo noble y lo bello, que no está unido a ninguna provincia ni a ningún país particular, y que él tomará allí donde lo encuentre". La genial mirada de Goethe abarcaba épocas enteras del pasado y del futuro. Hace notar que en China había ya excelentes novelas "cuando nuestros antepasados vivían aún en los bosques". Habiéndosele referido que se iba a poner una cerca de hierro a la tumba de Wieland, formuló la siguiente observación: "Como yo vivo en milenios, siempre me causa extrañeza oír hablar de estatuas y monumentos. No puedo pensar en una estatua erigida en honor a un hombre de mérito, sin verla ya mentalmente derribada y destruída por futuras guerras. Los postes de hierro que rodearán la tumba de Wieland ya se me aparecen reluciendo como herraduras bajo las patas de los caballos de una futura caballería". Curtius hizo observar que lo que éste manifestó a Eckermann en 1828: "Los oscurecimientos e iluminaciones del hombre constituyen su destino", se refiere a toda la cosmovisión goetheana y es aplicable también, en consecuencia, a la historia y a la literatura. La misma correspondencia entre oscurecimiento e iluminación existe entre barbarie y cultura. Entre los polos de ambos pares antitéticos tiene lugar un intercambio necesario, un movimiento pendular. Entendiéndolo a modo de proceso supeditado a leyes, nos hallaremos en una fase desde la cual una nueva barbarización —como la que hoy experimentamos en el mundo, aunque no merezca nuestra aprobación— tampoco puede lamentarse. El propio Goethe opina: "El ciclo que la humanidad ha de recorrer es bastante concreto y la barbarie, a pesar de haber hecho un prolongado alto, ya ha recorrido su carrera más de una vez. Aun atribuyéndole un movimiento espiral, siempre vuelve a la misma región que ya ha atravesado".

Goethe sabía demasiado bien por qué recomendaba a sus adictos: “¡Incorpórate al grupo más pequeño!” Al fiel Eckermann le dijo en secreto que él jamás llegaría a ser popular, porque siempre había hablado a los individuos encaminados en la misma dirección que él y que durante la conformación de la personalidad habrían de recorrer las distintas fases de la formación interna. Conversando con Falk maldijo el *Tasso* y la *Iphigenie* si conquistaban el aplauso del público coetáneo, el mismo que ovacionaba los doscientos dramas de Kotzebue y devoraba las novelas de bandidos de su cuñado Vulpius. Aquí se pone de relieve el trágico divorcio entre el espíritu y el pueblo, que en la historia alemana condujo a que el mundo de ideas de sus grandes a menudo aprovechara más al resto de la humanidad que a sus propios compatriotas. Así volvió a hacerse patente de modo impresionante en las últimas décadas, en las que los amigos de la auténtica cultura alemana se preguntaban desesperados qué habían logrado en el fondo todas las obras, manifestaciones y advertencias de los genios alemanes. Thomas Mann destacó en su discurso pronunciado en Weimar, al cumplirse el centenario de la muerte de Goethe, que en la actitud crítica del más grande de los alemanes, necesariamente de vez en cuando distanciado de la generalidad, había mucho más genuina vinculación con la nación, mucho más amor a la patria, que en el autoendiosamiento de los vocingleros nacionalistas —desencadenado sin freno un año después—. Podría decirse, con Hermann Hesse, que se hundió la tribuna antaño levantada por Goethe. Y ahora el pueblo alemán, que ha recibido una dura enseñanza, tendrá que prodigar esfuerzos para ascender a la altura que Goethe había escalado hace ya siglo y medio y “en la que en cierto sentido se está por encima de las naciones, y las penas y alegrías de un pueblo vecino se sienten como si le hubieran ocurrido al propio”. Entre las causas a que puede imputarse el actual estado del mundo occidental no es la menos fundamental el hecho de que con su vida estrecha, tan diferente de la de un Goethe, cada cual ya no se preocupa por realizar su propia personalidad sino que considera que cualquier cosa, un negocio, una máquina, una tarea especializada, es más importante que ver el mundo con el sentimiento de una humanidad que lucha por purificarse y ennoblecerse. Asimismo, más de uno que cree haberse preservado de la degeneración de las últimas décadas, deberá plantearse un día la cuestión de si no lleva algunas vigas en su ojo y no poco frío en su corazón. Quien luchando por obtener ventajas

y al servicio de intereses se olvida de todo cuanto en el sentido de Goethe eleva la existencia por encima de la atmósfera enrarecida de la vida cotidiana, se halla lejos de Goethe aunque conozca todas sus poesías y esté exactamente informado sobre los pormenores de su paso por la tierra. Quien prescinda de llevar a su interior todo cuanto le suceda o encuentre para que contribuya a la formación de su íntima condición humana mediante la elaboración y configuración de esas vivencias, no llegó aún al reino de Goethe. Bien es verdad que Goethe calificó la acción de verdadera fiesta del hombre auténtico; pero como meta de toda acción, por encima de lo material, por encima de lo social, siempre tuvo presente el triunfo de lo puramente espiritual, la victoria del hombre superior sobre las potencias inferiores, del amor abnegado sobre el egoísmo. Errar, sufrir, expiar, eran para él etapas en el camino a la redención, camino que no termina nunca porque su sentido es un eterno avanzar hacia esferas cada vez más elevadas. En estos momentos, a pesar de los horrendos trastornos y pecados de nuestra época, a los cuales ninguno de nosotros es ajeno por más que insista en su inocencia, todos tenemos que celebrar con gratitud el ejemplo de Johann Wolfgang Goethe como indicio de que nuestro planeta encierra su sentido en el macrocosmo y el hombre el suyo como microcosmo, aquel sentido espiritual que el coro de los ángeles proclama promisoriamente sobre la tumba de Fausto al llevarse hacia lo alto su alma inmortal:

*¡Todos unidos
Levantaos y ensalzaos;
El aire está purificado,
Respire el espíritu!*

WERNER BOCK

EL GENIO PURITANO EN EL SIGLO XIX

Ralph Waldo EMERSON — Emily DICKINSON — Walt WHITMAN

NORTEAMÉRICA, antes de ser un Estado, una Potencia, es un barco, digamos una balsa donde algunos proscritos prestan juramento: juran vivir en el continente donde arribarán según la ley de su corazón, según la exigencia de su espíritu. Fundarán en Occidente un nuevo Reino de Israel, otra Ciudad de Dios. La intransigencia y la rebeldía por una parte, la fe por otra, fe en Dios y en el hombre hecho a imagen de Dios, dictan ese juramento. Esa fe militante de los Peregrinos envuelve su vida cotidiana como el canto de los Salmos acompañó su desembarco. La poesía que transfigura esa dura exigencia la toman del Génesis y del Libro de los Reyes, del Cantar de los Cantares, del Eclesiastés y del Libro de Tobías. La rapsodia, el primer poema épico del pueblo americano, es la Biblia; por eso los poetas que un día rendirán testimonio por esas generaciones taciturnas, recordarán los Libros Santos aunque crean inventar sus temas poéticos y su prosodia. No es el menor parentesco de tres poetas tan diferentes como Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman y Emily Dickinson el haber bebido desde la infancia en la Fuente de Vida de las Escrituras. Esos tres heréticos, esos tres incrédulos, citarán como libro de cabecera, como fuente de toda belleza y de toda poesía, lo que ellos llaman "la Revelación".

El espíritu de rebeldía y de intransigencia de los Peregrinos, cuando por fin se han asegurado su vida material y su independencia espiritual, se manifiesta en el plano político: es la guerra de la Independencia.

A comienzos del siglo XIX, mientras Europa se desgarraba en las guerras de la Revolución y del Imperio, mientras América del Sur empieza a conmoverse y a rechazar a su vez el yugo de España, el Reino de Dios ha encontrado sus fronteras, y en esa tierra duramente roturada, maduran por fin los Frutos de Canaán.

Pero es también el tiempo en que la fe se debilita en los corazones. La religión se convierte en un conjunto de dogmas en lugar de ser un impulso hacia Dios, una ofrenda y una iluminación de cada instante. La seguridad, la riqueza, alejan de Dios, a los Peregrinos, y la crítica, bajo la influencia de los filósofos alemanes y franceses del siglo XVIII, viene a destruir sin reemplazarlo el fervor conquistador de los Puritanos. La sombra de Milton, el hálito de Cromwell se extinguen. La sed del oro viene a reemplazar a la necesidad de lo Eterno y

los aventureros tentarán fortuna en una tierra virgen en lugar de buscar en ella su salvación. En el dominio de las Artes y las Letras, América no ha hecho hasta entonces sino imitar a Europa. Por una extraña coincidencia, en el momento en que esta Tentación se apodera de todo un pueblo es cuando surgen escritores, y en primer término una generación de poetas. Parecen obedecer a un misterioso relevo, desviar un misterioso peligro. El primero de ellos es hijo de pastor y pastor él mismo. Será un hombre de Dios antes de ser solamente un poeta. En vano intentará despertar la fe ardiente de los Peregrinos antes de aportar a los hombres otro Evangelio que sus discípulos, es decir, otros poetas, a su vez proseguirán. Ralph Waldo Emerson descendía como Emily Dickinson y como Walt Whitman, de las generaciones heroicas de Peregrinos. Como ellos, es heredero por la carne y el espíritu de los fanáticos del "Mayflower", de esos iluminados que durante años se han alimentado más de milagros que de maíz y trigo. Ya no se trata de cantar los Salmos sino de componer el canto de gesta de un pueblo nuevo para arrastrarlo hacia su porvenir. Los tres obedecen oscuramente a esa misma vocación: atizar el fervor en las almas, sustituir el formalismo religioso por una comunión de hombres vivientes.

Emerson, el primero de esos tres predestinados, pertenecía a una vieja familia de pastores letrados. Su padre había muerto joven dejando una numerosa familia. Ralph, el menor, creció con sus hermanos en la pobreza. Se levanta al alba para hacer las tareas domésticas y preparar la mesa del desayuno. Luego despierta a su madre y viste a sus hermanos. Hijo modelo, es la Cenicienta de la familia. Una vez terminados los trabajos de la escuela, hechas las diligencias de su madre, se le confía la única riqueza de los Emerson: una vaca lechera que Ralph, con dignidad, lleva a pastar. Sin embargo, dicen los vecinos de ojo crítico, parece que la tierra no es bastante buena para ese niño. Ralph, que lee todos los días la Biblia, sabe que David y José fueron pastores antes de ser conductores del pueblo. Y en la sombra está para alentarle la tía Mary Woody, semi hechicera, semi Sibila, cuyas excentricidades pasman a la región. En ella revive el espíritu absoluto de los Puritanos. Vive en pleno bosque, en una ermita semejante a un nido de águilas. Lee la Biblia, Milton, Marco Aurelio y algunos sermonarios. Lee también los románticos alemanes y hace aprender de memoria a sus sobrinos el *Don Juan* de Byron. Vive en un clima fantástico, duerme en un lecho en forma de ataúd y cabalga al crepúsculo envuelta en una mortaja. Qué enseñanza imparte esa walkiria a Ralph: "Desprecia las frivolidades. Apunta alto. Desprecia la gloria, el honor, el dinero. ¡Excélsior! ¡Ralph, excélsior!" Ralph tiene que llegar a ser un santo y un genio a la vez. El resto es engañifa. Cabe sonreír ante esta pedagogía, pero cada vez que Ralph desfallezca se volverá hacia ese corazón ardiente como si fuera otro yo más puro. Todavía más allá de la tumba oirá esa voz imperiosa: "¡Excélsior! ¡Ralph, excélsior!"

A los catorce años entra en Harvard que todavía es sólo un colegio. Apre-

de con fiebre. Descubre en seguida a sus maestros Platón y Montaigne, Shakespeare y Milton. Quiere ser profesor de elocuencia y de poesía. Cree que la Belleza se confunde con la verdad. Entre el alma y el mundo, Ralph descubre una correspondencia milagrosa. Ya es, no tanto un dialéctico, como un músico. "Un gran río circunda el Universo, corre en innumerables canales que alimentan las fuentes de la Vida, y refluye luego sobre sí mismo para sumirse en su fuente eterna que es Dios."

En ese panteísmo lírico Dios y el hombre, la Creación y la criatura son uno sólo. Emerson se prepara para ser pastor por que se siente rico de una verdad interior que confunde por el momento con la de la Iglesia. Pero Ralph no se interesa tanto en los dogmas como en las grandes almas que representan para él el objetivo y a la vez la suprema eclosión de la humanidad. Hay en él una necesidad apasionada de unidad. ¿Por qué excluir a Platón en provecho de San Agustín? Todos los grandes buscadores tienen razón. Salían al descubrimiento del mismo tesoro pero le daban nombres diferentes. ¿Cómo creer en el Bien y en el Mal? No hay antagonismo sino equilibrio, o más bien, para usar la palabra preferida de Emerson, compensación. El Universo material y espiritual donde vive Emerson está hecho de gravitaciones: es un cielo de verano y es una fuga de Bach. Semejante sistema denuncia a un poeta. La enfermedad, un principio de tuberculosis, no arranca a Ralph a sus meditaciones. Desciendo hacia el Sur, allí encuentra a un hijo de Caroline Murat y trata de convertirlo a esa visión serena del mundo. Ralph cura y su diario está lleno de anotaciones extrañas para un futuro pastor. "Estoy, no cabe duda, en el camino que conduce a la divinidad." A los veinticinco años Ralph descubre el amor. Es una muchacha de diecisiete años. No es tanto el encuentro de un hombre y una mujer como el de Eros y Psique. Ralph se casa con esa frágil Amada, pero dos años después Psique lo abandona. Muere dulcemente. Ralph está solo. Trata de tomar gusto a su oficio, ¿pero qué necesidad hay de enseñar la verdad? Dios habita en ti, escribe Ralph en su diario. El espíritu de intransigencia de los Puritanos despierta en él. Se niega a celebrar la Cena, rechaza los ritos: "en cuanto el hombre crece, en cuanto piensa, es en sí mismo su partido y su iglesia". Se comprende, leyendo tales frases, que Nietzsche, ese otro hijo de pastor en rebeldía contra las iglesias, haya gustado de Emerson. Ralph rompe con la iglesia. Parte al Viejo Mundo, no a descubrir ciudades o paisajes que no lo conmueven, sino hombres. Quiere ver a Carlyle, el profeta tumultuoso que acaba de celebrar entre los Héroes a ese Cromwell caro a los puritanos. A su regreso a los Estados Unidos, Emerson ya es célebre. Las almas están preparadas para recibir su enseñanza: una fe basada enteramente en el individuo, un cántico de orgullo a América, un canto de confianza en el hombre. A través de innumerables ensayos, Ralph revelará su sabiduría hecha de una conciliación de todas las sabidurías al mismo tiempo que de una hosca negativa a inclinarse delante de otra autoridad que no sea la intuición. Todo vuelve al problema central del alma y

su fervor, dirá un biógrafo de Emerson, ¿pero quiénes mejor que los poetas sabrían hacer fructificar semejante lección? Los verdaderos discípulos de Ralph serán dos poetas: Emily Dickinson y Walt Whitman.

En un pueblo cerca de Boston, Ralph Waldo Emerson prepara sus ensayos prestando a los sistemas una vibración carnal, un acento inspirado, una autoridad misteriosa. Es la voz de los adivinos y las sibilas más que la de un filósofo. Penetra en los corazones, y Ralph se arranca a sus bosques y a sus estanques para recorrer los Estados Unidos. No es un conferenciante ni un predicador sino un apóstol. Posee esa elocuencia que no se aprende y que es la música de un alma grande que arrastra a otras almas en su gravitación. Algunas mujeres se cruzan en su camino, pero ninguna criatura puede desviarle de ese esfuerzo de conciliación entre los dioses rivales. Una gran alegría reconforta la vida del sabio: el nacimiento del pequeño Waldo, un niño tan rico en adivinación que Ralph anota sus menores hallazgos. La muerte del niño arranca a Emerson el único grito de rebeldía, el único grito de sufrimiento. Por una vez acusa al Universo: *¿No había en el cielo centinela ni ángeles / para salvar a ese niño único, / para defender ese brote de la tierra / más precioso que todas sus cosechas?*, protesta Ralph en uno de sus poemas más hermosos.

La herida se cierra lentamente. Emerson publica sus ensayos, efusiones espléndidas, variaciones de poeta y de músico sobre temas eternos, divagaciones cerebrales y voluptuosas que son la expresión más completa del lirismo de Emerson.

La vida es un éxtasis, repite Emerson, es decir, que el íntimo coloquio de la criatura con la Creación puede llegar a ser un éxtasis y alcanzar los ejercicios espirituales de los místicos. La edad de la máquina, el poder del oro hacen aun más necesaria esta conciencia. Los viajes, los encuentros confirman a Emerson en esa visión central y en ese quietismo. La historia del mundo es la historia de algunas grandes almas, modelos y testigos. A los héroes de Carlyle van a responder las biografías sublimes de aquellos a quienes Emerson llama hombres representativos. La obra de Emerson es efectivamente, como lo dice Carlyle, un soliloquio bajo las estrellas, pero esas estrellas son rostros humanos.

La guerra de secesión debía arrancar a Emerson de sus meditaciones. Para Emerson, como para Emily Dickinson que vive reclusa en un pueblo de Nueva Inglaterra, como para Walt Whitman, vagabundo de Long Island, esa guerra es ante todo una crisis de conciencia: desempeña en el sentimiento americano el papel de la revolución del 89 y del *affaire* Dreyfus en Francia. Traza una fisura espiritual. Emerson es furiosamente anti-esclavista, furiosamente unitario. Sólo reanuda su vida de "buhonero del ideal" después de la capitulación del General Lee. Con los años, el universo visible se le presenta cada vez más como un alfabeto, una clave para descifrar el universo invisible,

una simple proyección del alma, y los filósofos, los fundadores de religiones son poetas que han logrado imponer sus visiones a los otros hombres.

Al regreso de una de sus jiras de conferencias, Emerson encuentra un volumen de título extraño: *Hojas de hierba*. Son los poemas tumultuosos de un obrero tipógrafo. Todos guardan silencio sobre esos poemas impúdicos y extravagantes. La crítica se mofa del autor, pero Emerson, el *gentleman* de Concord, no se engaña sobre el volumen del andariego: "un monstruo indescriptible pero de ojos terribles y con la fuerza de un búfalo", escribe a Carlyle, y responde a Walt Whitman con una carta que sigue siendo justamente famosa: "No ignoraba yo el valor del don maravilloso que usted me había hecho con *Hojas de hierba*. Considero ese libro el más extraordinario testimonio de espíritu y sabiduría que haya producido América hasta ahora. Soy muy feliz leyéndolo, pues el gran poder hace feliz. Lo saludo al comienzo de una gran carrera". Al celebrar a Walt Whitman, Emerson sabe que celebra al más grande de sus discípulos, a un discípulo tan grande que en poesía borraría a su maestro. ¿Sabe que a unas leguas de Concord una reclusa, nutrida con sus ensayos y sus poemas, elabora una obra audaz? Sin embargo una noche, en el curso de una de esas largas jiras de conferencias, Emerson durmió bajo el techo de Austin Dickinson. Oyó sin duda el nombre de esa mujer que vive como una monja lejos del siglo, a pocos pasos de la casa de su hermano y en el mismo jardín. Pero fiel a la extraña clausura que respeta desde hace treinta años, Emily Dickinson se niega a ver a Emerson. Al día siguiente traza en un mensaje a su cuñada el retrato más penetrante que jamás se haya hecho de Emerson: "Venía del país donde nacen los sueños". Ralph no conocerá a la otra discípula pero esas almas tan semejantes que parecen el rostro viril y el rostro femenino de un mismo genio, se han rozado; no habrá otro vínculo entre ellos que ese adiós de Emily Dickinson por donde pasa un eco de Shakespeare.

Los años pasan para el sabio de Concord cuya vida es una oración continua, una comunión silenciosa. La vejez no existe para Emerson: "la primavera provoca todavía una primavera en mi alma" dice. A los setenta años escribe en uno de sus últimos poemas: *El puerto está listo / y cada ola está encantada*. Quizá no ha escuchado bastante el canto de las sirenas. "Unspent Youth" suspira. ¿Piensa en Ellen, en Margaret Fuller, aquella hermosa ménade a quien quiso tan sólo después de muerta, cuando se había vuelto serena y silenciosa como una Idea, en aquellas Amadas que cruzan con pseudónimos misteriosos por su Diario? Porque ese puritano es taciturno y secreto.

Ralph llega hasta Egipto para interrogar a la esfinge, pero no hay enigma: el misterio es esa sombra transparente que los pintores utilizan para transfigurar lo real. Emerson es el único filósofo que no deja desesperado a su lector, me decía Edmond Jaloux poco antes de su muerte; pero para Emerson la filosofía es "la nostalgia del país del alma". La vida de Emerson fué un éxtasis. Muere como ha vivido. En el supremo instante balbucea. Alguien

quiere recoger su último mensaje, pero Ralph sonríe. En lugar de la muerte ve a su hijo, ese retoño más precioso que todas las cosechas de la tierra.

Qu e lindo muchachito, dice Ralph, y se apaga el jueves 27 de abril de 1882 a la edad de setenta y nueve años.

Cuando los semidioses se van, surgen los inmortales, había escrito Emerson. Esos inmortales son los dos poetas a quienes Emerson abrió camino: Emily Dickinson y Walt Whitman. Ambos nutridos con su obra, le sobreviven pocos años pero sólo en el siglo XX los dos innovadores encontrarán un inmenso auditorio, en el mismo momento en que la obra poética de Emerson se borra, mientras sus ensayos conservan el mismo eco.

Los antepasados de Emily Dickinson desembarcaban dos siglos antes de su nacimiento en el Nuevo Mundo. Venían de aquel país salvaje de landas y brezales donde debía nacer un día Emily Bront , pero remontándose más lejos en el tiempo, venían de Normandía y de aquella ciudad de Caen de donde procede el nombre curiosamente deformado. Una raza de creyentes taciturnos y de proscriptos intratables es el árbol genealógico más bello para un poeta. En las venas de Emily corrían con su sangre la audacia de los *pioneers*, la fe militante de los Peregrinos, la violencia de los Elegidos que tuvieron que conquistar otro reino de Israel antes de ver maduros los frutos de Canaán. En los tiempos heroicos de los Peregrinos, la aldea de Amherst había sido señalada por prodigios: un misterioso capitán de cabellos blancos había surgido en la hora de la derrota para reunir a los hijos de Dios y poner en fuga a los indios. De sus antepasados, Emily heredará, no una fe formal, sino la necesidad de encerrarse con Dios en un orgulloso coloquio íntimo, y de juzgar todas las cosas según su propia tabla de valores. Como ellos, edificar  en Occidente otra Jerusalén, pero con palabras límpidas y ardientes. El abuelo de Emily Dickinson creía en la proximidad del Juicio Final. Una tarde abandonó los trabajos del campo para correr al galope a la aldea. Quería reunir a los suyos a su alrededor antes de comparecer ante Dios. El padre de Emily Dickinson no era menos singular. Nunca aprendió a jugar, dir  más tarde Emily, y su otra hija Lavinia dir  de él: nunca lo he visto sonríe. Unos celos morbosos dictarán todos los actos de Edward Dickinson. Lograr  conservar a su lado hasta el fin a sus dos hijas y a su hijo Austin. La  nica concesión que har  ese padre abusivo es edificar para su hijo y su nuera una casa a pocos metros de la propia. Pero ese hombre que gustaba de hacer temblar a los suyos, cedía a extraños caprichos. Un día mand  tocar a rebato para señalar la belleza de una puesta del sol a sus conciudadanos. La madre de Emily, tímida y borrosa, pertenecía también a una vieja familia puritana. No he tenido madre, escribir  un día duramente Emily. En casa de los Dickinson, Lavinia desempeña el papel de Marta. Emily, frágil y secreta, el de María. Su hermano Austin se le parece más. En él la originalidad linda con la extravagancia. El clima de la casa de Amherst recuerda el del presbiterio de los Bront . Es la

misma mezcla de excentricidad profunda y conformismo aparente, la misma oposición de temperamentos violentos, las mismas pasiones taciturnas. Emily gobierna mejor esa energía dispersa; de ella le viene su genio. Su correspondencia traiciona en cada línea su precocidad intelectual, su sed de instruirse, también su necesidad de agradar y de asombrar. A los catorce años se proclama liberal; a los quince afirma: me estoy poniendo muy linda. A los dieciséis descubre con admiración la ciudad de Boston. A los diecisiete exclama: "seré la mujer más linda de Amherst y tendré una corte de admiradores". Sus cartas nos recuerdan a veces el hervor de risa y juventud de las de Keats. Nos recuerdan también la Natacha de Tolstoi, candorosamente embriagada por su imagen en los espejos. Emily Dickinson descubre temprano un afecto apasionado que utiliza casi el lenguaje del amor. Es Susan Gilbert, que será más tarde su cuñada. Susan, o más bien "Sue", como la llama Emily, es hermosa, inteligente y ambiciosa. Pronto discierne en Emily esa singularidad, ese apartamiento que más tarde serán su genio. Conserva cuidadosamente las más ínfimas misivas de su amiga. A los dieciséis años, Emily Dickinson es enviada por su padre, que presiente en ella una peligrosa independencia, al colegio de South Hadley. Emily Dickinson sufre y hace escándalo; allí anuda algunos de esos vínculos que la seguirán toda su vida. Al cabo de un año regresa con delicia a Amherst, al hogar familiar abierto a los estudiantes del colegio que los Dickinson han fundado. Entre los jóvenes que su hermano Austin le presenta, entabla estrecha amistad con Leonard Humphrey y George Gould. ¿Una estrecha amistad? ¿Cómo saberlo en esos puritanos de bocas cerradas y corazones ardientes? Leonard Humphrey es el guía espiritual de Emily. Le revela a George Eliot. Deposita todos los días en un escondrijo los libros prohibidos. George Gould comparte los mismos descubrimientos. Entre esos tres adolescentes reina una emulación maravillosa. Quieren aprender a pensar, a vivir. Les urge aniquilar el mundo para reconstruirlo más hermoso. Cuando Emily Dickinson llega a los veinte años, la literatura americana conoce una verdadera edad de oro. Nathaniel Hawthorne publica *La letra escarlata*; Melville publica *Moby Dick*. Obedeciendo al sorprendente sincronismo de esta aparición del espíritu, Walt Whitman publica sus poemas de *Hojas de hierba*, que serán el evangelio de la Nueva América, mientras Emerson recoge en un solo haz todas las sabidurías. Este pastor libera de la tiranía de los siglos, enseña la presencia de Dios en cada uno de nosotros. El profeta del trascendentalismo, en quien Nietzsche pronto reconocerá un hermano de Zarathustra, proclama como solo dogma la inmortalidad del alma. No hay otro ritual que la vida interior, ni otra plegaria que la efusión poética. Este místico, pariente de Fenelón y de Madame Guyon, es la fuente límpida donde beben los tres adolescentes. George Gould es más joven que Leonard Humphrey. Predica con tanto fuego que parece San Pablo. Es hermoso. Es pobre. Las mujeres lo rodean de una admiración llena de solicitud. George Gould, como Julien Sorel, ha elegido la Iglesia para abreviar el camino. Su elocuencia trastorna a Emily que

pretendía gustar sólo de los sermones sobre la incredulidad. ¿Quién habló primero? Sin duda Emily. Todos los años los enamorados tímidos confesaban su pasión el día de la fiesta de San Valentín. A esas curiosas cartas anónimas se las llamaba valentinas. A pesar de las burlas habituales, de las bromas de colegio, la valentina de Emily a George Gould ardía con tanto fuego que fué reproducida en una gaceta local y hallada en 1929. Este poema sorprendente es también un documento:

“Quisiera conversar. Nos encontraremos al salir el sol, o al crepúsculo, o con la luna nueva, fuera del espacio. ¿Qué me importan las vestiduras de púrpura, de oro o de bayeta? Las armas cuentan menos que el combatiente. Sea en una carroza o en una carreta o en un camino, el equipaje poco importa. Sea con nuestras almas, nuestros espíritus o nuestros cuerpos, eso no cuenta para mí. Sea con o sin escolta, a pleno sol o bajo la tempestad, en las nubes o en tierra, en cualquier parte, de cualquier modo, le ofrezco este encuentro.

”Nuestra amistad durará hasta que el sol y la luna declinen, hasta que las estrellas cesen de gravitar, hasta que las víctimas se levanten para bendecir el último sacrificio... Todos los grandes espíritus nos están vinculados; hay entre nosotros un intercambio incesante de pensamiento. Soy Judit, la heroína de la Biblia y usted es Pablo, el orador de Efeso”.

Esta declaración de amor participa del manifiesto literario y del tratado de filosofía. Es posible preguntarse si la obra de Emily Dickinson es otra cosa que la asombrosa paráfrasis de esta carta.

El 30 de noviembre de 1850, en una ciudad vecina donde pasaba sus vacaciones, Humphrey cae fulminado por una congestión cerebral. En torno a Emily Dickinson los seres desaparecerán siempre con esta brutalidad. La víspera Humphrey le había escrito para anunciarle que ella sería un gran poeta. Agregaba esta frase extraña: “Si vivo, iré a Amherst, pero si muero volveré seguramente”. Más o menos en el mismo momento Edward Dickinson adquiere conciencia del peligro que amenaza a su hija. Ese peligro es la felicidad. Emily ama a George Gould, es amada por él. Edward Dickinson rechaza a ese pretendiente indigno de su hija. Su feroz decisión parece inspirada por una sabiduría burguesa. Para distraer a Emily, su padre la obliga a acompañarlo a Washington donde debe asistir al Congreso. Emily tiene veinticuatro años. No es hermosa, pero su espíritu maduro, su sentido del humor, su independencia, su fuego de alma y espíritu atraen y retienen. En Washington agrada y se complace en brillar. En el camino de vuelta ve a George Gould en Filadelfia. Él quiere arrancarla por la fuerza a la casa familiar. Emily se niega. ¿Cree que su padre se dejará doblegar? ¿Quiere someter a prueba a George Gould? No lo sabemos. Vuelve a Amherst agotada por su victoria. Ha vencido a la tentación, pero en adelante se sobrevivirá. Si ya no abandona su casa no es, como algunos lo imaginan, por guardar un juramento romántico. Es que el terrible choque de la muerte de Humphrey y de la separación de George Gould ha precipitado su vocación. Emily se descubre un extraño poder sobre

las palabras. Vive recluída en Poesía. A pesar de las prohibiciones, a pesar de la soledad, a pesar de la ausencia, encuentra una libertad total, una sociedad inviolable y, no obstante su privación, una fabulosa riqueza. Día tras día, trasmuta su experiencia en oro. Sigue llevando una vida familiar, una vida doméstica, pero todas las noches se evade. Llega a ser, como se ha dicho, una técnica de la soledad. Su cuñada recoge, mezclados con frutas, con flores, esos poemas que un día formarán un volumen. Sue conoce los motivos que hacen de Emily una prisionera voluntaria. En las paredes de su caverna, Emily ve pasar sombras maravillosas. Las capta para encerrarlas en sus poemas. Sue presiente los hallazgos de Emily. Critica un verso, elogia una imagen. Durante diez años a este poeta le bastará un lector.

Es difícil hacer distingos en esa obra que nos llegó al día siguiente de morir Emily, formando un solo haz abrumador. Sólo es posible fechar los poemas por el estudio de la letra, pero a través de esa prodigiosa acumulación de variaciones —mil quinientos poemas hoy descifrados o hallados—, se desprenden los grandes temas: la soledad y el amor, el tiempo y la eternidad, y el que encierra y corona a todos: la Resurrección. El primer tema de Emily Dickinson, el tema fundamental, es la soledad, el alma que hace de sí misma su sociedad, su alimento y su porvenir. Esta cuarteta célebre lo afirma: *El alma está condenada a ser / para sí misma su aventura, / acompañada de un lebrél único: / su propia identidad.*

Jean Catel, que fué el primer dickinsoniano de Francia, ha parafraseado esta cuarteta para evocar así a la reclusa: “un alma solitaria que ha partido a una caza ilusoria, acompañada de un lebrél: su sombra”.

A veces el encarnizado coloquio de la reclusa consigo misma se interrumpe: el poeta se entrega a un inventario deslumbrado y minucioso del mundo. Pero para esta hermana de Emerson, el esplendor del Universo refleja solamente el del alma.

Emily describe la fuga de las estaciones, la primavera, los hielos o la nieve con una increíble riqueza. Sus poemas sobre la serpiente o el murciélago tienen el trazo agudo de los animales vistos por Durero, el mismo relieve escultórico, idéntico animismo profundo. Pero el sufrimiento la arranca de la contemplación serena del mundo y del alma. El sufrimiento, es decir, el amor. Los poemas de amor de Emily Dickinson son jirones de diario íntimo, gritos palpitantes: “Creada, desposada, envuelta en el sudario en un solo día”, dice.

La puritana nutrida en la Biblia encuentra las palabras de la Esposa del Cantar de los Cantares, las palabras de la Sulamita en busca del Amado: *Una esposa seré al alba; / z amanecer, tienes una bandera para mí? / Es medianoche, aún soy doncella / —¡qué poco lleva desposarla!— / Luego, medianoche, te dejaré / camino del Este y la Victoria. / Medianoche, ¡Buenas noches! / Los oigo llamar. / Los Ángeles bullen en el hall, / suavemente mi Futuro sube la escalera, / tropiezo en mi plegaria de la infancia, / ¡tan pronto dejar de ser una niña / Eternidad, heme aquí, / Señor, ya he visto ese rostro.*

A veces, cansada de esta vana persecución, Emily Dickinson evoca con envidia a los muertos, "los mansos miembros de la resurrección": *Seguros en sus aposentos de alabastro, / intocados por la mañana, intocados por el mediodía, / duermen los mansos miembros de la resurrección, / bajo cabrios de raso y techo de piedra. / Leve ríe la brisa en su castillo de sol; / zumba la abeja en el oído estólido; / cantan los dulces pájaros con cadencia ignorante. / ¡Ah, qué sagacidad ha perecido aquí! / Majestuosos pasan los años sobre ellos; / los mundos se arquean y los firmamentos bogan, / las diademas caen y los reyes se rinden, / sin ruido como puntos en un disco de nieve.*

Esta mujer desposeída y humillada cree que en el fondo de los cielos le están preparado un inmenso desquite. Ve avanzar la procesión de los ángeles en "uniforme de nieve". Describe, como ningún visionario lo ha hecho, la Ciudad del Silencio, de mudos relojes. Encuentra en su congoja la fe ardiente de sus antepasados puritanos: *Las únicas noticias que sé / son los boletines cotidianos / de la Inmortalidad. / Los únicos espectáculos que veo: / Ayer y Hoy, / quizá la Eternidad. / El Único a quien encuentro / es Dios, la única calle / la Existencia, cruzada la cual / si hay otras noticias / o espectáculo más admirable, / os lo diré.*

Saca símbolos de los textos sagrados, alegorías que aplica con tranquila audacia a su destino. Sustituye las beatitudes prometidas a los justos, por el éxtasis que no ha conocido en esta vida: *El Paraíso no es más distante / que la habitación contigua / donde un ser amado espera / destino, felicidad. / Resistente es el alma / que así puede soportar / el rumor de un paso que se acerca, / de una puerta que se abre.*

Sus poemas sobre la Resurrección, cuyas mejores traducciones no son más que un pálido reflejo, brillan en el original con los colores de Fra Angélico, rebosan la alegría convincente de los conciertos y corales de Bach. Pinta la Ciudad de los Cielos con palabras de todos los días, pero con una simplicidad que iguala a San Juan, una audacia que supera a Blake y a los poetas más místicos del tiempo de Elisabeth: *He conocido un cielo que como una carpa / recogía sus lonas brillantes, / arrancaba las estacas y desaparecía / sin ruido de tablados / de clavos o de carpintería, / sólo el largo asombro / que señala la partida del circo / en Norte América. / Ni una huella, ni un vestigio / de lo que ayer deslumbraba, / ni un aro, ni un prodigio; / hombres y hazañas / se han desvanecido totalmente / como el viaje de un pájaro lejano / sólo deja un trazo; / un chapoteo de remos, algazara. / Y luego nada.*

Como Madame Guyon, como Teresa de Ávila, penetra sin temblar en el último castillo del alma. El miedo y el arrobamiento alternan en esos poemas que son una experiencia del alma antes de ser un triunfo fulgurante del arte. Como San Juan de la Cruz se pierde a veces en la Noche Oscura en busca del Amado; pocas palabras, largamente escogidas, reunidas con cuidado, sostienen la indestructible arquitectura de esos breves poemas. Esos bloques de duras aristas, unidos sin nada de cemento, forman las murallas de cristal y las puertas

de perla de la Jerusalén Celeste: *Es fácil inventar una vida, / Dios lo hace todos los días. / La creación sólo es un juego de manos / de Su Autoridad. / Es fácil también borrarla, pues la económica Divinidad / no concede eternidad / a lo espontáneo. / Los moldes usados murmuran, / pero su plan sigue imperturbable. / Insertando aquí un Sol. / Quitando allá un Hombre.*

Una aurora eterna baña ese mundo, esos paisajes indelebles que parecen grabados en un vidrio con la punta de un diamante. Cualquier cuarteta de Emily contiene un arte de vivir, una actitud frente al mundo y a Dios. Esa revelación que consterna a Emily, no le permite jugar con las palabras. Las prueba largamente, las elige compactas y duras, construye su poema con violencia, con el encarnizamiento con que la abeja hace su panal según una secreta geometría. Se identifica con el avispero de diamante, con el encaje de escarcha, con el árbol de coral cuyas ramas cortantes crecen lentamente en el seno del mar, en el seno del silencio. De ahí proceden el acento extraordinario, la solemnidad de cualquier octosílabo y la grandeza monumental de esos poemas de pocas estrofas. Se niega siempre al desarrollo y a la elocuencia, a la melodía y a la emoción. Las palabras le pesan. Busca la elipsis vertiginosa, la concisión que deja al lector deslumbrado y pleno, el vuelo vertical de la alondra que se pierde en mitad del cielo. Esta mujer que no recibe otros consejos que los de la Biblia y Shakespeare, violenta la lengua, disocia las palabras, vuelve a forjar con insensata audacia de creador, sus medios de expresión poética. Ese aspecto, en el cual no puedo insistir, explica que desde 1918 toda la poesía americana invoque a una reclusa que muy a su pesar hace escuela.

Cada noche basta la luz de una lámpara sobre la página en blanco para que Emily se evada, para que construya como un prisionero su subterráneo sin saber dónde desemboca. Edifica pacientemente el camino de su fuga con ese diccionario que no la abandona. Lo lee y lo relee como un libro de oraciones. Así compone sus sortilegios durante diez años de silencio y de labor: *Largos años de ausencia / no logran cavar un abismo / que una estación no pueda llenar / —la desaparición del mago / no puede aniquilar el sortilegio— / Viejos de varios siglos / los tizones descubiertos por la mano / que antes los removía, / cuando ardían, / resplandecen y comprenden.*

Emily Dickinson se ha convertido en un gran poeta, pero el mundo lo ignora. La guerra de secesión asuela los Estados Unidos y despierta en Emily una vieja angustia. Su poesía, ese poder y ese secreto la ahogan. Sue está demasiado próxima a Emily. Entonces es cuando Emily Dickinson lee en una revista un artículo de Thomas Higginson: "qué más fascinante que descubrir un genio"; lo escribe ese hombre excelente que descubrirá, en efecto, un genio, pero esperará a que Emily haya muerto para aceptarlo. Esa frase trastorna a Emily. Domina su timidez. Envía a Thomas Higginson una carta que es un pedido de auxilio, cuatro poemas y su dirección en otro sobre por un refinamiento de pudor. Le entrega la clave de su vida, el nombre de sus maestros: Keats, los Browning, Emerson, George Eliot, Carlyle y la Biblia. Es preciso

añadir Shakespeare, a quien no nombra, tan mezclado está a su vida. Thomas Higginson, habituado al arrullo de las poetisas de Boston, se queda azorado ante la carta; lo intriga su autor, lo desconciertan los poemas. Ese arte prodigiosamente viril, ese don de reducir las iluminaciones místicas a teoremas, ese cubismo *avant la lettre*, esa manera de caer sobre la presa y hendirla hasta el hueso que comparten los grandes poetas y las aves de presa, lo dejan perplejo y lo aterran. Responde cortésmente a Emily aconsejándole que cuide su prosa; ella oculta su decepción pero se recobra. Le agradece con fingido reconocimiento ese vago aliento y los consejos ineficaces. No les hace ningún caso. Se niega a que la introduzcan en los cenáculos de Boston pero recibirá a Thomas Higginson si quiere llegar hasta Amherst. Cuando Higginson habla de publicar, ella rechaza la idea pero añade esta frase extraña: *si la gloria me pertenece, no puedo escapar a ella*. El encuentro en Amherst de Emily Dickinson y Thomas Higginson será un patético fracaso. Emily vuelve a su soledad, a su jardín, a sus meditaciones sobre el tiempo y la eternidad. Encajera infatigable, se inclina de nuevo cada noche sobre la trama del poema; quizá entonces escribe estos versos: *El alma elige su compañía, / luego cierra la puerta; / que su divina mayoría / nadie importune. / Inmutable, advierte la pausa de la carroza / a su puerta baja; / inmutable, un emperador se arrodilla / sobre su estera. / La he visto, de una vasta nación / elegir a uno; / luego cerrar las valvas de su atención / como piedra.*

El amor de Emily Dickinson por George Gould se va haciendo más lejano con los años. Superamos el amor, dice, y lo ordenamos un día como las otras cosas en un cajón. Amistades apasionadas reemplazan el ardor único. La correspondencia para establecer secretas gravitaciones entre almas solitarias. Cartas apenas menos asombrosas que sus poemas, vinculan a Emily Dickinson con seres a quienes se niega a ver, mensajes enigmáticos y preciosos, llenos de ardides, de súbitas confesiones, de iluminaciones. Basta leer sus cartas a Samuel Bowles, a Thomas Higginson, al misterioso pastor Charles Wadworth para adivinar que las "afinidades electivas tienen también sus desgarramientos, sus impulsos y sus quejas contenidas". Esa correspondencia se asemeja a una dirección espiritual; así es como una Teresa de Ávila escribe a San Juan de la Cruz o a una hija dilecta. A los ojos del mundo la vida de Emily Dickinson sólo está marcada por algunos duelos. Pierde bruscamente a su padre, luego a su madre. Las hermanas Dickinson son ahora dos solteronas que viven en una gran casa semioculta bajo los árboles. Emily lleva una vida cada vez más monjil entre sus flores y sus poemas. Se niega a los enternecimientos y a las quejas, y su renunciamiento tiene un acento hosco: *A algunas cosas que vuelan / pájaros, horas, moscardones, / no cantéis elegías. / Con algunas cosas que permanecen / pena, colinas, eternidad, / no me abruméis. / Hay cosas que permanecen y se elevan. / ¿Puedo explicar los cielos? / ¡Qué silencioso yace el enigma!*

Pero si bien el orbe de vida de Emily Dickinson se reduce día a día, pare-

ciera que esa vida vuelve a florecer con los hijos de Austin. El más joven, Gilbert, es el preferido de Emily. Es como ella, imaginativo y exigente. Quiere leer la Biblia a las abejas para que no piquen. Comparte su maravilla ante el nacimiento de una planta rara. Frente a ese niño, una ternura maternal estremece el corazón de la mujer estéril, pero en pocos días la enfermedad se lleva a Gilbert. Cuando Emily Dickinson ve en un recodo del corredor, un sombrero, una chaqueta de niño, se le escapa un grito de rebeldía: *Sobre él las aguas se cerraron, / cómo, no lo sabremos jamás. / El estanque despliega para ocultarlo / sobre él lirios sin memoria. / ¿No queda para contar su historia / más que un sombrero, una chaqueta colgada?*

La soledad crece a su alrededor. Evita a los últimos visitantes o los recibe como una religiosa en el locutorio de su convento, separada de ellos por una reja invisible, por un umbral que no se atreven a franquear; se niega a escribir la dirección de un sobre. Manos brutales no han de rozar esos caracteres que Thomas Higginson compara con huellas de pájaro en la nieve. Al crepúsculo cruza como un espectro el césped para respirar el olor de un rosal. Se sienta bajo el "porch" donde despliegan para ella una gran manta roja. De ahí nacerá la leyenda de un fantasma que frecuenta la casa de los Dickinson y pisa, como los mártires de los retablos, una pradera regada por la sangre del Cordero. Junto a la chimenea, Emily Dickinson atiza el fuego. Se inclina hacia los últimos sobresaltos de las llamas como haría si fueran los de un amor. ¿Pero puede morir un amor? Emily cree demasiado en la inmortalidad del alma para consentir en ese empobrecimiento. Escribe algún poema breve para probar que todavía ama a George Gould: *El carbón que se apaga enrojece, / oh corazón ardiente del tizón, / ¿has sobrevivido a las estaciones? / La brasa al morir sonríe, / una nueva luz despierta / un resplandor largo tiempo oculto, / y el corazón elegido encubre / el fuego que nadie ha sabido arrancar.*

A veces se pregunta por el Amado que no ha sabido acordarse de ella toda la vida. Enciende esa lámpara de aceite que ha sido testigo de sus veladas solitarias, de la lenta alquimia que ha operado durante toda la existencia para transmutar el dolor en alegría, la miseria en belleza, el tiempo en eternidad. Escribe ese breve y prodigioso poema en el que la lámpara familiar se convierte en una nebulosa, fuente de otras constelaciones: *La lámpara que todo poeta enciende / y la mecha que él ha nutrido / con la verdadera luz de una vida, / mientras él mismo se consume, / crece siempre como un sol / —cada siglo aumenta su irradiación— / y se dispersa en el cielo / en lluvia de constelaciones.*

Pero se entrega sobre todo a la última revelación de su vida: la música. Mabel Loomis Todd, mujer de un profesor, se instala en Amherst. Esa joven alegre, viva, inteligente, ama los viajes y las ascensiones, las matemáticas y la astronomía. Escribe un libro sobre los eclipses. La cazadora de estrellas descubre en Emily un astro largo tiempo oculto. La nómada siente hacia la reclusa una admiración sin límites, una curiosidad ferviente. Todos los días, durante horas y horas, en el salón un poco fúnebre de los Dickinson, Mabel

toca para revelar a Emily los conciertos de Bach, las sinfonías de Beethoven, los adagios de Mozart, los andantes de Schumann. En la habitación vecina, Emily escucha con toda el alma. Esta mujer, que muere por haber callado demasiado, se maravilla ante las confidencias de la música, ante ese impudor sublime, esas tormentas interiores, esas mareas tumultuosas. La música es para ella un Juicio Final donde encuentra el rostro y el cuerpo glorioso de su amor. Emily Dickinson piensa cada vez más en la Resurrección como en una cita extraña que los amantes separados se dan fuera del tiempo y el espacio. Describe la Ciudad Celeste como la pintó antes de ella San Juan en el Apocalipsis, como lo intentaron Milton y Blake. Ve la "pequeña ciudad iluminada por un rubí y cubierta de plumón, más silenciosa que los campos cuando el rocío está en su plenitud".

En adelante Emily Dickinson sólo vive en su cuarto. En las paredes los retratos de Carlyle, de los Browning y de George Gould le hacen compañía. Todavía escribe algunos mensajes a Sue. A pesar de todas las decepciones revive su ternura por la amiga de la infancia. "Susan, única entre las mujeres", le escribe; y otro día esta confidencia: "con excepción de Shakespeare, me has revelado más cosas que ningún ser viviente; poder decírtelo con sinceridad es un extraño elogio".

El fin se acerca, pero Emily Dickinson descubre que la muerte sólo es, dice, el éxtasis de la separación. Escribe: "la eternidad fluye a mi alrededor como el mar".

Qué importa que George Gould viva todavía como pastor sin suerte. Para Emily Dickinson su Amado ya no es terrenal. Se dice Prometida del Espíritu. Dios, exclama, está en todas las barreras. Ahora la muerte, para esta extraña monja, es una consagración, la consumación de un matrimonio místico. Antes de desaparecer, Emily Dickinson se vuelve por última vez hacia Sue, la amiga, el testigo, la confidente, aquella que la ha sostenido como las hijas de Jerusalén sostienen a la Esposa en el Cantar de los Cantares. Unos días antes de su muerte le escribe todavía: "Tienes que dejarme marchar antes que tú, Sue, porque siempre he vivido sobre el mar, conozco el camino pero hubiera querido cubrirte los ojos con las manos para ocultarte el abismo". Traza con esfuerzo el último mensaje: "Sue querida, gracias". Luego espera, con los ojos bien abiertos, el instante de franquear el umbral imperceptible, la invisible frontera entre el tiempo y la eternidad. La víspera de su muerte todavía escribe dos palabras en una hoja en blanco: *Galled back...* Pide a Vinnie que destruya sus cartas y también, sin duda, sus poemas. Es preciso que el mundo no sepa un día que Emily Dickinson vivió, amó, sufrió. Es preciso destruir esos poemas que son el testimonio irrecusable de una vida. Vinnie obedece a su hermana. Al día siguiente del entierro quema manuscritos, cartas, consume un auto de fe irreparable. Pero cuando abre los cajones del pequeño escritorio, descubre mil quinientos poemas que duermen con sus múltiples versiones en paquetes amarillentos. Vinnie no tiene valor para destruir esa fabulosa cosecha. La obra

del poeta está salvada. Emily Dickinson, la hija de los puritanos, deja a América esos poemas más ardientes y más puros que los salmos que acompañaban el primer desembarco de Peregrinos.

Pero los poemas de Emily Dickinson, como los ensayos de Emerson, son la acción de gracias de un místico, ejercicios espirituales, oraciones dirigidas a la Super Alma y no a Dios. En esa América que adquiere conciencia de su fuerza y de su vocación, ¿no es posible imaginar otro canto, un himno fraternal, un grito salvaje que domine el ruido de las ciudades y las máquinas? Emerson deseaba ese canto, como lo testimonia su diario: "Versos semejantes al galope del caballo, versos que zarandean la prosa y la levantan con la fuerza de una bala, versos que desde el seno del caos y de la noche tiendan un puente por encima de lo infranqueable y griten a todos los hijos de la Mañana que la creación prosigue". Ese deseo de Emerson no podía realizarlo ni un *clergyman* en ruptura con la iglesia, ni una reclusa. Pero había un hombre en busca de ese canto que tendría la violencia de la vida y el ritmo de la sangre, un hombre en busca de sí mismo, con la constitución de un gigante, hosco como un salvaje, impúdico como un niño, ebrio de su fuerza creadora como un demiurgo en el instante de crear. La única coartada social de ese poeta era una vaga profesión de tipógrafo y de periodista. Con el buen tiempo, y aun en todo tiempo, abandonaba su tarea para reír con otros hombres, vagabundear por el río y dormir a campo raso. Desconocido en los cenáculos pero célebre en los tugurios, se llamaba Walt Whitman. Vagabundo extasiado, todas las mañanas se maravillaba de estar en el mundo y de ser Walt Whitman. Para decir su furor de vida, ninguna palabra era bastante sencilla ni bastante fogosa. Como Emerson y como Emily Dickinson, este autodidacto había recibido grandes lecciones: Homero y la Biblia, Milton y Shakespeare... Era cortés con los escritores célebres de su tiempo, pero igual que Emily Dickinson no consideraba genios a Longfellow y a Whittier. Como tema le bastaba la vida cotidiana, el cruce del río, el encuentro con un desconocido. A veces, como los pintores demasiado pobres para pagar un modelo, se plantaba frente a un espejo. Pero pintándose pintaba también a los hombres que lo rodeaban, la vocación confusa de un pueblo y la esperanza de un siglo nuevo. El poema se convertía en un canto cósmico y Walt justificaba la vida celebrándola a pleno pulmón: *Partiendo de Paumanok, en forma de pez, donde nació, / bien engendrado y criado por una madre perfecta, / después de errar por muchas tierras, enamorado de calles populosas, / habitante de Manhattan mi ciudad, o de las sabanas meridionales, / o soldado en campamento, con la mochila y el fusil, o minero en California, / o rústico en mi casa de los bosques de Dakota, comiendo carne, bebiendo de las fuentes, / o recluso para reflexionar y meditar en algún profundo retiro, / lejos del tumulto de las multitudes, momentos que pasan extasiados y felices, / conociendo el fresco Missouri que corre y da libremente, conociendo el poderoso Niágara, / conociendo las manadas de búfalos que pacen*

en las llanuras, el hirsuto toro de fuerte pecho, / con experiencia de la tierra, las rocas, las flores de mayo, las estrellas, la lluvia, la nieve, mi asombro, / habiendo estudiado el canto del sinsonte y el vuelo del halcón de montaña, / y oído al alba al sin rival, el tordo oculto en los enebros, / solitario, en el Oeste, comienzo a cantar un Nuevo Mundo.

Cada poema de Walt Whitman es una página de diario íntimo, una canción del camino y una profecía. Nunca fué más rápido el paso del individuo a la humanidad, nunca más directo el llamamiento al compañero: *Entonaré el canto de camaradería, / escribiré el Poema Evangelio de los camaradas.*

Camarada, camarada, es la palabra que Walt Whitman repite sin cesar: *Soy el hombre despreocupado de castas, de siglos, de razas, / salgo del pueblo, doy testimonio de su espíritu.*

Por su padre y su madre podía invocar a las primeras familias que se habían arraigado en Nueva Inglaterra, y todos los Whitman habían sido labradores, carpinteros y graduados en Harvard, creyentes. Él mismo se remitirá a menudo a los cuáqueros y a esa luz interior que confunde con la inspiración poética. De niño, Walt había asistido a las prédicas apasionadas de Elías Hicks. Había visto a hombres y mujeres escuchando con fervor en las esquinas sus palabras iluminadas. Los cuáqueros se llamaban amigos entre sí. Esa fraternidad se encontrará en los cantos de Whitman que exaltan a los compañeros. El padre de Walt era un carpintero, un coloso de dos metros, un gozador de la vida. No le gustaba vivir siempre en la misma casa, y la infancia de Walt fué nómada. De su madre, hija de marinos y de navegantes holandeses, Walt heredará el gusto contradictorio por la aventura y la vida interior. Walt siempre amó apasionadamente a su madre y su infancia fué feliz. Desde el comienzo se sintió en armonía con el mundo, con el mar cuyo rumor se oía en la casa natal. Los seres y las cosas le inspiraban la misma ternura. Los padres de Walt abandonaron pronto el campo para ir a esa isla todavía desierta que será el centro de Nueva York. Brooklyn es por entonces una aldea. Walt hace acopio de imágenes y recuerdos que encastrará más tarde en la arquitectura de sus recuerdos: un naufragio, la liberación de un esclavo, el canto de un pájaro, un encuentro con La Fayette. Walt registra todo y se acuerda de todo. Posee esa memoria que capta viviente toda presa, y esa memoria es sin duda la mitad del genio. Evocará así su infancia: "Había una vez un niño que salía todos los días. Adivinaba el primer objeto que contemplaba y ese objeto se convertía en una parte de sí mismo por todo un día, y por vastos ciclos de años". Es ya el arte poético de Walt Whitman. No se instruye devorando solamente libros y periódicos, sino recogiendo todos los espectáculos. Su oficio —pues desde los dieciséis años Walt se gana la vida como tipógrafo, maestro de escuela o periodista— no podía interrumpir ese vagabundeo fecundo. "He crecido por el ocio", escribirá un día Baudelaire. Así crece Walt. Cuando trabaja en el campo y se le ocurre una idea para un poema, deja con suavidad la horquilla o la hoz para tenderse bajo un árbol.

Es temido y amado a la vez, joven atleta de ojos gris azulado, de un color difícil de precisar, de mirada magnética, de bella boca que las mujeres notan, de tez clara en contraste con el pelo negro. Le gusta mezclarse a la multitud en las calles populosas y más aun en la balsa que permite pasar de una orilla a la otra. Necesita cruzar la corriente humana que fluye por las calles como necesita hendir a nado los ríos. Gusta, gustará hasta el último suspiro, de la camaradería fuerte e ingenua de los seres sencillos.

“Estoy enamorado de lo que crece al aire libre, dice en un poema, de los hombres que viven entre los animales y que conservan el olor del océano y los bosques.”

Ese unanimismo tiene otra fuerza, otro sabor que el de sus imitadores franceses del grupo de l'Abbaye. Y el gran poema de la balsa de Brooklyn aparece como la clave de bóveda de la obra de Whitman. Por ese desbordante himno a la humanidad pasa el eco de los coros de la novena sinfonía, pero ese mensaje a los seres vivientes es también un llamamiento a los jóvenes de las futuras estaciones: *Otros entrarán por las puertas de la balsa y cruzarán de una orilla a la otra, / otros contemplarán el curso de la pleamar, / otros verán los barcos de Manhattan al norte y al oeste, y las alturas de Brooklyn hacia el sur y el este, / otros verán las islas grandes y pequeñas; / dentro de cincuenta años, otros los verán cruzar, el sol alto durante media hora, / dentro de cien años, o aun dentro de varios cientos de años, otros los verán, / disfrutarán del crepúsculo, del flujo de la pleamar, del retroceso de la marea menguante. /*

No importa el tiempo ni el lugar, la distancia no importa, / estoy con vosotros, hombres y mujeres de una generación, o aun de varias generaciones después, / así como sentís al mirar el río y el cielo, yo lo he sentido, / así como cualquiera de vosotros pertenece a una multitud viviente, yo fui uno de la multitud, / así como os refresca la alegría del río y su curso brillante, me refrescó a mí, / así como os quedáis apoyados en la barandilla, impulsados sin embargo por la veloz corriente, estuve yo y fui impulsado por ella.

Walt Whitman se yergue en medio del mundo como Adán en medio del Edén, enumerando con embriaguez las formas y los colores, emborrachándose con los nombres que se atreve a dar a las cosas. Impregnado de Emerson, Walt Whitman lleva hasta el fin la demostración. Todo es ímpetu vital: una brizna de hierba en su crecimiento iguala el esfuerzo del más sublime pensador. Entre los hombres no puede haber fronteras. Walt Whitman comulga con los elementos pero se siente multiplicado en la multitud de Nueva York. Se pierde y se encuentra voluptuosamente en todos esos cuerpos deseables, en todos esos rostros que ofrecen la amistad y el amor. Walt tiende a confundir la amistad y el amor en un mismo impulso de ternura. Camaradas, dice a todos esos compañeros, a todos esos cómplices que comparten su embriaguez de vida. Narcisismo, panteísmo, unanimismo, ¡qué importan las palabras para un poeta que no puede resignarse a ser tan sólo un hombre, a tener un solo destino! En el puente de Brooklyn, Walt se abandona a la multitud como a un abrazo. En el imperial

de los ómnibus recita a Shakespeare en voz alta. Va al bosque a leer a los árboles sus primeros ensayos. Y los hombres y las mujeres acuden a él como a un vidente o un santo. Los milagros y las visiones de Walt serán sus poemas. Pero antes de Nietzsche y antes de Rimbaud, Walt vive peligrosamente. Practica con candor el desarreglo de los sentidos. El vagabundo se acompaña de marinos y cocheros de plaza, de conductores de autobús y pilotos de la balsa, de *pioneers* y desertores. Desciende a todos los círculos del Infierno en compañía de demonios con caras de ángeles. Pero en los garitos y en los lupanares, en los tugurios y en los cafetines, bajo la máscara de la miseria, del crimen o del vicio, Walt busca solamente la misma humanidad. Codicia mucho más las almas que los cuerpos y no hay obstáculo que detenga a ese raptor. Es el Esposo que esperan las Vírgenes prudentes y el Seductor que escuchan las Vírgenes locas. Esos años de aprendizaje preparan la gran explosión poética que va a marcar la treintena.

En un poema áspero y brutal que podría llamarse Los compañeros, Walt Whitman expresa esa fraternidad de azar y ese pacto inviolable entre dos seres: *Dos muchachos siempre juntos, / nunca el uno sin el otro andamos, / en todas direcciones recorreremos los caminos, haciendo / excursiones al norte y al sur, disfrutando del poder, los codos separados, los puños apretados, / armados y sin miedo, comiendo, bebiendo, durmiendo, amando, / sin otra ley que la nuestra, marineros, soldados, ladrones, amenazantes, / alarmando a los avaros, a los lacayos, a los sacerdotes, respirando aire, bebiendo agua, bailando en la pista de la playa, / forzando las ciudades, despreciando la comodidad, burlando las leyes, persiguiendo la debilidad, realizando el saqueo.*

Esos vagabundeos de Walt recuerdan las exploraciones de Marcel Proust. "A qué país vas por la noche que vuelves con los ojos tan cansados y tan lúcidos", cantaba Paul Morand. De esas noches lo que cuenta es lo que Walt trae consigo al día. Es preciso arrojar la red a las profundidades de una capital para recoger una pesca milagrosa.

A los veintinueve años, Walt sólo conoce New York. Se le presenta la oportunidad de dirigir un periódico en Luisiana. Acepta esa oportunidad de vagabundear por un continente. Desciende por el Ohío y el Missouri, maravillándose al pasar de la riqueza de esa tierra. Es la primavera, una cálida primavera de Luisiana. Los algodonereros en flor forman una nube a ras del suelo. Todo eso pertenece a Walt Whitman, libre ciudadano de los Estados Unidos: los campos, los ríos, los bosques, las minas, y se vanagloria de ello. Es el maleficio del Sur. Una mujer aparece en la vida de Walt Whitman, y su paso deja una larga huella de nostalgia: *Una vez crucé una ciudad populosa imprimiendo en mi cerebro, para uso futuro, sus espectáculos, su arquitectura, sus costumbres, sus tradiciones, / sin embargo de toda aquella ciudad sólo recuerdo ahora una mujer que encontré por casualidad, que me retuvo por amor a mí, / día tras día y noche tras noche estuvimos juntos; todo lo demás hace tiempo*

lo he olvidado, / recuerdo, digo, sólo aquella mujer que apasionadamente se apegó a mí, / de nuevo vagamos, nos amamos, nos separamos de nuevo, / de nuevo me sujeta de la mano, no debo irme, / la veo muy junta a mí con labios silenciosos, triste y trémula.

Vuelve a Nueva York al cabo de tres meses, pero el viaje ha madurado su vocación de poeta. Ese aparente ocioso persigue en secreto un gran designio, construye piedra a piedra su catedral o más bien elabora su obra célula a célula como un fruto. Ese falso ignorante acumula bosquejos y notas de lectura. Su libre respiración derriba las trabas de la prosodia clásica. Inventa ese amplio versículo poderoso y flexible, nuevo como los temas que quiere desarrollar. La gloria del hombre, el reino de la democracia, la apoteosis del mundo nuevo y de esa América populosa que es su América en oposición a la de Emerson, son los *leit-motiv* de esos poemas centrados en la exaltación del individuo y en un sentimiento apasionado de camaradería. Exulta y profetiza confundiendo su destino con el florecimiento de América: *Sí, yo haré indisoluble el continente, / haré la raza más espléndida sobre la cual jamás ha brillado el sol, / haré divinas tierras magnéticas, / con el amor de los camaradas, / con el amor eterno de los camaradas. /*

Yo plantaré el compañerismo denso como los árboles a lo largo de todos los ríos de América, y a lo largo de las orillas de los grandes lagos, y por todas las praderas, / haré inseparable las ciudades rodeándose el cuello con los brazos unas a otras, / por el amor de los camaradas, / por el varonil amor de los camaradas.

Pero ese amor de Walt supera rápidamente la democracia o la patria; se convierte en el rostro ardiente de la caridad, y sus acentos recuerdan sorprendentemente las parábolas del Evangelio: "He aquí la mesa servida para todos", dice el poeta; "he aquí el alimento para el hambre". La poesía es el pan místico que Walt desea compartir con todos los hombres. Pero permanece fiel a la Tierra: "Soy el poeta del Cuerpo y soy el poeta del Alma" dice, y reivindica las alegrías del cielo y las torturas del infierno.

Y Walt se pinta otra vez de pie: *Walt Whitman, dice, un cosmos, el hijo de Manhattan, / turbulento, carnal, que come, bebe y procrea.*

Pero su misión de liberación lo obsede: *Escuchad a través de mí las voces prohibidas, / las voces de los sexos, y de las concupiscencias, pero por mí clarificadas y transfiguradas.*

Al poner en el tapete todos los valores, otra vez estallan, proclamados con una audacia inusitada, la rebeldía y el orgullo de los puritanos.

Pues siendo "omnisciente, omnipotente, omnívoro", como él lo dice, Walt se proyecta y se multiplica a través de todas las existencias. *¿Quieres que te cuente un combate naval?* pregunta Walt al lector, y su visión ya lo arrastra. Ese discípulo de Emerson descubre en todas partes el signo de la continuidad,

la promesa de su eternidad: *jamás hubo interrupción*, dice, *no puede haber jamás interrupción*. Niega el tiempo y el espacio con la misma seguridad tranquila de Emily Dickinson. El alma es el fin y el centro del universo; el Juicio Final es el encuentro con el compañero por excelencia: Dios. *Mi cita está determinada: él es seguro. El Señor estará allí*, escribe Walt, *esperando que yo llegue en pie de perfección*.

Pero de nuevo Walt se siente rodeado de discípulos: *Me ahogan los que me aman*. Adquiere conciencia de su misión: *Soy el vagabundo de un eterno viaje*, exclama Walt descubriendo súbitamente su propio mito, inventando de golpe la leyenda.

Y ese vagabundo dirige a sus fieles extraños adioses que recuerdan los de Cristo; Walt recuerda sin duda aquellas prédicas de iluminados que escuchaba con su padre, tiritando de frío en las esquinas: *Me lego al barro para renacer de la hierba que amo, / si me quieres búscame en adelante bajo la suela de tus zapatos, / si no me encuentras en mi lugar, búscame en otro sitio, / en alguna parte me he detenido para esperarte*.

Pero el *Canto a mí mismo* es sólo un prelude a otros poemas a esos hijos de Adán, donde Walt Whitman celebra el cuerpo del hombre y de la mujer con un erotismo maravillado: *Estar rodeado de bella carne, curiosa, respirante, risueña*, exclama. Pero no celebra la sola apariencia del cuerpo, sino, con una precisión digna de la anatomía, las esponjas de los pulmones, el bolsillo del estómago, los delgados hilos de escarcha roja y la médula de los huesos.

Esos poemas cándidos son los que provocaron indignación y luego procesos.

Pero Walt no se conforma con celebrar el cuerpo como lo dirá en uno de sus últimos poemas: *He cantado el cuerpo y el alma, he cantado la guerra y la paz y los cantos de la vida y de la muerte, / he cantado los cantos del nacimiento y he mostrado qué múltiples eran los nacimientos*.

Celebra al Nuevo Mundo en el *Canto de la exposición*, y rechaza las modas y las imitaciones del Viejo Mundo; exalta la epopeya de los *pioneers* pero a veces se limita a evocar sus comienzos, su juventud mezclada a la juventud de otros hombres y a la risa de los elementos. Entonces, en medio del estruendo de los versículos, se eleva este canto nostálgico: *Ah, volver al lugar donde nací, / escuchar el canto de los pájaros una vez más, / vagabundear alrededor de la casa y el establo y por los campos una vez más, / y por el huerto y a lo largo de los viejos senderos una vez más. /*

Ah, criarse en las bahías, en las lagunas, en las ensenadas, o a lo largo de la costa, / seguir empleado allí toda la vida, / el olor salobre y húmedo, la playa, las hierbas saladas que la marea baja descubre, / el trabajo de los pescadores, el trabajo del pescador de anguilas y el trabajo del pescador de almejas; / vengo con mi rastrillo y mi pala, vengo con mi horquilla para las anguilas, / ¿el mar se ha retirado? Me uno al grupo de buscadores de almejas en los bancos, / río y trabajo con ellos, bromeo en la tarea como un joven brioso.

En adelante la vida de Walt se confunde con la de su libro. Podará ese árbol para permitir que broten nuevas ramas. El crecimiento de ese libro y su expansión se confunden con su aliento. La indiferencia del público, la burla de los periodistas no pueden alcanzarlo. Emerson ha saludado en él al cantor de América. Walt se limita a replegarse sobre sí mismo con la misma intransigencia que comprobamos en Emerson o en Emily Dickinson. Continúa vagabundeando, leyendo, absorbiendo por todos los poros el espectáculo del Universo. Va llegando a los cuarenta. Está en plena posesión de su genio y su obra se enriquece, se organiza, se distribuye en varios círculos ligados por grandes temas. Más que en un árbol esta obra hace pensar en una vía láctea: en ella dormitaban las nebulosas que se desprenden lentamente para formar el centro de otros sistemas solares, de otras galaxias, de otros cúmulos de estrellas. Y Walt, semejante al demiurgo, vigila las gravitaciones y compone esa sinfonía estelar. Emerson afirma que desde Shakespeare la lengua inglesa no ha producido nada semejante. Esta afirmación se abre camino y la gloria de Walt Whitman crece lentamente cuando la guerra de secesión estalla y divide a los Estados Unidos.

Desde el principio Walt toma partido con violencia. Como Emerson, como Emily Dickinson, condena con violencia la esclavitud contraria a la dignidad del hombre y la secesión que amenaza el porvenir de los Estados Unidos. En busca de su hermano herido, Walt se dirige a los campos de batalla y a los hospitales. Había celebrado el esplendor de los rostros y la perfección de los cuerpos, la juventud que hace a los hombres más hermosos que los dioses. Walt descubre la enfermedad, el sufrimiento, las mutilaciones atroces, las operaciones realizadas sin desinfectantes ni anestésicos, al azar. Pero sin desfallecer, Walt hace suyo este sufrimiento. Encuentra centuplicado el amor que le inspiraba la multitud anónima. Enfermero, taumaturgo, director de conciencia, confidente y testigo, se multiplica. Los médicos y los pastores le abandonan los casos desesperados. A fuerza de amor Walt logra a veces una misteriosa transfusión de vida. Consuela a los abandonados; cura a los heridos cuando los enfermeros retroceden ante el olor de las llagas; reconforta a los moribundos. Comparte sus últimas esperanzas y sus últimos pesares, escribe sus últimos mensajes. Se inclina con todo su amor sobre esos hombres apenas salidos de la adolescencia para entrar en la Eternidad. En el corazón del infierno, realiza su vocación. Su leyenda crece en los dos ejércitos: en los campos de batalla ya no distingue entre sureños y nortehños, y su caridad ardiente envuelve a todos los heridos. Después de una operación en la que ha ayudado, una de esas operaciones improvisadas sin las precauciones más indispensables, una hinchazón que es una forma de gangrena, aparece e invade sus brazos. "Casi me avergüenza estar tan bien", escribía Walt a su madre. Este envenenamiento de la sangre le revela que es vulnerable como los otros hombres. Evacuado, regresa lentamente a Nueva York. compone sobre la humanidad sufriente poemas que reflejan su experiencia. Lincoln es asesinado. Entonces Walt escribe un inmenso poema donde la aparición de un héroe, el florecimiento de una rama de lilas

y la muerte del héroe forman un admirable contrapunto. Se convierte en un poeta nacional, en el sentido más noble de la palabra. Walt cumple en un ministerio oscuras funciones que le permiten vivir, es decir soñar, escribir y vagabundear con sus amigos. Porque ha encontrado en Washington otros amigos de manos rudas, de rostros candorosos, de corazones puros. Una noche en el ómnibus Walt Whitman conoce a un joven conductor. Es el *coup de foudre* de la amistad. Walt Whitman inscribe en sus poemas el nombre de Peter Doyle, como Miguel Ángel pintó en las bóvedas de la Sixtina, en medio de las sibilas y los profetas, el rostro de Tomaso Cavalieri. Con Peter Doyle, Walt hace largos paseos. Quisiera explicarle la poesía; Peter Doyle no comprende. Hijo de herrero, a los dieciocho años hace la guerra en el ejército sureño. Pierde los manuscritos que Walt le da, pero esta amistad llena la vida de Walt. En sus cartas llama a Peter Doyle: "Mi niño querido, hijo mío, hermano mío", y esta pasión contiene sin duda todos los rostros del amor.

Es la época en que la gloria de Walt llega al Viejo Mundo. Swinburne lo compara con Blake, y Rossetti lo celebra. Entre esos nuevos discípulos, una mujer atenta y fervorosa, Ana Gilchrist, se pone en camino hacia Walt. Será Magdalena y María a la vez. Una gran serenidad reina en el alma del poeta. Después de las pruebas, alza los ojos hacia la evidencia tranquila del cielo nocturno: *Cuando escuché al sabio astrónomo, / cuando las pruebas, los números, se alinearon en columnas delante de mí, / cuando me mostraron los mapas y diagramas para sumar, dividir y medir, / cuando sentado en la sala escuché conferenciar al aplaudido astrónomo, / qué pronto me sentí inexplicablemente cansado y harto, / hasta que levantándome me deslicé afuera para vagabundear solo, / en el místico aire húmedo de la noche, y de vez en cuando / alzar los ojos en perfecto silencio hacia las estrellas.*

Va a entrar en un otoño fecundo, pues para ese sembrador no hay estación muerta, cuando le da un primer ataque de parálisis. El hombre que tanto ha celebrado la vida libre y salvaje, está clavado en un cuarto miserable. Su madre se encuentra muy enferma en Nueva York. Walt se arrastra a su cabecera. Con estupor ve morir a la que fuera para él "lo mejor de la vida, lo mejor del amor". La creía inmortal, así como él se había creído invulnerable. Pero Walt no desespera: "volveré a salir en primavera como las ranas y las lilas", escribe a Peter Doyle. A veces se le escapa un grito de sufrimiento y es esa plegaria de Cristóbal Colón donde el poeta se identifica con el navegante vencido: *Viejo andrajoso, ruina, / arrojado a esa orilla salvaje, lejos, muy lejos del país, / encerrado por el mar y negras cimas enemigas, después de doce meses sombríos, / dolorido, endurecido por tantas faenas, hastiado y próximo a morir, / voy por mi camino a la orilla de la isla, / desahogando mi corazón apesadumbrado. /*

¿Enuncio el pensamiento del profeta, o estoy delirando? / ¿Qué sé de la vida? ¿Y de mí mismo? / No sé siquiera mi propia obra pasada o presente, /

imprecisos, sus atisbos se extienden siempre cambiantes delante de mí, / mundos nuevos y mejores, de su rudo parto, / que se burlan de mí, me confunden.

Y esas cosas que de pronto advierto, ¿qué significan? / Como si algún milagro, alguna mano divina me abriera los ojos, / vastas formas sombrías me sonríen a través del aire y del cielo, / y en las olas lejanas bogan navíos innumerables, / y oigo en lenguas nuevas himnos que me saludan.

Walt se va de Filadelfia para vivir en el campo, en una granja. Espera, exige el milagro. La fe que los puritanos dirigían a Dios, la vuelve hacia la naturaleza, hacia sí mismo. Tendido en la hierba, pasa horas enteras en un valle solitario, se baña y cubre su cuerpo con el barro del torrente. Siempre hay en Walt un taumaturgo: esta vez se resucita a sí mismo. Recupera en seguida su necesidad de vagabundeo. Descubre con embriaguez las Montañas Rocosas, el Colorado, pero sus fuerzas de convaleciente lo traicionan en Saint-Louis. Walt se establece en Camden, un suburbio cerca de Filadelfia; continúa siendo un peregrino, pero camina por las rutas imaginarias del pasado: volver hacia atrás, dice, errar como en sueños, meditar sobre los días cumplidos, los amores, los seres, los viajes, éste es el programa que llenará sus últimos años.

“Vejez que fluye con la deliciosa libertad de la muerte cercana” dice Walt. Se despide de sus poemas como de viejos compañeros. Se despide de ese misterioso discípulo a quien siempre ha legado su pensamiento: *Me siento como quien al fin de su jornada va a retirarse un momento, / acepto de nuevo uno de mis numerosos traspasos. / ¡Adiós! Acuérdate de mis palabras: es posible que vuelva.*

Sueña con la muerte como con una fuga silenciosa: *Al final, tiernamente, / que de los muros de la poderosa casa fortificada, de los cerrojos corridos, de la guardia en las puertas bien cerradas, / sea llevado en un soplo, / salga deslizándose sin ruido, / con la llave de la dulzura abre los cerrojos con un murmullo, / abre de par en par las puertas de mi Alma.*

Su canto se ensancha en el tiempo y en el espacio. Los poetas son capitanes y los descubridores de continentes, poetas: *Cuando todos los mares estén liberados, / aparecerá el Poeta, el hijo de Dios, / doblará el Cabo de Buena Esperanza para siempre.*

Walt se siente testigo del pasado y fiador del porvenir, defensor del Arca y anunciador de los tiempos nuevos. Es el Cristóbal Colón de otra América más fabulosa que las comarcas con que soñaban Marco Polo y Vasco de Gama. La ruta de las Indias es la poesía.

Anexa ahora comarcas misteriosas, las orillas inexploradas del sueño. Visita a los durmientes mezclando confidencias y divagaciones: “Sueño en mi sueño todos los sueños de los que duermen”, dice Walt, “y me convierto en los que sueñan”.

Celebra a ese pueblo dormido, a ese pueblo yacente: *Los que duermen son bellos, tendidos y sin ropas. / Tomados de la mano son como una ola sobre la tierra entera del Este al Oeste, tendidos y sin ropas.*

La exploración de los mares imaginarios (esta vez lo arriesgamos todo, dice Walt, el navío y nosotros mismos), la exploración de las tierras que sólo hollan los que duermen, preparan a Walt Whitman para una última expedición hacia una tierra más silenciosa que el sueño, para un periplo sin fin y sin escala.

Oigo cuchichear la divina muerte, repite Walt: *Oigo cuchichear a la divina muerte en murmullos, / hablaría de labios por la noche, coros silbantes, / pasos que dulcemente suben, místicas brisas de hálito blando y bajo, / ondulaciones de invisibles ríos, olas de una corriente que fluye, fluye siempre, / (¿O es el chapoteo de las lágrimas, el océano ilimitado de las lágrimas humanas?)*

Veo, entreveo en el cielo grandes masas de nubes, / lentamente, fúnebremente flotan en silencio, se hinchan y se mezclan, / con una estrella a veces, a lo lejos, semioscurecida, triste, / que aparece y desaparece.

(Más bien algún parto, algún augusto nacimiento inmortal, / en las fronteras impenetrables para los ojos, / alguien entrega su alma.)

Y llama dulcemente a la muerte como última realización. *Komm Süsser Tod*, cantaba Bach en el sublime coral.

Sus últimas invocaciones se asemejan a esos cánticos sagrados llenos de una misteriosa impaciencia. Pero los hombres del Nuevo y Viejo Mundo rodean al poeta, y él sonríe a esos admiradores fanáticos. Había profetizado esta reconciliación de un poeta con su pueblo. "A la hora señalada América avanzará al encuentro de sus poetas. La prueba de un poeta debe diferirse estrictamente hasta que su país lo absorba con tanto amor como él ha absorbido a su país."

La ternura de los corazones sencillos y la veneración de un pueblo endulzan sus últimas horas. En su agonía, Walt recuerda otra vez a sus compañeros: "No veré más a los hombres de la balsa".

Los hombres de la balsa son los que se reúnen alrededor de sus despojos, y también extraños caminantes venidos del fondo de las edades, peregrinos cuyos pasos levantan todavía el polvo de los caminos de Asia y Galilea.

Voces fervientes salmodian sucesivamente los poemas fraternales de *Hojas de hierba*, los himnos védicos, las parábolas de los Evangelios, las sentencias de Marco Aurelio, las promesas de Çakia Mouni y de Zoroastro. Todas las sabidurías, todas las religiones forman para Walt Whitman una sola liturgia. Alrededor del vagabundo se reúnen todos los profetas, pues ese pescador de hombres es el último de los profetas. De la orilla del tiempo a la orilla de la eternidad, sobre sus hombros de carpintero, ese hijo de cuáqueros ha transportado diariamente la alegría y el dolor de los hombres. Ese barquero de la

poesía, ese San Cristóbal cándido y musculoso, continúa avanzando con el Niño, cada vez más pesado, sobre sus hombros.

América también continúa su camino. En la cala de ese navío cargado por los siglos se amontonan los tesoros del Viejo Mundo, las telas de Vermeer y de Cézanne, los mármoles griegos, los manuscritos preciosos, pero también las riquezas que Walt enumeraba con embriaguez: el petróleo y el algodón, la madera, el mineral y el carbón. Como olas poderosas, los poemas de Walt Whitman empujan hacia el porvenir el barco de los peregrinos, y los cánticos espirituales de Emerson y de Emily Dickinson planean sobre ese navío como los pájaros que antes anunciaban las orillas próximas de otra tierra de Canaán.

(Traducción de Aurora Bernárdez)

CHRISTIAN MURCIAUX

CRÓNICAS

BENITO LYNCH O LA INOCENCIA

No todos los pueblos poseen el talento de la música, o de la pintura. Esto es un lugar común, pero debemos repetirlo al recordar la extraña falta de capacidad de nuestro pueblo para crear novelas. Claro está que se han escrito —y se escriben— algunas novelas buenas, y hasta notables, pero, normalmente, los escritores argentinos son presa de inhibición ante esta forma de expresión literaria, la más directa y espontánea para otros. Antes de analizar, el hombre narró los acontecimientos que lo conmovieron o que fijaron, por cualquier motivo, su atención. En cada relato hay un germen de novela. El primer movimiento es narrar directamente lo sucedido.

Esta verdad, tan simple, no se aplica a nosotros: los argentinos analizamos antes de narrar. De ahí nuestra terrible pobreza como creadores de relatos. No se empieza aquí, sencilla y llanamente, a contar; aquí se estudian minuciosamente las situaciones; cualquier situación tiene un lado ridículo bajo la terrible luz despiadada del análisis. La gran ridiculez argentina es temer tan terriblemente el ridículo. Nuestro lado provinciano, gazmoño, medroso, se agazapa en este temor. Y el ridículo, como tantas otras cosas, se crea a fuerza de imaginarlo. Me atrevería a decir que casi no existe ridículo que pudiera sobrevivir a una no creencia en él.

Los escritores, como todos los seres humanos, tienen la posibilidad y hasta el derecho de equivocarse. Este derecho está negado a los escritores argentinos. Aquí se exige la perfección. Naturalmente, la perfección se busca con gruesos lentes ahumados, que deforman los objetos y agrandan las distancias. Las cualidades primeras del artista, la sencillez y la ingenuidad, están prohibidas en la Argentina. Bastaría tal vez un análisis de páginas de juventud de algunos de nuestros mejores escritores para que nos diéramos cuenta —ahora

que los años han aclarado algo la visión— del barroquismo y del rebuscamiento de aquéllas. Quizá nuestro paisaje sin relieves nos obligue a esta deformación: en la pampa, por falta de punto de referencia, no se conocen bien las distancias. Lo grande parece pequeño, perdido; todo es vago e ilimitado. Es posible que de ahí provenga nuestro esfuerzo inútil por dar relieve, retorciendo las frases y rebuscando las palabras y los sentimientos.

Este preámbulo me parece necesario si intentamos situar —quiera aproximadamente— a uno de nuestros mejores novelistas. Tal vez, en cierto sentido, al más importante.

Desde luego, esta afirmación podrá parecer exagerada. Ingenuamente creo que no lo es, creo que decir eso de Benito Lynch es, simplemente, hacerle justicia. Pero Benito Lynch cometió el pecado imperdonable de herir nuestra vanidad y nuestro complejo de escritores. La vanidad de los escritores argentinos consiste en cultivar la complejidad, en evitar cuidadosamente lo libre y lo espontáneo. Se busca la profundidad en las palabras, en la oscuridad, en el retorcimiento de la forma. Nada más lejos, por ejemplo, de la simplicidad de un Chéjov, o de un Dostoievski. En los escritores rusos la sencillez de la forma parece proyectada sobre el fondo insondable de la estepa; los escritores argentinos (a los que la llanura podría conferir también profundidad) prefieren ser, como Buenos Aires, una cabeza hipertrofiada al borde de la costa.

Benito Lynch se atrevió a desafiar esta ley, este código nuestro. Supongo que lo pagó bastante caro: con un olvido inmerecido en vida y con un oculto, aunque no menos dañoso, desdén.

Quisiera señalar, brevemente, en que consisten las diferencias que hacen de Benito Lynch un caso especial dentro de nuestra literatura. En primer término ocurre algo paradójico en apariencia: Benito Lynch, que escribió casi exclusivamente sobre nuestro campo y sobre sus gauchos, es el único escritor argentino que ha tenido una visión europea de su país. Quiero decir que su *approach*, su manera de encarar las cosas, de ver a sus personajes, de plantear sus libros, era eminentemente europea, y no argentina.

No se puede afirmar esta paradoja sin recordar una vez más otra de nuestras características. Siempre a causa de las gafas, no vemos las cosas en su distancia o dimensión real: somos miopes o hipermetropes; lo cercano se nos aparece agrandado y aterrador; vemos vagas formas borrosas a la distancia. Quiero decir: para un escritor argentino lo fantástico tiene más realidad que lo real. So-

mos más típicamente argentinos cuando hablamos de un burdel de Calcuta donde murió un soldado inglés en el siglo XVIII que cuando mencionamos —torpe y casi vergonzosamente— a Tandil o a Tres Arroyos. Tandil y Tres Arroyos sólo adquieren realidad cuando están frente a Saigón o a Benarés. Se ha querido ver en ello una afectación argentina. No hay tal: esta actitud, esta necesidad de comparación, surge de nuestro miedo al vacío final, de nuestro temor al ridículo. Nos atrevemos en la fantasía, allí donde no tememos comprometer nuestros sentimientos. Podemos atribuir a un árabe del siglo XII las reacciones que no nos atrevemos a imaginar en nuestros gauchos. Los árabes y el siglo XII están lo bastante lejos como para que no se los identifique con nosotros. He observado que los escritores argentinos describen con más minuciosidad los lugares imaginados que los lugares reales, las ciudades extranjeras que las ciudades nuestras. Buenos Aires —por otra parte, ésta es la esencia de su espíritu— aparece siempre fantasmagórica, nebulosa; Londres —tal vez la única ciudad más nebulosa y más fantástica que Buenos Aires —es más nítida para un escritor porteño que su ciudad natal. Nuestra admiración a lo extranjero ha llegado a ser casi natural en nosotros (digo *casi* porque es muy difícil en la Argentina encontrar naturalidad de cualquier tipo). El color local nuestro es extranjerizante. Esta negación de la realidad ha producido algunas catástrofes políticas y ha alejado a los escritores del público. En la Argentina, para ser lector, hay que ser culto, casi tan culto como los escritores. Quisiera citar un ejemplo típico: la Argentina —felizmente— se ha opuesto con terquedad al doblaje de películas. Esto ha ocurrido no sólo en los cines del centro sino en los cines de barrio. Al espectador medio no le importa quedar ignorando la mitad de lo que sucede en un film. Si el film es inglés, tiene que oír inglés, si es chino, chino. Esta actitud lo coloca casi en la contingencia de aprender un idioma extraño.

Hasta en el admirable *Don Segundo Sombra* se han encontrado ecos de *Kim* de Kipling. Únicamente Benito Lynch, como podría hacerlo un novelista italiano, o norteamericano, o inglés, o brasileño, ha mirado directamente hacia su tierra. Y lo ha hecho poniendo en la hazaña un elemento más del que carecen los otros audaces que lo intentaron: Benito Lynch ha descrito su tierra y a los hombres y las mujeres de su tierra con ternura. Porque el escritor argentino generalmente no ama su tierra, sino lo que quisiera que fuera esa tierra.

Benito Lynch miró sencillamente, con inocencia, la campaña argentina. Vió formas en esa desolación, percibió problemas y tipos humanos. En ese campo chato y desposeído, que nos avergüenza, vió colores, hombres. No exigió —condición previa para atreverse a tratar al gaucho— el coraje sin sentido. Sus gauchos, en la estancia o en el puesto, fueron hombres con problemas de hombres. Y no cometió el burdo error de creer que la virilidad estaba irremisiblemente unida al coraje. Sus hombres tienen valor, o miedo, según sea su situación. El “coraje” —palabra de sospechosas reminiscencias— quedó para los gauchos falsos de otros libros o relatos, donde se deformó la figura del hombre de campo.

En *El romance de un gaucho*, por ejemplo, nos presenta un muchacho tímido y apocado, como suelen serlo muchos muchachos de diecinueve años (y de muchos más años) que viven bajo la tutela de su madre. La independización de Pantaleón Reyes y su enamoramiento de doña Julia forman el centro de la novela, donde no se han buscado situaciones falsas sino verdad psicológica. Pantaleón no se independiza con un vano gesto de *coraje* que terminaría por dejarlo nueva e irremisiblemente bajo la matriarcal potestad. Como un héroe de Thomas Hardy o de Moravia, Pantaleón se independiza lenta y penosamente. Cuando sobreviene la tragedia es ya un hombre. Si no lo persiguiera el fantasmal caballo de su alucinación, podría llegar a unirse con la “señora moza”. Pantaleón es el hombre vencido por el destino o por los elementos —madre, sol, llanura— y no por un cuchillo casual que manejara, también casualmente, un gaucho más habilidoso.

Esta extensa novela donde ocurren tan pocas cosas está llena de amenidad y de gracia, méritos que tampoco son frecuentes entre nosotros. El drama llega naturalmente, intenso y desgarrante como la tormenta. Y existe, sobre este nítido paisaje de gracia y de ternura de Benito Lynch, un horrible y despiadado fondo de tragedia. Como los de Hardy, los personajes de Lynch son vencidos por la tierra, por las cosas primordiales. Son hombres y mujeres de carne y hueso, mirando y luchando contra su destino en medio de la pampa chata, con esperanzas, con ternuras, con pasión y con amor.

El amor, que también sufre una curiosa ausencia en nuestras empresas literarias, aparece diáfananamente en Benito Lynch. Sus personajes no son en modo alguno melodramáticos o sentimentales. Mucho menos, cursis. En nuestra retorcida cabeza tendemos a considerar el amor como cursi y el *coraje* como no-cursi. Yo me atre-

vería a proponer lo contrario. ¿Existe algo más irremediabilmente cursi que las hazañas de un corajudo compadrito? ¿Existe algo que niegue más decidida e ingenuamente (¡al fin una ingenuidad!) lo verdaderamente viril? Los personajes de Benito Lynch, como los personajes de todas las grandes novelas del mundo, se enamoran. Se enamoran bien, sin sentimentalismo y sin concesiones.

Y la mujer no es para Lynch un personaje más o menos borroso que sirve —como en los tangos— para estrechar la amistad entre dos corajudos cuchilleros: las mujeres de Benito Lynch están presentes, tienen participación directa en la vida de los hombres. Sufren, luchan y comparten el destino de éstos. Son, al mismo tiempo, graciosas y tiernas.

¿Y qué más podemos hacer sino emocionarnos ante el único escritor nuestro que nos ha dado la amenidad y la inocencia?

ESTELA CANTO

P A P E L E S

“DESCALZO EN ATENAS”

MAXWELL Anderson ha estrenado en New York un drama sobre la vida, pasión y muerte de nuestro señor Sócrates. *Barefoot in Athens*, dirigido por Alan Anderson y representado por The Playwrights' Company.

El tema, en sí, tiene fuerza dramática. Un buen drama, en el fondo, es una buena discusión; ¿y qué mejor discutidor que el legendario Sócrates? Vivía todavía cuando la fama de sus controversias pasó al teatro y fué convertido en personaje de comedias. Conservamos la de Aristófanes: *Las nubes*. Desgraciadamente el reaccionario Aristófanes, incapaz de comprender la novedad dialéctica de Sócrates, fué también incapaz de hacer justicia en la escena a su brillo verbal. Muerto ya Sócrates, algunos jóvenes que habían alcanzado a oírlo en sus últimos años recompusieron sus diálogos. Conservamos los de Platón. Desgraciadamente Platón, por su actitud contra los sofistas, empobreció en sus diálogos las dotes sofísticas que Sócrates debió de haber tenido en alto grado: exaltó a Sócrates en la Historia de la Filosofía, pero lo disminuyó en la Historia

de la Conversación. Con Platón como fuente (y aprovechando algo de Jenofonte y de Esquines) se han hecho innumerables intentos de dramatizar las charlas de Sócrates. Conservamos a todos. Desgraciadamente no valen gran cosa, como no sea para preparar una tesis doctoral sobre "Sócrates en el teatro moderno". A veces son simples adaptaciones escénicas de los diálogos platónicos sobre el proceso y muerte de Sócrates, como la que nos ofreció Ermete Zacconi en Buenos Aires, hace más de veinte años. Hubo también autores que se atrevieron a recrear libremente al personaje y sus circunstancias. Maxwell Anderson es de éstos. Sólo que le ha salido un Sócrates a la norteamericana, rodeado de circunstancias que sólo para un norteamericano pueden ser convincentes. No le interesan los descubrimientos lógicos de Sócrates, ni sus especulaciones teóricas, ni sus recursos dialécticos. Da por supuesto que todos conocemos esa originalidad, y no la exhibe. En cambio, concede importancia a la conducta, a la moral, al pensamiento práctico de Sócrates. La acción transcurre en las postrimerías de su vida. Es un Sócrates setentón. Atenas está sufriendo la derrota infligida por Esparta. A esta línea histórica Maxwell Anderson la duplica en una paralela ideal. Presenta de tal modo los hechos que el espectador piensa en el régimen democrático de los Estados Unidos cada vez que oye "Atenas" y en el régimen comunista de Rusia cada vez que oye "Esparta". Así como en los Estados Unidos de hoy la llamada "amenaza comunista" está creando un histérico miedo a las ideas, y los MacCarthy quieren procesar a los Lattimore que se atreven a cuestionar la política nacionalista del Partido Republicano, la democracia de Atenas, asustada por los triunfos de la totalitaria Esparta, decide quitarse de encima a ese tábano de Sócrates so pretexto de que su inteligencia punzante debilita la confianza que todo país, equivocado o no, debe tener en sí, sobre todo en épocas de desastre. El paralelo, a pesar de los anacronismos a que da lugar, sería legítimo, por lo menos artísticamente, si Maxwell Anderson hubiera salvado la estatura mental de Sócrates. A un hombre hay que medirlo desde su nivel histórico. Es posible que, en el desenvolvimiento de las instituciones, el nivel de la democracia norteamericana parezca superior al de la democracia ateniense. Pero la eminencia que tenía Sócrates no desaparecería aunque caminara a lo largo de veinticinco siglos y se nos apareciera en Time Square. Excepcional al pensar en los problemas de la Atenas del año 399 antes de nuestra era, Sócrates sería también excepcional al pensar en los problemas de los Estados

Unidos de 1951. Quien lo imagine redivivo debería guardar la misma proporción de su realce con respecto a sus contemporáneos. Pero Maxwell Anderson parece creer que el mejor modo de probar que Sócrates fué un hombre de genio es atribuirle las opiniones de un demócrata anticomunista. Al dar cabida a Sócrates dentro de la cabeza de un ciudadano norteamericano, Maxwell Anderson lo ha empequeñecido. Pone en su boca palabras ordinarias. Es como si Maxwell Anderson, con todas sus nobles prendas morales y su virtuoso liberalismo sajón, pero sin la talla teórica de Sócrates, se disfrazara de Sócrates y, descalzo, se fuera a Atenas como propagandista de los Estados Unidos. Ya en Atenas, y usurpando el papel del verdadero Sócrates, predica como Utopía la organización de la democracia norteamericana. Pero ¿qué hacer entonces con la utopía, tan diferente, que Sócrates soñaba en *La República* de Platón? Ah, Maxwell Anderson, al explicar en el prólogo de la comedia su filosofía social, declara que en *La República* Platón traicionó la idea democrática de su maestro tal como la conocemos gracias a Jenofonte y a los diálogos juveniles del mismo Platón. Muchos especialistas en Sócrates (v. gr. A. E. Taylor) podrían rebatir semejante opinión. Pero mi propósito no es ahora estudiar el pensamiento de Sócrates, ni tomar partido en los conflictos políticos simbolizados por Maxwell Anderson en Atenas y Esparta, ni negar a un dramaturgo su derecho a interpretar la historia como le dé la gana. Sólo me lamento de que no veamos en *Barefoot in Athens* a Sócrates el argüidor, con sus argumentos, paradojas, interrogatorios, excentricidades, ironías, donaires, relámpagos místicos, imágenes apasionadas, arremetidas polémicas y hábiles trucos de sofista.

¿Cómo es que no se ha llevado al teatro el tema mismo de la conversación? En la galería de caracteres trágicos nos falta el Conversador. Sócrates, mejor que nadie, será quien lo inspire. Entretanto, para gozar del espectáculo de Sócrates en el acto mismo de conversar, volvamos a Platón.

EL MAESTRO

El maestro ha sido educado por la misma sociedad en que ahora enseña; y por formar parte de esa estructura funcional a la que llamamos Educación no puede trascenderla. Si tuviera un punto de apoyo fuera de la realidad histórica, movería la Historia. Pero no. Está limitado por el lugar y el tiempo en que vive. Si se adapta

bien, puede tener éxito. Si ambiciona enseñar valores nuevos, predicará en el desierto. Es decir, que la educación no es ni libre ni creadora. Tal maestro que cree estar educando es porque se ha sumado a tendencias triunfantes. Que haga la prueba de educar a un niño contra las inclinaciones de su alma o de su ambiente: todo lo que diga resbalará sobre la superficie. A lo más, el niño aprenderá que existen personas interesadas en cosas que a él lo tienen sin cuidado. La tabla de valores del maestro tiene que coincidir con la de una realidad social, íntimamente vivida por el educando. Podemos contrariar el modo de estimar de una persona o el modo de estimar de una colectividad, pero no ambos a la vez, porque si lo hiciéramos nuestra voz sonaría en el vacío, solitaria y desprestigiada. La autoridad del maestro consiste en ser confirmada por una respuesta cualquiera. A veces le responde sólo la vocación de un niño, que se encuentra a sí mismo gracias a unas palabras casuales oídas en el aula. A veces le responde toda la sociedad, si enseña lo que la sociedad espera que se enseñe. Pero el maestro no ha creado nada: ha despertado lo que de todos modos iba a nacer, ha señalado la dirección por donde de todas maneras el pueblo iba a seguir. Este funcionamiento en circuito de toda educación nos libra de algunos maestros fanáticos que quisieran imponer sus locuras a toda una comunidad; pero también nos priva de los beneficios de unos pocos maestros geniales, que no pueden dar lo que tienen sino sólo lo que los demás están dispuestos a recibir. Así, con una educación condenada a moverse en círculos, se explica que no avancemos en una línea progresiva. El niño se hace hombre sin que se lo haya podido educar. Por eso la civilización, que es un negocio de adultos, repite, trágicamente, las formas mentales del párvulo: impulsos de violencia, orgullo de barrio, espíritu de competencia, mala fe en las discusiones, odios repentinos, egoísmo, crueldad, alegría destructiva y transitorios entusiasmos en juguetes nuevos. Sólo la educación podría dar sentido a los cambios históricos; pero es tan adaptadiza que no tiene fuerzas para innovar.

TABÚ

Acercarte a la descripción de actos sexuales, podrás. Describirlos en sus pegajosos pormenores, no. Sería demasiado vulgar; es decir, demasiado divulgado. Sólo para un público de bacterias asexuadas tendría interés la historia natural de sus parientes los hombres. No

es por gazmoñería que la literatura ha preferido el amor al erotismo y el erotismo a la fisiología. Lo vivo en literatura es su dimensión imaginaria. Al fin y al cabo quien escribe es el Onán que nos habita, no el Don Juan que sacamos afuera.

DOS METÁFORAS CON TIGRES

Los procedimientos estilísticos para expresar una metáfora son infinitos. En el soneto *Tornasolando el flanco* Enrique Banchs describe un tigre. La descripción se infla, levanta vuelo; y es una sorpresa descubrir al final que esa descripción era un globo cautivo: un cabo, en el último verso —“así es mi odio”—, amarra la visión del tigre a la visión que el poeta tiene de sí. La definitoria inclusión de “tigre” en “odio” crea la metáfora.

A este procedimiento estilístico podríamos seguirle la pista a través de todas las literaturas. Desde luego, está en Homero. En la Argentina la alegoría del tigre de Banchs tenía un antecedente curioso. En *Facundo*, después de describirnos el escenario, los personajes y las situaciones del drama político argentino, Sarmiento comienza su capítulo V hablándonos de un hombre y un tigre. Ignoramos quién es el hombre; durante varias páginas lo vemos atravesar el desierto a pie, estremecerse ante el bramido de un tigre “como si la carne se agitara ella sola al anuncio de la muerte”, correr, treparse a un algarrobo, balancearse sobre las ramas ante cada salto del animal, esperar, ya extenuado y a punto de caer, hasta que llegan unos amigos y lo salvan. El relato termina con estas líneas: “Entonces supe lo que era tener miedo, decía el general D. Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso. También a él le llamaron *tigre de los llanos*”.

Como en el soneto de Banchs, todo ha sido un juego alegórico.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan.

NOTAS

Libros

NOVELA

CARLO CÒCCIOLI: *El cielo y la tierra* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

EN una novela es siempre difícil e improductivo apartar el factor "argumento"—o sean los episodios causalmente enlazados que la configuran—de los elementos restantes. Las peripecias de diversa índole que constituyen la trama de una novela no pueden aislarse del sentido que el autor pretende otorgarles, y este sentido no aparece en virtud de los temas sino de la forma literaria que se les confiere. Prueba de ello es que cualquier tema puede ser o no trivial según el trato verbal que reciba, y que, en suma, no haya temas triviales en sí. Prueba de ello es también la circunstancia de que nadie pueda opinar acerca de una novela, para elogiarla o censurarla, con sólo relatar su argumento, tarea que, como se sabe, deja en quienes la realizan una sensación de inutilidad, de que nada se ha dicho, pese a que hayan empleado cierto número de palabras.

Una sensación equivalente dejan las novelas cuya aspiración única es contar un argumento, apenas aderezado, a lo cual tienden muchas obras de ficción que aparecieron en Europa, y especialmente en Italia, después de la última guerra, y que por lo general se inscriben en la órbita del llamado neorrealismo. Partiendo del supuesto de que la pura desnudez de los hechos, expuestos lacónicamente, expresa mejor la naturaleza de aquéllos que su profundización literaria, eluden todo lo que no sea una visión directa, perpendicular al objeto, lindan con la crónica, y al abstenerse de las tensiones estéticas que provoca una mirada oblicua, algo aberrante, de la realidad, terminan por denunciar exclusivamente la astucia de un sordomudo que cavilara sobre los mejores medios para hipostasiar la falsa pureza de su silencio.

Es importante aclarar de antemano que *El cielo y la tierra*, no obstante contener, aunque sólo en sus capítulos finales, los episodios de política y de guerra que singularizan la temática de la literatura de ficción a que acabamos de aludir, no obstante desarrollarse parcialmente en los medios rurales sobre los cuales suele abatirse el escritor neorrealista, y no obstante pertenecer al

período literario de posguerra, no es pasible de los reparos anteriores. Por suerte, no estamos ante una novela configurada por la yuxtaposición de fatigados detalles neorrealistas. En *El cielo y la tierra*, Còccioli no abre con fingida sorpresa sus páginas a cualquier sector de vida que hubiera encontrado al azar, sino que aprieta enérgicamente en ellas una interpretación del sector de vida que ha elegido deliberadamente por escenario. Este mérito, aunque la obra no contuviera otros, nos parece sobremanera importante.

Para aproximarnos con cierta precisión a *El cielo y la tierra* es útil considerar previamente dos obras de un novelista también católico, Georges Bernanos, bajo cuya influencia se encuentra situada la novela de Còccioli (influencia que no menoscaba su originalidad expresiva): *Journal d'un curé de campagne* y *Sous le soleil de Satan*. Con la primera, *El cielo y la tierra* tiene un vago parecido anecdótico dado por el paralelismo de sus respectivos caracteres principales y de algunas de las escenas en que intervienen. Don Ardito Piccardi, el santo sacerdote de la novela, y el cura párroco de la novela francesa, absorberán por completo el contenido del libro. Pero *El cielo y la tierra* es sobre todo la realización de una idea, la idea del santo, expuesta por Bernanos en *Sous le soleil de Satan* y otros libros. El santo como elegido, como presa favorita de Satanás; el santo, que no forma parte del "oscuro rebaño que va por sí solo hacia su destino", sino que es escogido por Satanás como su campo de acción más propicio, porque el Mal "sólo desea a los débiles para provocar subrepticamente la aparición de su verdadera presa" y porque "la verdadera presa de la injusticia son precisamente aquellos que responden a su desafío y lo afrontan, creyendo ingenuamente poder ir hacia la injusticia como David hacia Goliat" (Cf. *Les grands cimetières sous la lune*). Así, la santa de *Sous le soleil de Satan*, Chantal de Clergérie, al provocar una convulsión moral en torno de ella, asume la lucha entre los dos poderes (el Bien y el Mal) que no se libra en los miembros del "oscuro rebaño" donde ella actúa sólo en virtud de su presencia, involuntariamente, como por mandato.

Así también es la figura de don Ardito Piccardi, el sacerdote de *El cielo y la tierra*, que desconfía de la misión que le ha sido encomendada, pues sabe que Satanás "está más cerca de mí que mi propia sangre", y que es enviado a la aldea de Chiarotorre, donde permanece varios años, hasta que sus vacilaciones lo conducen a la ciudad para llevar un género de vida en cierto modo opuesto al que llevaba en la aldea, a donde nuevas vacilaciones lo impulsan a volver. Duda del camino elegido para combatir el Mal y esta duda determina todas las acciones de don Ardito Piccardi: combatir el Mal condenando al pecador, que es la urna del pecado, y abandonarlo entonces a su suerte, provoca en Chiarotorre una tragedia que gravita en forma horrenda sobre la conciencia del sacerdote, haciéndolo huir de la aldea; combatir el Mal predicando nuevos y más relativos caminos hacia el Bien, por la palabra hablada y escrita, no le da el resultado que desearía; por último, combatir el Mal por el amor a la criatura humana considerada en toda su integridad, como lo intenta cuando

retorna a la aldea, lo conduce a una propia inmólación que tiene un aspecto de fracaso, de renuncia a su apostolado. Sin embargo, don Ardito Piccardi, imposible de olvidar cuando se lo ha conocido, ha obrado por simple presencia, quizá más con sus miradas, son sus silencios, que con su prédica o su ejemplo directo, entendidos siempre a medias, y las oraciones que le dirigen a su memoria demuestran el agradecimiento póstumo de la comunidad por haber aceptado que la lucha entre los dos poderes, el Bien y el Mal, se librara dentro de él.

Quizá podamos discernir el origen remoto de esta concepción en la frágil teoría, ingenua como una misa negra, de que el Bien es antiestético, y el Mal, bello. Quienes la sustentan parecen propagandistas de una fe que, para llevar más ovejas al redil, se dirigieran a los jóvenes *amateurs* del pecado y les dijeran: "¡Ah, si ustedes conocieran las delicias de abandonarse al Mal para poder más tarde combatirlo!..." El resultado es un abuso literario del Mal que conduce a un piélagó de equívocos.

En efecto, el hecho de que *El cielo y la tierra* gire en torno de un sacerdote ofrece al novelista la ventaja expeditiva de otorgarle un rápido acceso al problema del pecado, pero tiene, por otra parte, el inconveniente de colocar el debate en un plano conceptual. Los personajes de otro novelista católico, François Mauriac, son pecadores simples pero desgarrados, diversos íntimamente, y laicos, lo cual, aparte de ser literariamente más lícito, le permite, sin perder de vista lo conceptual, habérselas con lo más vivo del pecado, es decir con la pasión. Por abordar las cosas desde un punto de vista distinto, Carlo Còccioli se ve obligado en *El cielo y la tierra*, a menos que haga de su héroe un pecador pasional, a plantear conceptualmente el problema del pecado, obstáculo ante el cual es forzoso reconocer que la novela sucumbe.

Aunque don Ardito Piccardi no es un pecador sino un santo, connaturalmente un santo, vive contradictoriamente en procura de la santidad, para lo cual se exige antes que la Tierra sea el Mal absoluto, dado que, en efecto, en el ser terreno de don Ardito es pecaminoso, está contaminado no se sabe bien si por la soberbia o por la simple vanidad —factor secundario éste cuya presencia denota falta de pericia novelística— el aspirar a la santidad, y también lo estaría, desde luego, el no aspirar a ella. Así, para juzgar la Tierra, se emplea en el juicio el mismo formalismo estricto que, en el orden de la administración eclesiástica, don Ardito Piccardi reprocha a la Iglesia: sus complacencias de mediadora con la Tierra, manifestadas en el exceso de concesiones hechas a los fieles que se limitan a cumplir con una serie de prácticas exteriores, como si tales concesiones no fueran consecuencia inevitable de toda codificación. Porque mientras don Ardito Piccardi predica y obra milagros, en esos milagros mismos se advierte la presencia de Satanás, y el Bien, relegado a imprescindible papirotazo dialéctico para poner en funcionamiento el Mal, desaparece como posibilidad terrena, y es preciso admitir la conclusión inexorable de que la vida en la Tierra es el Mal, sin escapatoria alguna, de que todo es pecado, con lo cual el pecado se consubstancia con la inerte presencia de la materia, y

de que el Bien es únicamente posible como poder subordinado, como descarte, existiendo sólo en función de su ausencia. Como la novela gira en torno de un santo, se exige que Satanás no tenga otro adversario que aquél, de lo cual se infiere que la santidad puede transformarse en una especie de estado de ánimo permanente, específico, concreto, palpable, o bien se la rechaza por imposible, dado que lo santo es puramente un valor, que no puede *realmente* alcanzarse como fenómeno psicológico. Es contradictorio que don Ardito Piccardi se flagele: supondría en su fuero interno una lucha (que por lo demás, no figura en la novela) y esta lucha supondría que la Tierra es relativa y que en ella es dable por lo menos aspirar al Bien, lo cual sería participar del mismo Bien. Lo único que se logra de tal manera es adulterar el Cielo, que sólo puede ser un absoluto en virtud de que constituye una aspiración terrestre.

En el fondo, todo ocurre como si una profunda desconfianza del Cielo, un inmenso despecho contra el Cielo animaran el anatema de Còccioli contra la Tierra, inspiraran la invención de su especiosa alternativa de calcar el Cielo en la Tierra —a lo cual tiende este santo y lo cual sería posible sólo a cambio de perder el Cielo— o lo llevaran a maldecir el otro término de la opción, como si Abraham se hubiera resentido por no haber podido consumir materialmente el sacrificio de su hijo.

LUIS JUSTO

FRANÇOIS MAURIAC: *El mico* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

GRAHAM Greene, un crítico bien competente de Mauriac, señala en *The Lost Childhood* (Londres, 1951) su capacidad de crear caracteres imborrables; señala, además, la indecisión de sus tramas. Donat O'Donnell (*María Cross*, Nueva York, 1952) subraya la creciente tendencia del autor francés hacia la dilución de los contornos de sus novelas, abandonado ya el juego de tensiones que sostenía a *Génitrix*, *Le noeud de vipères*, etc. Sus tramas, dice Greene, "parecen a veces lloverse y saltar como una película primitiva". Admitida la crítica, uno se siente tentado de preguntarse cuál es la importancia de la trama en las novelas. Los episodios son una cosa, la trama es otra. Si pensamos en el *Quijote*, que ha de ser la novela que más se ha leído en el mundo, observaremos que aun habiendo sido una novela en la que la trama significó bastante, ésta no nos interesa demasiado, aunque sí nos interesan, y mucho, sus episodios. Ahora bien, los episodios de las novelas de Mauriac están trazados magistralmente. Podrá objetarse que esos episodios suelen reducirse a escenas, pero hay una razón para que se reduzcan a ellas.

La capacidad de Mauriac no se limita a la creación de sus personajes; en pocos novelistas aparecen los ambientes y el paisaje con rasgos más vivientes. El ambiente de cuarto cerrado, que es lo típico en él, surge como una especie de prolongación del aire de sus personajes; lo es: a él se extiende la forma de

ser de cada uno de ellos. Como los trajes, los ambientes son rostros de los personajes. Pero lo es el paisaje, que recorren sin modificar. Así, en *El mico*, cuyo ambiente no es ciertamente liviano, podemos leer: "¡Qué batahola hacía la esclusa! Es verdad que a vuelo de pájaro no hay más que un kilómetro. Un gorrión salió de la iglesia por el agujero del vitral".

Resultaría pues curioso que siendo Mauriac un creador de personajes cuya intensidad física los vuelve de difícil comparación con otros personajes de la novela actual, y un maestro de ambientes y paisaje, viniera a ser incapaz de crear tramas suficientemente trabadas. Bien lejos de una incapacidad, podría tratarse de la condición necesaria para el logro de sus obras. Si por un momento imaginamos el género novelesco como circunscripto al recinto de una determinada cantidad de energía intelectual, una constante, podría establecerse una ecuación simplista que vinculara la trama con los personajes y la novela. Podríamos decir: novela es la relación que vincula la trama con la realidad de los personajes (lo mismo daría decir que es la relación que vincula la realidad de la trama con los personajes, pues ambos términos son variables, con la condición de que su producto, la novela, de acuerdo a lo propuesto, debe ser una invariable). De modo tal que si una de sus variables alterara, digamos, la trama, debiera alterar en sentido compensatorio la otra, la realidad de sus personajes. Esto significaría que para el caso de tramas insignificantes la novela tendería a subsistir mediante la mayor realidad de sus seres; en tal situación los episodios surgirían del juego de los caracteres, hasta poder reducirse a escenas. Ése es el caso de Mauriac: en Mauriac los personajes tienden a ser la novela. Si admitiéramos esa constante, podríamos entender cómo admitimos, dentro de un mismo género, tanto la novela psicológica —en la que puede no haber casi trama— como la novela policial —en la que la trama puede ser casi todo—.

Las objeciones que con mayor derecho podríamos hacer a Mauriac residen no en lo que ha hecho ni en el modo en que lo ha hecho —que lo definen ampliamente como un autor que ya ha trascendido a la historia literaria— sino en lo que ha dejado de hacer. Mauriac se ha limitado a un mundo provinciano —hablamos del alma— cuando cada uno de sus párrafos testimonia una órbita potencial hartamente mayor. Pasará como cronista de los rincones de una burguesía y una nobleza aburguesada, de aldeas, ramas de troncos viejos que respiran un aire sin renovar, y que desembocan necesariamente en la turbiedad y la turpitud. La sensibilidad para detectar el hastío y la desesperanza, que es lo contemporáneo de Mauriac, se constriñe inevitablemente con el ambiente aldeano (aldeano aun en época: fines del siglo XIX y el primer cuarto del XX) elegido para sus criaturas. En su galería falta el hombre central de nuestra época, que es el hombre común, el ciudadano, perdido en su indiferencia, su distracción o su prisa. Ya nos muestre un ambiente, un alma o un físico, Mauriac nos mostrará siempre provincias o fronteras, nos desasosegará con los residuos potenciales de nuestra alma o el desmedro de nuestro físico. Sus seres están condenados en vida, condenados a la cárcel de sus provincias,

de su cuerpo y su alma, y sus novelas son el relato de sus condenas. Como otros condenados, como los de Rouault en su *Miserere*, Mauriac limita sus criaturas con un grueso, y tal vez sucio, trazo negro (pero es que en nuestro dolor no todo es limpio). Es un autor que obliga a decir que hay algo más, porque oprime hasta decirlo. Y ésa es la crítica: la ausencia de ese algo más que aquí y allá pudo haberse filtrado y por el cual el hombre, que es extraño y desdichado, es algo más que una desdicha y una rareza. Sin duda él lo sabe, pero su constancia no está suficientemente presente. A este respecto, es significativo comparar los seres de Greene con los de Mauriac: los de Greene son siempre hombres de ciudad (son siempre hombres) aunque su desmedro exija colocarlos en las aldeas de Sudáfrica o de México. Son seres normales y el enrarecimiento proviene del medio actuando sobre ellos. En Mauriac son provincianos y el medio es una emanación de esos seres, que luego ellos mismos respiran. Mauriac muestra los rincones de sus héroes creando el ambiente en que se mueven; en realidad, son todo rincones: ambiente, cuerpo y alma, y cuando en *El mico* un ser normal —el preceptor— afluye, queda lejos como un cielo, y sólo conduce a un nuevo dolor de los condenados.

Las virtudes y los defectos, si es que son tales, de *El mico*, pueden verse condensados en las dos proposiciones iniciales: la contextura es nubosa, las presencias casi físicas. El libro se agota, prácticamente, en su planteo; su desarrollo y solución acaecen en pocas páginas. Es una novela corta de la clase en la que Mauriac es maestro consumado. Hay en ella un conjunto de retratos rápidos y seguros, aunque se admita el atenuante de que esos retratos pertenecen a tipos suficientemente característicos como para ofrecer una base firme, y no la más dificultosa. Un barón casi idiota que limpia de malezas las tumbas, llevando como compañero de tareas a su hijo; éste, "el mico", mezcla de mocos, de babas y suciedad; su madre, abundante en bozo y en patillas, recorrida áridamente por el olor de los machos incansables; la madre del barón, que soporta a su hijo y nieto sin sufrir, sintiendo benevolencia o despego; una cocinera alemana, capaz de enfrentar a las dos mujeres con sus gritos, única que fuera de su padre quiere a Guillou, el mico; un preceptor socialista y su mujer: he ahí la lista completa de los personajes. El ámbito de los cinco primeros es el castillo enranciado en que esos caracteres pueden jugar. El preceptor y su mujer son las únicas figuras sanas del cuadro. Guillou va a ser educado por el preceptor, conoce por un día el ambiente de cariño de su hogar y es luego rechazado. Se suscita una discusión en el castillo, el barón lo toma de su mano al término de ella y concluye no sabiéndose si el padre arrastró al hijo en su suicidio, o si ambos, accidentalmente, se ahogaron. Se inician los epílogos.

Los seres de esta novela de Mauriac cobran una personalidad casi tangible, pero, así como suelen escribirse obras de teatro de acuerdo con las características de determinados intérpretes, las obras de Mauriac parecen haber sido escritas para la actuación de sus personajes. La importancia es la de ellos,

no la de sus acciones; ellos están vivos como los actores y son anteriores a sus acciones, sus acciones son su papel escénico en el drama que leemos: pueden actuar así o de otro modo, hoy o mañana, aquí o allá (y, en efecto, en varias obras de Mauriac encontramos personajes que actuaron en otras). Es lógico, pues, que siendo ellos los que viven a ellos se dedique la mayor parte del libro. Así, *El mico* parecería adolecer de la desproporción que representan ochenta o noventa páginas para el juego de caracteres que termina de poner a sus protagonistas en escena, diez para el desenlace (no hay peripecia, y cuando creemos que se iniciará la acción, la acción dramática ha terminado) y veinte para epílogos individuales de sus restantes caracteres. Porque esa desproporción es la proporción Mauriac, y, a juicio de quien escribe, es la que vuelve posible el logro de una obra como *El mico*, que es uno de los productos de un maestro, cualesquiera sean sus limitaciones y omisiones, y cualquiera sea el concepto que se tenga sobre lo que serían los personajes más importantes para la literatura contemporánea.

BASILIO URIBE

P O E S I A

PEDRO SALINAS: *Razón de amor* (Losada, Buenos Aires, 1952).

POCOS poetas de lengua española, después de Bécquer, han conseguido sublimar, quintaesenciar el amor en grado tal, despojarlo de humanos atavíos y presentarlo con la serena belleza de las cosas eternas, en las que el sentimiento se desnuda de ardor, contorno, visibilidad, eco. Pedro Salinas prescinde de la anatómica sensualidad evocadora de las palabras, fácil recurso al que rara vez pueden sustraerse los poetas. Allí donde el aire es recuerdo, la ausencia, templo, el pensamiento, presencia viva, el silencio, cadencia; allí donde las formas son sugeridas por delicadas resonancias, está el poeta, el admirable poeta Pedro Salinas.

El amor es su fuente inspiradora, un amor personalísimo y único que vincula al poeta con toda su obra. Hay en Salinas una incesante irrupción erótica que da notable unidad temática a su producción, al punto que puede decirse de ella que es un solo cántico amoroso, una de cuyas partes, el libro que Losada acaba de reimprimir, es muestra cabal de la plenitud del poeta.

Salinas examina sus propias introspecciones y buceos con la lente de la pasión. Sufre al comprender que su propio fin quebrará la espiral de este sueño de amor eterno. Y el sufrimiento mismo lo lleva a rescatarlo en sus poemas.

Su poesía gira en torno a la tenue imagen de la mujer amada. El poeta

la crea y destruye, para crearla de nuevo con distintos matices, mediante la rara alquimia de sus versos; de su recóndita pasión se eleva un sentimiento platónico, angustioso, austero. Ella, la siempre amada, muere y renace en el alma misma del poeta. Su evocación se resuelve en una especie de panteísmo amoroso; hay una sombra ausente que se persigue en vano, como que toda la sustancia querida está dulcemente elaborada con los sueños, intuiciones y recuerdos del poeta.

Dueño de su mundo y de su poesía, Salinas atenúa los impulsos demasiado violentos y los rasgos demasiado rotundos. En su perfección formal hay una especie de medida aritmética. Aparentemente, su estilo es natural, suelto, pero sus imágenes, exquisitamente logradas, demuestran que el autor se propuso llegar a la "poesía pura" ciñéndose a un severo sistema de composición y sin apartarse jamás de los cánones formales.

Razón de amor nos deja la presencia de este gran poeta que es Pedro Salinas, cuya muerte ha empobrecido de tal manera las letras españolas e hispanoamericanas.

JULIO H. URTUBEY

ALBERTO GIRRI: *Escándalo y soledades* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1952).

MUCHO se ha discutido y escrito acerca de la oposición entre poesía conceptual y poesía mágica, entre la transcripción en estado casi hipnótico o mediúmnico de elaboraciones subconscientes y la elaboración inteligente de los materiales poéticos. La verdad es que quienes más han defendido la poesía automática —Eluard entre ellos— han sido precisamente quienes más trabajo intelectual han puesto en la realización de sus poemas. Me pregunto hasta qué punto es lícito establecer esta distinción. Ya no se trata de establecer —puesto que hemos relegado la rima como técnica poética— si un poema lo es realmente o si no es otra cosa que la enunciación de un pensamiento en verso. La verdad es que debemos ir al fondo y preguntarnos más bien si se trata de un pensamiento puramente filosófico, que podría ser enunciado mediante los métodos expresivos de la prosa, y que hemos trasplantado falsamente al poema, o si en éste se enuncian realmente verdades, pensamientos poéticos. Tanto poesía como pensamiento abstracto —para usar la terminología de Valéry— son dos técnicas de aprehender el mundo, y no debemos confundir *selección* —toda poesía es selección puesto que es elección, esto es, actividad inteligente, consciente (¿hasta qué punto no coexisten emoción con inteligencia?)— con sublimación. Un poema debe ser, ante todo, "significativo" —como quiere Eliot— y aunque trate de expresar o figurar el mundo de la realidad objetiva, debe encontrar su razón de ser, su voluntad y su necesidad, en sí.

La verdad es que no existe sino un tipo de poesía, que contiene inevitablemente ambos elementos, que no son sino dos movimientos de un mismo acto, el

instante puramente mágico en que la idea poética se presenta al poeta y aquél en que ésta se transforma en poema, a través de un proceso de elección y selección. La cuestión —si alguna existe— habría que plantearla de otra manera, preguntándose si tal o cual poema tiene por origen una idea poética o una idea abstracta. Y en tal caso, creo que la clave se hallaría en el lenguaje. Una idea no se presenta sino acompañada de la palabra o imagen que la expresa, puesto que las ideas no existen en estado químicamente puro. ¿Por qué unas veces esta palabra o imagen es poética, y otras una mera enunciación? ¿Qué es lo que distingue el lenguaje filosófico del poético? La diferencia consiste probablemente en que el primero *no halla su razón de ser en sí*, en que se separa de la idea que contiene y la enfrenta para representarla, en tanto que en el segundo *la idea coexiste con el medio de expresión*, formando con él un todo indivisible y orgánico y no pudiendo ser separado de él bajo pena de destrucción. Que es, en última instancia, lo que Eliot quiere decir cuando habla de que un poema debe contener emociones “significativas”, es decir, que nazcan del poema y dentro de él, que éste, en una palabra, se baste a sí mismo. ¿No será que lo que distingue esencialmente el lenguaje poético del filosófico consiste precisamente en que aquél es “significativo”? De ahí podemos concluir que el lenguaje poético es más profundamente crítico que el filosófico, puesto que no enuncia ni representa, sino que coexiste con la idea, formando con ella una unidad.

De manera que tal oposición no puede existir sino como una dualidad. Si partimos de la convicción de que no puede existir otra poesía que la conceptual —hablamos de conceptos poéticos naturalmente— llegaremos a la conclusión de que el surrealismo es falsa poesía, salvo cuando enuncia pensamientos (poéticos), es decir, cuando deja de ser surrealismo, esto es, escritura automática, ya que el otro surrealismo, el de Eluard, nos invita a suponer que el poeta no puede separarse de su obra sin destruirla, puesto que su labor no es sino una simple labor de transcripción, de recuperación de imágenes subconscientes comunes a todo mortal, y que el hecho que le confiere jerarquía de poeta, es la elección y selección de esos estados, para la elaboración del poema. Cabría preguntar entonces si la elección de elementos realmente valiosos para la construcción del poema no es también un trabajo intelectual y por lo tanto consciente. Por donde también se desmoronaría esa falsa distinción entre poesía mágica y poesía conceptual.

Conviene aclarar previamente estos puntos, tratándose de un tipo de poesía como la de Girri, que podría clasificarse fácil y falsamente de conceptual en el sentido equívoco que tratamos de combatir. Los surrealistas jugaban con el lenguaje como un niño con un revólver, tratando de rescatar de él los elementos heterogéneos, amorfos, de que está hecho el material poético, sin otra discriminación que la elección de las imágenes y sin una real preocupación por la metáfora, olvidando —o tratando de olvidar— que desde el momento que la poesía es una actividad intelectual, requiere una elaboración

mental, y que todo poema es un discurso, aunque sus medios expresivos difieran de los de la prosa, no una mera enunciación de estados poéticos. Girri se expresa a través de metáforas, que no ha elegido cuidadosamente entre las que se presentaron a su ser poético, sino que ha convertido en vivencias, es decir, que ha transformado y enriquecido para el poema y en el poema, infundiéndoles otra vida que la meramente lírica de su origen. Esto hace que su poesía no sea puramente magnética, o sea únicamente sensorial o emotiva, sino esencial; que no ofrezca símbolos intercambiables ni proposiciones discutibles, que haya que aceptarla o rechazarla en su totalidad. Sus poemas no pueden ser mejorados ni por ese trabajo automático del lector sensible e inteligente, que inevitable y casi inconscientemente, intercala sus proposiciones o aliteraciones a través de los ecos que producen en él las sollicitaciones poéticas. De ahí que su poesía no sea solamente "significativa", sino también completa en sí, acabada, una poesía que no pide participación al lector, sino su aquiescencia o su rechazo total, como un friso griego, que al conseguir —mediante el tiempo o las convenciones estéticas— su perfectibilidad, no puede ser ya discutido fuera del clima histórico y estético en que se perfeccionó, es decir, fuera de su *totalidad significativa*.

Lo que primero se destaca en ella es su neutralidad, su calidad de testimonio y su deliberación. No participa del diálogo, no se compromete sino en el juicio, esto es, existe de por sí, no en función de sentimientos ni anécdotas. A menudo, el poeta está presente lo menos posible, y su presencia es lateral, como si compartiera con el lector, no la responsabilidad del poema, sino la de su estimación. Lo que la hace profundamente poética —y al mismo tiempo dura, parca y solitaria— es su ecuanimidad, su alejamiento de todo lo sentimental y filosófico y su escasa facultad de adulación. Las verdades que enuncia no son privativas de Girri, ni responden exactamente a su experiencia de hombre —aunque ésta participe como es lógico e inevitable en la elección de los temas e influya en las ideas—, son verdades genéricas. Y esto es lo que, al hacerla universal e impersonal, la hace clásica. Tiene el aparente desprendimiento de la poesía altamente impersonal, aunque en lo profundo contraiga también —y quién sabe si no más fuertemente— su deuda humana. Tal vez la forma más alta de unión con el otro, con los otros, no esté en el enlace inmediato, en el pacto automático, ni en la búsqueda de sí mismo a través de los otros, sino en la consubstanciación y el juicio. En él las ideas de muerte, sexo, Dios y soledad, son consubstanciales y tácitas, verdades reveladas, que él trata de desentrañar moviéndose dentro, sin oponerse. No intenta averiguar los móviles, ni cuál es su verdadero papel en el juego, sino su lugar en el tablero; le preocupan solamente las reglas, su estricto y orgulloso cumplimiento, considerando que la ley no está en el resultado de la partida sino en su transcurso y que es más importante no hacer trampas que ganar.

De ahí su aparente frialdad, que no es en el fondo sino honestidad, equilibrio y pudor. Todo ello servido por una viva inteligencia. Girri es ese tipo de poeta

inteligente, casi monstruoso en nuestro país, inteligente en el sentido en que lo es Eliot, en que lo eran Valéry o Baudelaire, poetas responsables y conscientes. *Escándalo y soledades* no hace sino confirmar sus libros anteriores, todos los cuales, incluido este último, se separan en realidad por las fechas de su publicación, ya que en conjunto responden orgánicamente a uno solo, son un solo y vasto libro donde se han ido, lenta y seguramente, perfeccionando y madurando los dones expresivos del autor. Hay en la obra poética de Girri una rara y profunda unidad de pensamiento y concepción, un lento y seguro trabajo expresivo, conducido sin apremios ni angustias, con la certeza de quien ha podido prescindir de la vanidad y el diálogo, de quien no espera para sus actos otra proyección que la que las leyes del juego le confieran y no una azarosa eternidad.

A veces, a fuerza de destilación, de despojarse de todo adorno o elemento lateral a la idea poética, su poesía se presenta desnuda, hermética, con una dura belleza original, que la precave del entusiasmo fácil, lúcida hasta la frialdad. Lo que puede apartar de ella al lector común es su altivez y su soledad, que no se visten de un falso ropaje para atraerlo —ya que, como dijimos antes, prescinde de la adulación— sino que se presenta *tal como es en su ser esencial*, eludiendo la conquista por la seducción, de la cual el agente más seguro es la poesía de tipo personal. En él tiene lugar en cambio esa “continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, en favor de algo más valioso” de que nos habla Eliot, quien afirma que “el progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad”. En tal sentido, Girri es un poeta maduro, si por madurez en un poeta entendemos el completo desarrollo de las facultades expresivas y la sabia elección, más que de las ideas o los temas, de los métodos o medios en que “sentimientos especiales, o muy variados, se encuentran en libertad para entrar en nuevas combinaciones”.

CARLOS VIOLA SOTO

ENSAYOS

GERMÁN GARCÍA: *La novela argentina* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

LA historia de la novela argentina debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres, casi todos contemporáneos. Realmente, sólo en los últimos veinticinco años nuestros novelistas van dibujando un perfil original, ahora insistente, y que ha desplazado a la poesía como expresión valiosa de nuestra literatura. Sus notas son fragmentarias todavía y en todos los novelistas es perceptible el afán por darse en una expresión original: la búsqueda se encamina hacia un estilo señorial muy nuestro en Mallea, en Carmen Gándara, en Norah Lange; hacia un realismo exaltado en Roger Pla, en Verbitsky, en

Castro; novela de tendencia social en Varela, en Torres Fernández, en Elbio Fernández Jacques; novela psicológica en Anderson Imbert, en Estela Canto, en Silverio Boj; novela fantástica en Bioy Casares. Con pocos más, en ellos quedan sintetizadas las mejores realizaciones de nuestra novelística contemporánea, entre las que se debe incluir la obra muy argentina de un español: Juan Goyanarte. Ellos con Lynch, con Güiraldes, con Arlt, parcialmente con Gálvez, con Payró, con Cambaceres, con Martel y con Mármol, completan el cuadro esencial de la novelística argentina.

Para vasta porción de ella, los estudios de Giusti y de Aíta han fijado el itinerario y sus observaciones serán siempre punto de referencia —o de arranque— para quien quiera estudiarla con un criterio estético acaso más exigente. Nunca se insistirá bastante sobre la necesidad de valorar la obra literaria por sus cualidades artísticas y no sólo tomando en consideración los propósitos que la impulsaron o los temas que el escritor expuso. Mucha de nuestra obra total es palabra militante, espoleada por la acción urgente, como en nuestros escritores del siglo XIX, creadores de civilización; o por la necesidad de exponer el drama del hombre en esta tierra, en busca de la integración social, nuestro gran problema vigente. Todas son palabras dignas, maza y escudo a la vez, pero aunque algunas se hayan dado en forma de novela, o de cuento o de verso rotundo, sólo excepcionalmente pertenecen a la literatura. Señalar los valores literarios, dejando a un lado lo que es exposición, relato, crónica, alegato o apunte costumbrista, porque pertenecen a otra esfera, es el deber primero de toda exposición o de todo enjuiciamiento en conjunto de nuestra literatura o de parte de ella: criterio de clasificación o de selección que irá conformando un juicio seguro sobre nuestra literatura.

Ese criterio de selección, esa aspiración a establecer una tabla de valores, ha estado ausente del propósito que Germán García tuvo como guía en su exposición sobre *La novela argentina*. Ha preferido, por vagas razones que apunta en el prólogo, señalar casi todo lo que se ha dado bajo forma de novela o de cuento en nuestro país. Incluye alrededor de doscientos nombres y a todos los acota con observaciones que participan a la vez de ligereza en el juicio —salvo contadas observaciones muy justas— y de un tono burlón que es incompatible con la tarea del crítico. Tono burlón que surge desnudamente a cada momento, pero especialmente cuando toca lo anecdótico vestido con colores truculentos, como *Palomas y Gavilanes*, novela de Ceferino de la Calle, que pertenece a ese periodismo bastardo que en todo tiempo enturbia la atención de los lectores, con los espasmos de un sentimentalismo crapuloso. Rescatar esas truculencias, es ejercicio de charlista de peñas anodinas, no de expositor de valores literarios.

Es imposible seguir la enumeración de Germán García y puntualizar sus errores y sus arbitrarios planteos: los títulos mismos que ha colocado a capítulos y subcapítulos, clasificando las novelas de acuerdo con un criterio superficial, son contundentes para juzgar la obra realizada. Por otra parte, y para

apuntar algún pormenor, es difícil comprender a Germán García cuando alaba *Zogoibi*, deteniendo su alabanza especialmente en ese final muy Eduardo Gutiérrez que cierra la novela; tampoco es admisible que juzgue con simpatía total a Hugo Wast por "haber sido el primero que hizo leer libros argentinos a la masa de la población" lo cual es inexacto; por otra parte, un juicio de esa naturaleza no puede basarse en el eco que haya logrado con procedimientos de propaganda que todavía se emplean en nuestro mundo literario. Anotaciones como ésta, no pueden perdonarse en un autor, como Germán García, que tiene una indudable perspicacia para sorprender lo falso y lo verdadero. Cómo se concilia esto con los indudables desaciertos de su libro, creo que debe buscarse en la circunstancia de que *La novela argentina*, no fué pensado como libro, según conjeturo; charla amable ante algún dócil auditorio provinciano, confiesa el autor, es probable que haya sido llevada textualmente al libro: el tono familiar y chapucero, sonriente y burlón que a veces debe concederse a la charla, no casa bien con las exigencias del texto destinado a ser obra de consulta.

Germán García ha escrito un libro cuya publicación debe lamentarse. Dará una muy pobre idea sobre un aspecto esencial de nuestra literatura y sobre la responsabilidad de nuestros escritores; el juicio severo que sin duda ha merecido de todos, no puede ser atenuado por ninguna circunstancia. El conocimiento que Germán García tiene sobre nuestra literatura lo debió alentar a realizar una obra seria y responsable; esa circunstancia hace menos disculpable este libro inútil casi en su totalidad.

JAVIER FERNANDEZ

JACQUES MADAULE: *El cristianismo de Dostoievsky* (Losada, Buenos Aires, 1952).

DOSTOIEVSKY, como Pascal, Kierkegaard o Nietzsche, es uno de esos escritores cuyo poder de atracción reside en su capacidad de conmovernos. Chestov solía decir que no sólo era un escritor difícil, sino hasta desesperante. Y es que la fuerza de su talento, por haberse empleado en desentrañar los abismos del alma, ha terminado por confundirse con ella, haciendo irreparable su veracidad. Así resulta que su mundo, por cruel y extraño que a nuestros ojos se presente, tiene siempre la fuerza de una realidad innegable, que nos toca directamente. Este poder para comprometernos es típico de su genio, y merced a él es posible, como dice uno de sus biógrafos, compartir su intento de descifrar el misterio del hombre. Encaminado en este propósito está el libro de Madaule. A través de su intenso análisis de la obra de Dostoievsky, va revelando el trasfondo cristiano que sustenta cada una de sus páginas, en las que, como expresa Madaule, nada se explica fuera de la atmósfera de los hechos providenciales. Cada personaje está signado por un destino —destino que en sí

mismo implica el de la humanidad entera— y que, por otra parte, pone de manifiesto hasta qué punto la preocupación central de Dostoievsky radica en este reconocimiento último. Sin embargo, respecto a la actitud crítica de Madaule, esto sólo no basta para certificar el cristianismo de Dostoievsky, ya que en suma ello corresponde a la naturaleza misma de la novela. Sin este factor del destino, toda novela resulta inconcebible. Lo que a nuestro criterio hace resaltar más el fondo cristiano de Dostoievsky, aparte de su estructura novelística, es el hecho de que él se haya colocado como creador, en ese punto crucial de la existencia, desde el cual únicamente surge, como valor irrecusable, la realidad del alma. El alma, para Dostoievsky, es la única realidad comprobable, que envuelve y sostiene a los seres; es el ámbito cerrado donde la vida se expresa en todo su sentido terrenal y trascendente. Es indudable que para un católico como Madaule, esta actitud resulta por demás inquietante y ella tiene que ser eludida cuidadosamente. En este sentido, el alma, dentro del credo católico, es concebida como el fundamento individual de la persona, que por estar aprisionada en la carne mortal, debe ser salvada por medio de la fe, de la aniquilación final de la muerte y la condenación eterna. En cambio, es curioso advertir cómo este sentimiento pavoroso de la muerte está ausente en la obra de Dostoievsky. El problema de la salvación personal que entraña la fe, se ha convertido en el mundo dostoievskiano, en una especie de fraternidad irrevocable. Por eso adquiere allí tanta importancia el valor de la dignidad humana, de la comprensión mutua, de la solidaridad. Cada personaje alienta una voluntad de vivir que se expresa en la capacidad del sacrificio, en ese echarse sobre los hombros el destino del otro, para sumarse al sufrimiento de quien más lo padece. Esta aceptación, esta fidelidad frente a la vida, es justamente el resultado de esa angustiosa conciencia que se percibe en la obra de Dostoievsky, de estar viviendo en una realidad única e irremplazable, dentro de la cual la noción de la caída, del pecado, sólo viene a confirmar, de un modo trágico, el poder de la existencia.

Este espectáculo de la vida que se refleja en la obra de Dostoievsky tiene por ello una veracidad tan aplastante que es imposible soportarlo sin asignarle un carácter de prueba espiritual. El análisis de Madaule, hace todavía más intensa esta circunstancia y él recurre a Dostoievsky en la misma medida en que otro podría recurrir al martirologio. Madaule, como católico y como cristiano, justifica su actitud al penetrar en el espíritu de Dostoievsky, ya que a través de ello procura volver más penetrante y lúcida la visión del creyente en nuestro mundo moderno. En esto, ningún otro escritor es más revelador y punzante que Dostoievsky. Él nos preserva, dice Madaule, de adormecernos sobre certidumbres demasiado blandas y demasiado serenas. Siendo esencialmente ruso, el más ruso de todos los escritores, como ha dicho Berdiaev, es también el más abierto al espíritu occidental, por la naturaleza y el alcance de sus problemas. El "alma rusa", ese crisol al que se ha querido reducir la significación de Dostoievsky, no sólo representaba para el autor de *Los hermanos Karamazov*

una entidad intransferible e incommunicable, sino cuanto de profundo tiene el ser humano. Su capacidad de penetración le permitía descubrir en ella un mundo que en sus impulsos secretos y en sus dimensiones últimas describía el ámbito trágico de la humanidad. Por ello es perfectamente comprensible que Nietzsche lo haya reconocido como el único escritor de quien aprendió algo de psicología, más todavía de lo que pudo enseñarle un Stendhal. Este tipo de deuda ha sido, por otra parte, el modo general con que la crítica se ha manifestado respecto a Dostoievsky. Llevada al exceso, esta devoción ha acabado por convertirse en parte interesada de sí misma, y ha sido la causa de las prefiguraciones y exageraciones que en torno a él se han consumado. Antes que la persona viva del escritor, se ha preferido ver en Dostoievsky, a un profeta de la revolución, al portador de una nueva religión o a un filósofo, eludiendo esa figura conmovedora que se había propuesto elucidar en su alma el misterio del hombre y su destino.

El empeño de Madaule no escapa, por cierto, a esta progenie, pero es necesario destacar hasta qué punto su actitud católica ha permitido destacar motivos esenciales que han permanecido ocultos en las tramas de sus novelas. En este sentido, el análisis que hace Madaule de ciertos caracteres dostoievskianos, en especial el de Stavroguin, es sencillamente prodigioso. Pero así como él ha podido medir ciertas limitaciones del espíritu de Dostoievsky, en lo concerniente al problema de la salvación, así también ha demostrado esa mortal incapacidad del catolicismo de comprender ciertas pasiones que la desesperación y la lucidez mental pueden avivar en el alma, desde la crispación satánica hasta la contemplación. Es verdad que Dostoievsky, sumido en su visión subterránea, olvidó el otro rostro de la realidad, pero no puede desconocerse de qué manera más tormentosa y aguda fué capaz de revelar esa acción transformadora de la gracia que convierte los actos humanos en hechos trascendentales. Allí están las figuras de Sonia de *Crimen y castigo*, la de Miskhin, la de Aliosha, que eran para Dostoievsky, más que simples realidades humanas, verdaderos seres agraciados, doblemente dotados por el amor y la piedad, y que a lo largo de su vida vinieron a significar los únicos caminos reveladores, ya que sólo la inocencia puede restituir para el hombre, su verdadera dignidad. Madaule atribuye a una razón de concepción novelística que Dostoievsky no haya podido hacer resaltar más la figura de Aliosha en sus dos últimas novelas, a pesar de haberlo concebido como su héroe principal. La razón, a nuestro criterio, debe centrarse en un plano espiritual. Más probable es que haya reconocido en la naturaleza de Aliosha la imposibilidad de describir ese estado superior de la inocencia. Siendo el estado anterior a la caída, Dostoievsky sólo podía buscarlo a través de esas sombras y de esas apariencias fatales del pecado. Describirlo en sí mismo hubiese sido desentrañar los designios de la gracia. Así el misterio del hombre que quería revelar Dostoievsky, quedó al fin envuelto en otro misterio que se confunde con la vida misma y que deja, en su

fondo, evidenciada la cuestión de ese otro ser que está confundido con la humanidad.

Que Dostoievsky haya sido un maestro en pintar todas las variaciones del pecado, de la maldad, de la indiferencia y la lujuria, no invalida el problema central de su alma. Su mundo, aun a través de esas imágenes atroces, está sustentado por un sentimiento de honda piedad, por una compasión infinita de esos seres humanos, a quienes ve debatirse en una realidad cerrada y maldita. Es natural que en tal estado, sea el exceso lo único que los defina. Ellos alcanzan sus individualidades merced a un impulso que los destruye, merced a ese desdoblamiento que los enfrenta a sí mismos y que les hace sentir el peso del destino. La conciencia del mal, de la caída, del pecado, el anhelo de la libertad, el sacrificio del amor, pese a lo que significaban en sus personajes, para Dostoievsky eran sólo formas más o menos esclarecidas de procesos todavía más secretos e intensos. Por eso no rehuye analizar los fondos inescrutables del alma. Allí están las fuerzas volitivas, los motivos radicales de las pasiones humanas. Es esta indagación subterránea de Dostoievsky, la que hace que él aparezca como incapaz de componer la imagen de un mundo jerarquizado en principios espirituales. Su tarea se redujo a mostrar ese fondo angustioso del alma, donde sólo ya es posible ver con el auxilio de su genio. Ésta es la razón de que su presencia se palpe en cada una de las acciones que describe. Su peculiaridad como novelista está en esa capacidad de transformarse él en todos sus personajes. A diferencia de Tolstoi que asiste al desarrollo de sus novelas con una imparcialidad casi divina, Dostoievsky se deja vivir en ellas, pone a prueba sus creencias, se pone a prueba a sí mismo, a través de todas las vicisitudes, de todas las dudas y extravíos. Lejos de ser un escritor realista, en el sentido de la independencia moral del escritor frente a lo que describe, es un escritor subjetivo, casi confesional, que vive torturado por sus ideas, ideas que, como ha señalado Berdiaev, se dramatizan en él y hacen de su espíritu, campo de acciones turbadoras, de padecimientos y contradicciones infinitas. La más grave limitación de Madaule ha sido no percibir esta unidad terrible del alma de Dostoievsky. De este reconocimiento pudo haber deducido el modo tormentoso con que Dostoievsky buscaba entre los hechos anárquicos de un mundo sombrío, aquellos signos del alma que legislan y pueden señalar un camino de dignificación a la condición humana. Precisamente a esto se debe que Madaule sólo haya visto, en la visión de Dostoievsky, "una especie de anarquía cristiana, un olvido de los derechos y de los deberes y el desprecio de ese mínimun de estatuto jurídico sin el cual no hay sociedad concebible."

Tal apreciación es típica de su condición de católico. El catolicismo, en su intento de arraigarse al mundo temporal, ha olvidado, en cierto modo, ese mundo del alma, donde viven y se debaten las formas últimas de la pasión trascendente del hombre. Ha instituído su fe, ha regulado las inquietudes humanas, y en este proceso de fijación, ha debilitado toda exaltación espiritual, hasta convertirse en una entidad jurídica y política. Dostoievsky, en cambio,

ha situado su preocupación en el alma, y su visión poco o nada tiene que ver con lo demás, a no ser que en ello quiera verse, como una realidad más general, el trasfondo del "alma rusa". El que Dostoievsky viviera alentando esa libertad espiritual de sentir, de pensar, de indagar, a través de la creación novelística, los abismos de su alma, no quiere significar que desconociera la realidad del hombre. Nadie ha comprendido mejor que él esa precariedad del hombre ruso para ingresar a una sociedad jerarquizada por principios de razón. Más bien lo veía, en su única realidad, confundido, fundido en esa alma misteriosa que descubría en la suya. Lo veía así, desprovisto de toda ventaja en el orden de las categorías, tanto morales como intelectuales. Lo reconocía inferior al europeo en cuanto al poder del pensamiento, pero superior y más dotado en cuanto al sentido del amor, de la solidaridad y la humildad. Dostoievsky ha pintado en sus novelas esa necesidad que une a sus personajes con lazos indestructibles; ellos viven necesitados los unos de los otros, y esta "horrible solidaridad" que se mantiene aún en el crimen y que tanto conmueve a Madaule, es para Dostoievsky la única prueba de la encarnación de Dios en sus criaturas. Salirse de esta solidaridad, querer distinguirse mediante ese racionalismo individualista que conduce al nihilismo, era para él la forma misma del pecado, de la caída, del mal. En ese mundo es donde proclama la ausencia de Dios.

Es cierto, por lo tanto, como señala Madaule, que la actitud esencial de Dostoievsky y de sus héroes es una suerte de desafío al mundo. Pero lejos de estar esta actitud dominada por la certidumbre de la imposibilidad del amor en el mundo, este desafío no es más que la consecuencia de esa libertad que eleva al hombre sobre todas las ofensas y las humillaciones. En cuanto a Dostoievsky, el problema de la libertad se presenta como algo inequívoco. Para él, alma y libertad son una misma cosa. Su desafío entonces no sólo era a ese mundo de las categorías razonables y las jerarquías jurídicas, sino también a la persona humana. El mundo para Dostoievsky, al mismo tiempo que rechazable, era lo único que puede el hombre aceptar. La diferencia con un católico que acepta el mundo y quiere dominarlo por medio de la entidad reguladora de la Iglesia, es decir, en base a un principio de autoridad, es que él como cristiano, lo acepta libremente, aun con la conciencia de que allí encontrará el mal y la destrucción. Lo que se trata aquí de destacar es que esta libre elección de vivir en un mundo ajeno a Dios, es la única actitud concebible de la dignidad humana. El rechazo que Dostoievsky hace del mundo, en cuanto éste quiere prevalecer sobre la persona humana, no entraña por lo mismo un acto de rebelión, ni quiere decir salirse de él, en busca de ese orden trascendente del más allá. Se trata solamente de mantenerse fiel a esa inextirpable conciencia de la libertad que no quiere ser sometida. El hombre de Dostoievsky no puede olvidar que es hombre y por lo tanto, digno de serlo aún en la injusticia. Madaule como católico no puede menos que aceptar todo, el mundo, la sociedad, en cuanto es ello lo que hay que modificar. Dostoievsky, en cambio, lo acepta para su libertad, y lo vive libremente, en el mal, en el bien, en el odio y en

el amor. No hay en él un espíritu mesiánico, ni se estima un salvador. Él había visto en Cristo al hombre que se puede amar libremente e incluso seguir libremente. Esta ocasión le permitía, por lo menos, dentro de la certidumbre de la vida encarnada, alcanzar en ella la dignidad y el consuelo de la felicidad, no como razón del mundo, sino como capacidad del ser humano. La elección de Dostoievsky no puede ser otra que entre éste o aquel hombre. El mundo como cosa externa y general, pierde ante esta circunstancia valor de oposición a la persona. Queda en pie la realidad única del hombre, su alma. Y esto como tentativa espiritual no es precisamente un fracaso.

El libro de Madaule, con todo lo que tiene de agudo, de penetrante y apasionado, es sobre todo el testimonio de una desesperada búsqueda y de una esperanza. Tal actitud le ha permitido descubrir en Dostoievsky esa aspiración inconfesada y persistente, que ha sido el fundamento mismo de su obra, la recuperación de la inocencia. "Existe en Dostoievsky, dice Madaule, una verdadera nostalgia de la inocencia; de la inocencia nunca perdida o de la inocencia encontrada de nuevo." Y ya sólo estas palabras sirven, en su propiedad, para medir el grado de penetración con que ha realizado su tarea de desentrañar el sentido de este espíritu tan sobrecogedor y atormentado.

EMILIO SOSA LÓPEZ

DELFINA BUNGE DE GÁLVEZ: *La vida en los sueños* (Emecé, Buenos Aires, segunda edición, 1951).

PARA entrar en la atmósfera de este libro, escrito con profunda fe y criterio estrictamente católico, es necesario despojarse u olvidar lo material del ser humano y de la vida, ascendiendo al plano de lo puramente espiritual.

En *La vida en los sueños* el problema del mal no se corporiza; si se da por sentado, es sólo como una etapa a superar. No aparecen las zonas tenebrosas "pobladas de alimañas" del subconsciente en las que los psicoanalistas basan su conocimiento del hombre. Con respecto a estas zonas dice la autora de *La vida en los sueños*: "no entra en mi propósito referirme [a ellas] sino en cuanto a su desalojo; el necesario desalojo del usurpado sitio que corresponde a todo lo demás. Y *todo lo demás* no es poco ciertamente".

Debido, quizá, a ese "desalojo", Delfina Bunge de Gálvez confiesa no considerar *La vida en los sueños* como una obra científica, ni filosófica.

En esta materia, en verdad, no es posible separar la psicología de la filosofía so pena de disminuir la realidad. Pero establecida y aceptada aquella posición, justo es reconocer que dentro del voluntario enfoque, la búsqueda de Delfina Bunge de Gálvez es tenaz y sincera, y la documentación que le sirve de punto de partida, selecta y abundante.

Se niega la escritora a admitir la teoría freudiana de que el soñar refleja sólo lo *reprimido* en la vigilia, y amplía la teoría agregando lo *añorado* y lo *inalcanzado*.

Es indudablemente —ahora Delfina Bunge de Gálvez lo afirma—, no es posible establecer una clave única para *todo* sueño, para *todos* los sueños.

Convengamos en que la singularidad del ser humano —su unicidad intransferible— proclamada hoy como jamás lo fuera en salvaguardia de la verdad, dentro de un período en que la masa tiende a imponer su crasa supremacía, no puede regirse por un signo común.

En aras de su idealismo y con miras educativas, Delfina Bunge de Gálvez preconiza la conveniencia de encauzar los sueños hasta hacer de ellos un adecuado complemento de la vigilia. El hombre no debe permitir que sus instintos rompan en el sueño los frenos que la conciencia le impone en su jornada diurna. La rectitud en la vida debe redundar en un sueño armonioso, y viceversa.

De ser esto logrado, perdería vigencia la expresión de Freud: *el hombre es un animal reprimido*, a propósito de la cual no sería inútil recordar que al huir el psicoanalista, viejo y casi moribundo, de las persecuciones, torturas y cruentas guerras europeas, exclamó entristecido: "Los hechos me han dado la razón".

Delfina Bunge de Gálvez muestra con referencias convincentes la posibilidad de conducir los sueños. El que ello sea posible cobra valor no sólo como resultado en sí, sino como demostración del poder de la voluntad sobre los estados inconscientes.

Este proceso, que llamaríamos camino de perfección onírica (no pensaremos en que el sueño puede servir de catarsis), acopiará fuerzas para la persecución de lo que se ambiciona, "lo añorado", ya que, a la larga, la vida otorga lo que se le pide. Sin olvidar que el análisis —examen de conciencia— ayuda a transformar las represiones, sublimándolas.

En medio del detallado estudio de *La vida en los sueños*, el capítulo "Viaje alrededor de mi infancia" aparece como un cuadro sereno, de frescura y delicadeza exquisitas. En páginas dignas de la más exigente antología, Delfina Bunge de Gálvez describe un sueño que podría calificarse de premonitorio.

Y luego, en pos de su disciplinado itinerario, nos demuestra la importancia de la vida onírica comentando el simbolismo de los sueños, exponiendo su propia opinión y confrontándola con las interpretaciones de psicoanalistas y filósofos: Freud, Adler, Havellock Ellis, Bergson.

Más adelante se refiere al papel que en los sueños desempeña la memoria: amnesia, hiperamnesia, paramnesia; las comunicaciones telepáticas, la trasmisión de imágenes, los mensajes, las voces.

La última parte del libro está dedicada a fenómenos considerados por *algunos* psiquiatras —vale la pena subrayar *algunos*— como meras alucinaciones: fantasmas, casas hechizadas, visiones colectivas o individuales. Entre los casos que se mencionan, admitidos como auténticos por la Sociedad de Investigaciones

Psíquicas de Londres, no son los de menor interés las visiones captadas por animales.

Y séame permitido traer a reflexión la escena descrita por Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*: el perro de la casa siente de pronto la presencia de la joven muerta y lo manifiesta dando los mismos saltos y pequeños aullidos con que solía saludarla diariamente en idéntico lugar y hora.

La variedad y abundancia de hechos que pertenecen al reino del misterio hacen decir a Delfina Bunge de Gálvez: "Creo, con la Iglesia, en la posibilidad de las manifestaciones ultraterrenas, ya vengan del Cielo, del Purgatorio o del Infierno; de los espíritus diversos, amén de otras manifestaciones procedentes de almas que aún habitan sus cuerpos, ya se clasifiquen estos últimos en 'preternaturales' o naturales. Pues la creencia en lo sobrenatural no excluye la existencia de los fenómenos supranormales debidos a fuerzas de la naturaleza escasamente conocidas".

No desentonarían aquí las palabras de *Hamlet*: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que sueña tu filosofía".

CELIA DE DIEGO

HISTORIA, POLITICA

ANDRÉ MAUROIS: *Historia de Francia* (Peuser, Buenos Aires, 1952).

LA *Historia de Francia* de André Maurois nos deja una sensación de "dejà vu" escolar, de manual típicamente francés, demasiado francés, una taracea de lugares comunes agradablemente dispuestos según las reglas de la ortodoxia nacional dominante cuando el autor estudiaba en el liceo.

Hubiéramos preferido que el señor Maurois hubiera inventado una *Historia de Francia*. Y no por afán de novedades sino porque, en efecto, contra una opinión muy acreditada, la Historia se inventa, es preciso inventarla a cada paso, en cada época. La Historia es uno de tantos quehaceres y entretenimientos del pasar humano, una actividad de gente viva, y por eso debe ser cambiante, mudable, gobernada por la incesante novedad de la aventura del hombre.

El pasado puede ser como una mosca aprisionada en un bloque de ámbar, insecto que voló en alguna remota mañana de otras edades geológicas y, convertida en fósil, quedó inmutable, en su urna encantada. Pero la Historia no es el pasado sino el presente. Y a pesar de que el trabajo del señor Maurois llega hasta los acontecimientos más recientes, a la misma actualidad, es un fósil de convencionalismo patriótico francés según los patronos de la anteguerra. Pero, además, este convencionalismo se adultera con un ingrediente

de última hora: ha sido escrita la *Historia de Francia* del señor Maurois con vistas a un público determinado, el público anglosajón, sobre todo el lector norteamericano. El señor Maurois tiene a su "auditorio" delante, y se impone la misión patriótica de presentarle las cosas del modo más seductor, ofrecerle una grata imagen, bonita, "maquillada". Incluso explica, en términos muy decentes, la derrota de 1940, eludiendo lo esencial del asunto; y persuade a sus lectores norteamericanos de que el Imperio colonial francés es muy bueno para todos, "tan deseable para Francia misma como para los territorios ultramarinos cuya armazón administrativa y económica es totalmente francesa".

Claro está: no se puede escribir una buena Historia con esos presupuestos de convencionalismo patriótico y de propaganda al servicio de intereses actuales. No obstante, cabría que, al menos, en el enfoque histórico, se ajustara el autor a normas adecuadas. No lo ha hecho el señor Maurois. Su *Historia de Francia* es típicamente provinciana. Por supuesto, todos los manuales de Historia de todos los países son provincianos, patrióticamente provincianos, en algunos casos de un provincianismo ridículo. Como dice Toynbee, con ese criterio es imposible comprender nada de la Historia de una nación, como no se puede explicar un dedo sin ponerlo en constante relación con la mano. Un dedo aislado no tiene sentido. Las grandes naciones europeas, después de todo, no son sino provincias de la cultura occidental, y ninguna de ellas tiene una historia aparte. Pues bien: el provincianismo histórico del señor Maurois es el más clásico de su país: pretende ser universal, invoca la universalidad de lo francés a cada momento, y por eso es el provincianismo más satisfecho de su rostro, ombligismo de capital, complacido, fascinado por su ombligo que confunde con el panorama completo del universo. Si un Valéry hubiera abordado ese trabajo nos daría algo fundamentalmente distinto, con una generosidad de enfoque y un ahondamiento que el señor Maurois ha evitado. El universalismo de un Valéry, por simple razón de profundidad, siendo muy francés, auténtico en su francesismo, resultaría universal de verdad.

El espíritu de *cosmos-ombligo* y autofascinación hace que el señor Maurois se olvide de mencionar en su *Historia de Francia* hechos como el descubrimiento de América o el descubrimiento de la India o el primer viaje de circunnavegación... Para el señor Maurois esos acontecimientos nada tienen que ver con la *Historia de Francia*. El mismo espíritu induce —es lo corriente— a cometer los habituales errores provincianistas de "el primero que hizo tal cosa" o el que "inventó esto", etcétera. Ejemplo: Louvois —dice el autor— creó "el primero y verdadero ejército permanente de los tiempos modernos". (La primicia de los ejércitos permanentes era añeja cuando nació Louvois.)

Una gran nación como Francia, con un aporte tan caudaloso a la cultura europea y universal, con una historia de por sí dramática e irradiante, no perdería nada si su *Historia* fuese escrita en una actitud más insumisa para los tópicos habituales, y en cambio ganaría lo que se gana con la verdad.

Con todo, si es cierto que el trabajo del señor Maurois adolece de los defectos comunes de su medio nacional, en esta suerte de actividades intelectuales y en otras, justo es decir que participa también de las comunes victorias: el orden en la exposición, la nitidez de la prosa, la amenidad.

En cuanto a la traducción de Julio E. Payró, sencillamente irreprochable.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

LISANDRO DE LA TORRE: *Obras* (Hemisferio, Buenos Aires, 1952).

Es evidentemente una empresa muy loable la de publicar la obra de Lisandro de la Torre (corresponde usar el singular porque en realidad se trata de la obra de una sola pasión, aunque ésta se aplique a múltiples objetos), puesto que sirve para hacer conocer al pueblo, aunque no vaya a ser leída más que por una minoría, esa pasión por el bien de la República que condujo primero a la soledad y después a la muerte al fundador del partido Demócrata Progresista.

Puede parecer arbitrario considerar la pasión que surge de esta obra como fundamental, por no decir exclusivo, centro de interés, pero lo cierto es que en el político las palabras (la forma, lo literario) no cuentan al fin. Interesa lo que puede descubrirse a través de esas palabras —que en el político asumen categoría de “gestos”—, interesa el sentimiento que las ha engendrado. Yrigoyen es una clara confirmación de lo que se acaba de expresar. Empleaba con frecuencia palabras extrañas (que posiblemente había buscado con secreto interés en el diccionario) y su sintaxis era siempre extremadamente personal. El pueblo debía ignorar muchas de esas palabras, debía perderse en esa sintaxis, y sin embargo nadie puede negar que *comprendió* a Yrigoyen.

De la Torre combate contra la Iglesia, los monopolios, la intromisión del capitalismo extranjero, critica la administración pública caótica y corrompida, interviene y se interesa infatigablemente en todos los problemas vinculados con la cosa pública: al terminar la lectura surge la imagen de Lisandro de la Torre como genio activo de la limpieza y la sensatez, que trató por todos los medios de implantar esa inteligencia y ese sentido de la medida que él consideraba base esencial de un gobierno civilizado.

No se deja “engañar” por principios, por ideas apriorísticas. Analiza cada tema con profunda lucidez, con la mayor objetividad y según la más pura lógica. La creación del partido Demócrata Progresista, cuya plataforma está integrada por una serie de puntos concretos, de realización más o menos inmediata, expresa con fidelidad su concepción de la política: pues la “objetividad”, la “lucidez” aplicadas a los problemas políticos, determinan siempre aspiraciones de tipo práctico, sensatas.

Efectivamente: demasiada sensatez quizá, demasiada "objetividad" en su programa político.

Así como un partido político está integrado por una masa indefinida de afiliados y por un grupo de dirigentes que, pese a destacarse sobre la masa, no tienen ningún sentido sin ella, del mismo modo la política de un país es un intrincado organismo de problemas del cual no es posible resolver aisladamente ninguno de ellos, aunque por el hecho de destacarse parezcan aislables, pues si se procede de tal modo sólo se logran peligrosos desequilibrios en ese cuerpo de problemas que constituyen la nación misma. Y esto es lo que pretendía de la Torre.

Porque la médula de la actividad de de la Torre consistió en rechazar toda doctrina en nombre de la libertad de la razón analítica.

¿Cuál fué la causa profunda de su ruptura con Yrigoyen? Es verdad que rompió con el caudillo radical tras el lamentable episodio de las siempre "postergadas" entrevistas entre éste y Alem, y que lo hizo porque a través del incidente vió en Yrigoyen al hombre taimado y peligroso dispuesto a todo para lograr el poder, pero, además de la repugnancia moral que pueda haber sentido entonces, es evidente que en de la Torre siempre existió un estado latente de disgusto ante la vaguedad de las formulaciones políticas de Yrigoyen.

Lo que para el espíritu idealista, o para ser más exactos, trascendentalista de Yrigoyen encerraban de fundamental los términos "Régimen", "Causa", "Recuperación Institucional", etc., para de la Torre, una vez pasados los impulsivos años de la juventud, eran palabras vacuas, sospechosas, que únicamente servían de escudo para las irrefrenables ambiciones personales del líder radical.

De la Torre no podía tolerar en Yrigoyen la falta de claridad, la ausencia de sentido común, la mística envolvente que transformaba los problemas concretos de Estado en situaciones de carácter moral en las cuales interesaba en primer término salvar el honor o poner de relieve cualquier principio ético: no podía tolerar la sumisión de la razón a una doctrina, a cualquier principio ajeno a la razón misma.

Del mismo cuño es la crítica que formula a Juan B. Justo al responder al sorpresivo ataque que éste le hiciera en un discurso pronunciado en Rosario, cuando de la Torre se había retirado ya a su estancia de Pinas.

Acusa a Justo de "haber soñado en 1917 con las llamaradas del incendio universal", le reprocha no ser flexible en la aplicación de la doctrina socialista y aferrarse a sus ideas sobre el valor de la moneda, el librecambio, aun a riesgo de perjudicar seriamente la industria nacional. Lo acusa de practicar una "política estéril de destruir por destruir".

¿Qué significa en este caso para de la Torre "destruir"? Significa descuidar la solución de un problema inmediato y aislado en nombre del cumplimiento de una concepción total de cuya realización en el futuro —aunque en el presente pueda resultar negativa— se esperan frutos orgánicamente positivos. O sea acusa a Justo de someterse a una teoría, a principios, lo acusa —sin mani-

festarlo explícitamente— de un “romanticismo”, que intuye peligroso, del mismo “romanticismo” que, lanzado hacia otros objetivos, reprocha a Yrigoyen. Les censura que depongan la razón y que al pretender realizar sus respectivos ideales sólo consigan destruirlos.

Los hechos confirman su juicio. Para implantar la democracia y la pacificación nacional, Yrigoyen dedica su vida a planear fallidas revoluciones militares que, por supuesto, son la antítesis de la paz y la democracia. Aunque fundamenta su acción en una teoría cuya finalidad es la redención de la clase trabajadora, Juan B. Justo, en nombre del librecambismo (que es de índole netamente sentimental, por basarse sobre todo en un sentido de fraternidad internacional de los proletariados nacionales, dado que la conveniencia del librecambismo es tan discutible como la del proteccionismo desde un punto de vista económico), está dispuesto a provocar la desocupación (la competencia de una producción extranjera a menor precio perjudica la industria nacional) con tal de que se cumplan sus principios.

Pero ocurre que entre nosotros los partidos políticos no representan ideas, sino ideales. Y lo que de la Torre reprochaba a los dos jefes es justamente el rasgo distintivo de nuestra concepción de la política. Rasgo no expresado teóricamente, claro está, pero que determina la formación y existencia de nuestros partidos. Nuestros, decimos, porque no es posible considerar al partido conservador como típicamente argentino ya que representa el eterno partido, difundido por todo el mundo, que eternamente defenderá los privilegios de la clase social más reducida y poderosa, y que forma en todos los países los eternos hombres capaces, sagaces y “descreídos”.

Ese “romanticismo” que Yrigoyen y Juan B. Justo padecieron es también nuestra enfermedad, la del pueblo argentino. Por eso se perdonan tantos errores graves o peligrosas intenciones encubiertas cuando a cambio de ello un hombre da (o simula dar) un poco de amor a las masas. Este mecanismo sentimental explica, por lo demás, buena parte de los acontecimientos decisivos de nuestra historia, aunque ello no signifique que después no se ajusten cuentas y no se aclaren los verdaderos móviles. El pueblo considera una de las piedras de toque para tal aclaración la diferencia entre los bienes que el gobernante tenía al asumir el poder y al abandonarlo.

En definitiva, de la Torre se hallaba en la paradójica situación de quien, al dejarse absorber por la realidad inmediata, perdía el corazón de esa realidad. Su misma acción lo aisló. Si un *leit motiv* predomina en sus últimos discursos es el de la soledad. Lo dice en el Senado, lo dice en la calle, lo dice con su suicidio. Se siente segregado, combate y sufre solo y nadie lo escucha. Esa nota de desfallecimiento, en sus años finales, conmueve y llama singularmente la atención. Asombra sobre todo en un hombre como él, que se caracterizó por el incesante ejercicio de la valentía.

Y, por otro lado, sus ideas no tenían aparentemente por qué conducirlo a la soledad. Es natural que hubiera estado solo Yrigoyen, que hacía del aisla-

miento un culto. O Juan B. Justo, que quiso implantar ideas nuevas en la República. Pero no él, que era el representante de una inteligente concepción de la solidaridad social.

La más grave consecuencia de todo ello, ha sido que de la Torre no dejó partido.

Es cierto que Yrigoyen contó con la ventaja de heredar un partido, pero fué él quien lo llevó al poder y quien le dió la coherencia suficiente para que pudiera subsistir después de su muerte. Y Juan B. Justo, cuya vida estuvo encaminada a hacer triunfar ideas revolucionarias para el país, dejó un grupo de discípulos capaces de prolongar su acción.

En el orden nacional —que es lo que interesa en política— de la Torre no dejó ninguna fuerza organizada. Y los dirigentes más destacados del partido que él fundara no pueden ser considerados discípulos, no porque hayan incurrido en heterodoxia, sino simplemente porque tal ortodoxia no existía.

Estas obras que acaban de publicarse constituyen un llamado de atención que el país habrá de tener en cuenta. Porque en el destino de de la Torre, en el rechazo que esta sociedad practicó de una naturaleza limpia, valiente y que representaba por antonomasia la razón —guía imprescindible para nuestro fértil "romanticismo"— debe verse la causa decisiva de nuestra volcánica vida política.

ALICIA JUSTO

Artes Plásticas

UN LIBRO SOBRE MATISSE

Diez años atrás, el visitante del Museo de Arte Moderno de Nueva York encontraba, en el mostrador en que se vendían las publicaciones y reproducciones editadas por ese importante instituto privado, un breve pero bien presentado folleto de unas cuarenta páginas, titulado *¿Qué es la pintura moderna?*, cuya lectura tenía que inspirar a la persona más recalcitrante en materia de arte contemporáneo un gran respeto y un vivo interés por las manifestaciones pictóricas de nuestro tiempo. El autor de este breviario ilustrado con material analógico de gran eficacia didáctica era Mr. Alfred H. Barr, hijo, conservador de las colecciones de aquel Museo. El crítico e historiador que reveló su capacidad en ese cuaderno de divulgación, tan útil para la iniciación

del gran público en la apreciación e interpretación del esfuerzo artístico del siglo XX, publicó poco después, en 1946, *Picasso: cincuenta años de su arte*, un medular estudio que consideramos como lo más completo y penetrante que se ha escrito hasta la fecha acerca del genial malagueño. Mientras Mr. Barr producía esas obras y dirigía otras ediciones del Museo de Arte Moderno (tales como el notable *Arte fantástico, dadaísmo, superrealismo*) iba elaborando un libro que ha salido a luz hace pocos meses y a cuya preparación dedicó años de sabios y pacientes esfuerzos: *Matisse, su arte y su público*¹, esa última obra de Mr. Barr es un volumen de cerca de 600 páginas, profusamente ilustrado en negro y en color, que constituirá sin duda, de hoy en adelante, el texto fundamental de consulta para quien quiera conocer la verdadera dimensión artística del jefe de la escuela *fauve* o se proponga profundizar el análisis de sus memorables realizaciones.

Por ser Matisse uno de los ejes principales en torno de los cuales gira todo el movimiento artístico moderno, cobra un interés capital el conocimiento de las diversas fases por las cuales pasó su pintura y de las circunstancias en que se desarrolló la carrera del artista. Quienes se resisten a reconocer la indudable hegemonía actual del arte de Francia suelen pretender que los *marchands* de París, diestros en la propaganda, han creado a fuerza de publicidad un clima artificial de admiración por la pintura de los maestros cuyas producciones administran. A este respecto conviene subrayar que, hasta este momento, la bibliografía referente a Matisse consta de veinte libros, de los cuales solamente ocho fueron escritos por franceses que dedicaron, en total, al artista 491 páginas de texto e ilustraciones, mientras los doce volúmenes restantes son de alemanes, escandinavos y anglosajones, y totalizan 1797 páginas. También resulta significativo que sean de autores norteamericanos las dos obras más completas sobre el tema: el libro de Barnes y de Mazia, del año 1933, y el que motiva el presente comentario.

Hace notar Mr. Barr, en el prólogo de su libro, que inició su tarea con la simple intención de revisar y actualizar el catálogo de la exposición Matisse realizada en Nueva York en el año 1931. Evidentemente, lo apasionó el tema que se había propuesto, pues se puso a acumular materiales de información e ilustración y efectuó consultas con quienes pudieran proporcionarle datos de primera agua acerca del maestro francés. Así, en el curso del tiempo, su obra fué creciendo hasta convertirse en una monumental historia que, centrada en el protagonista, no deja de ser en cierto modo la historia de toda una gran época: la de los descubrimientos plásticos de la presente centuria. Con extra-

1 *Matisse: his art and his public*, por ALFRED H. BARR (Jr.). Edición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1951. Precio del ejemplar en rústica 7,50 dólares. 591 páginas, 500 fotografías y reproducciones, de las cuales 23 en color. Sobrecubierta proyectada por Matisse. Bibliografía, índice, catálogo de obras del maestro existentes en los países anglosajones, contratos de Matisse con Bernheim-Jeune y otros documentos.

ordinaria conciencia y paciencia, con espíritu científico hondo, Mr. Barr consultó todas las fuentes, interrogó a Matisse, a sus parientes, sus amigos, sus discípulos, sus *marchands* y sus colegas, y examinó kilómetros de papel impreso en busca de juicios emitidos en el curso de medio siglo acerca del pintor de la "Alegría de vivir". Exploró, en suma, todos los rincones de la existencia y de la obra del pintor, acumulando una montaña de datos fidedignos antes de ponerse a escribir la biografía ejemplar que ha salido de sus manos. Para realizar su trabajo, Mr. Barr contó con la eficaz ayuda de Henri Matisse mismo y de los miembros de su familia, pero también pudo aprovechar ese espíritu de cooperación desinteresada que tanto impresiona a quienes conocen el modo de proceder de los hombres de pensamiento norteamericanos: en las páginas que dedica a agradecer a sus colaboradores, el autor de *Matisse, su arte y su público* nombra a más de doscientas personas e instituciones de su país que, de una u otra manera —y a veces mediante donaciones— le facilitaron el cumplimiento de su tarea. La existencia de tal colaboración, que enaltece a quienes la prestaron, no disminuye, desde luego, el mérito del escritor sobre el cual recayó la responsabilidad de construir el libro con los materiales que sus ayudantes pusieron a su alcance.

En esta obra, Mr. Barr hace gala de todas las condiciones que caracterizan al verdadero historiador del arte. A su criterio y rigor científico se suman los méritos de la sensibilidad artística y de la comprensión humana. Su estilo literario es elegante, claro y ameno. Paso a paso hace conocer al lector la vida de Matisse, desde su nacimiento y sus primeros ensayos plásticos hasta su más reciente actuación. Y mientras desarrolla el relato biográfico, analiza y comenta las obras del pintor a la vez que revela la evolución de su pensamiento estético mediante la oportuna transcripción de dichos y escritos singularmente elocuentes. De esta suerte hace comprender cómo un artista acogido en sus primeros tiempos como valiosa adquisición por la reaccionaria "Société Nationale" abandona la oportunidad de lograr fáciles triunfos para lanzarse a la azarosa existencia de un innovador independiente, conquista revolucionariamente posiciones de jefe de escuela y luego, con inflexible conducta, en decenios de continuo esfuerzo, depura y engrandece su *fauvismo* hasta alcanzar la infalibilidad y la plenitud de su estilo. Al examinar puntualizadamente los actos y las obras sucesivas de Matisse, el autor describe a grandes rasgos los caracteres de su época, estudia la evolución de su personalidad dentro del ambiente en que le tocó actuar y juzga con agudeza los esfuerzos de otros artistas coetáneos, evocando, a la vez, las reacciones del público confrontado con la novedad de la pintura moderna. Traza, pues, B. Barr un cuadro completo en que no faltan los toques humorísticos ni las anécdotas pintorescas que dan animación suplementaria a la biografía. Al lado del erudito, del acopiador de datos y de fechas, del dilucidador de importantes, aunque minúsculos, problemas de cronología, hay, en la persona del autor de *Matisse, su arte y su público* un esteta, que goza con la obra de arte, y un maestro en didáctica, que sabe

analizar esa obra en todos los aspectos de su concepción plástica y hacerla apreciar por los demás. Gracias a ello, Mr. Barr describe con acierto el proceso evolutivo de la pintura de Matisse, marcando sus diversas etapas y explicando cómo el estilo de un artista tan original no es solamente el producto de sus propias experiencias y de su temperamento individual, sino también, en apreciable medida, el resultado de influencias del medio, de sugerencias derivadas de viajes a tierras extrañas y de meditaciones acerca de las búsquedas de otros creadores contemporáneos. Quizá, arrastrado por su natural admiración hacia el personaje central de su obra, no insista bastante acerca del influjo que han podido ejercer en Matisse los ensayos tempranos de Vlaminck, las proposiciones constructivas del cubismo y los ejemplos del arte del Islam, mas no deja de mencionar, objetivamente, la posibilidad de que tales factores hayan gravitado en su carrera. Mr. Barr ofrece, por otra parte, la más amplia información acerca de las múltiples facetas del talento de Matisse, presentándolo no sólo como pintor sino también como escultor, grabador, ceramista, profesor, autor de ensayos de estética, ilustrador de libros y decorador admirable. Acerca de su obra más reciente, la decoración de la Capilla del Rosario, de Vence, que tanta proyección puede tener en el movimiento de renovación del arte religioso, contiene *Matisse, su arte y su público* documentación sumamente valiosa.

La más grave dificultad que debió afrontar el historiador consiste en que dos de las colecciones más numerosas de obras de Matisse existentes en el mundo fueron inaccesibles para él, ya que una se encuentra en Moscú, detrás de la cortina de hierro, y la otra pertenece a la Fundación Barnes, de Merion (Pennsylvania), prácticamente cerrada, por voluntad de su fundador, a los estudios del arte. Mr. Barr ha logrado salvar en su mayor parte los obstáculos creados por dichas circunstancias pero no le ha sido posible poner en su libro reproducciones en colores de "La alegría de vivir" (1906) y de los murales de "La danza" (1933), lo cual es en extremo lamentable por tratarse de obras especialmente bellas y marcantes de momentos de culminación del maestro. En cambio, el autor ha reproducido el cuadro "Lujo, calma, voluptuosidad" (1905), casi desconocido hasta la fecha, y que revela una faceta notable de la investigación plástica de Matisse, ya que lo muestra, en vísperas del nacimiento del *fauvismo*, influido por la técnica neoimpresionista de Signac y de Cross.

Nada más denso, más documentado y clarividente que *Matisse, su arte y su público* se ha publicado hasta la fecha, en cualquier idioma, acerca del decano de los pintores vanguardistas de Francia, maestro de maestros en el curso de su larga y fecunda existencia.

J. E. P.

LOS DESNUDOS FACIALES DE GRETE STERN

UNA exposición de desnudos, de almas desnudas, de rostros sorprendidos en su más desprevenida verdad, eso es la muestra de fotografías que Grete Stern presentó en la Sociedad Argentina de Escritores. En estos retratos, de un realismo despiadado, Grete Stern parece proponerse no ya objetividad, sino descarnamiento, incisión sobre lo que es más rotundamente alma en un rostro. Para ello lo desnuda de sombras y juegos de contrastes, lo muestra a plena luz, a plena espontaneidad, de modo que no puede mentir ni desdecir: el rostro *es* él mismo, contundente, irrefutable, *es* su propia verdad, sin más accidente que el estado de ánimo, sin el maquillaje de las medias tintas ni el recurso del gesto especial.

Este análisis, a veces árido, es su mérito, su originalidad y su encanto, porque llega al enfoque ingenuamente travieso: a perforar secretos rincones de alma, a destapar rasgos de positiva o negativa atracción. Exalta impudicamente todo lo que una mirada, un cuerpo, una mano, tiene de alma y de misterio; exalta las nadas y los algos hasta rozar la caricatura.

La exposición resume muchos años de trabajo, de ascendente afirmación en esa cruda estética de la verdad. En algunos retratos de veinte años atrás —el de Horacio Cópola, por ejemplo—, la objetividad se vuelve un poco policial, deriva hacia cierta siniestra frialdad de prontuario. Pero en obras últimas, de las que es quizá magnífico ejemplo el retrato de Spilimbergo, la exageración de la verdad está condicionada a un sereno hallazgo de resplandores internos, está suavizada por una especie de seguridad de enfoque psicológico.

Los retratados son en su mayoría escritores y pintores, es decir rostros de algún modo familiares. En cierto número, serie de disgustados ante su propia imagen tan zoológica e intempestiva. Ser fotografiado por Grete Stern significa quedar como expresión demasiado cabal de uno mismo, *ser* demasiado uno mismo. Realidad que se torna peligrosa al asumir el estado de perdurable inmovilización, realidad impúdica y sin posibles apelaciones. Y lo más peligroso frente a la cámara de Grete Stern (además de las insignificantes imperfecciones epidérmicas, que no perdona) es el ánimo —eso tan movible, tan infiel a sí mismo— que ella deja afirmado con contornos de personalidad constante. Por ejemplo, la vacilación torturada de Borges, la displicencia de Mujica Láinez, la benignidad paternal de Francisco Romero, la travesura campechana de Raúl Soldi, el mal humor frustrado de Juan Carlos Paz.

MARÍA ELENA WALSH

Teatro

“LA COMÉDIE FRANÇAISE”

DADA la indigencia espiritual de nuestra ciudad, todo conjunto teatral de jerarquía debe ser muy bienvenido. Lo fué éste de la Casa de Molière, que encontró a “su” público adicto de siempre, sediento de buen teatro y hasta indulgente en demasía. Con esta sed y con la previa indulgencia contaron sin duda estos disciplinados artistas —primeros entre las segundas figuras del teatro francés contemporáneo— cuando fijaron el precio de los abonos y el repertorio a desarrollar. Precios altos y repertorio convencional, con un “*spectacle poétique et littéraire*” y otro espectáculo de lo mismo —y son dos sobre un total de seis— que debió improvisarse por circunstancias imprevistas.

La obra elegida para la presentación de la Comédie Française en Buenos Aires fué *Le Bourgeois Gentilhomme* que, por una coincidencia, acababa de apreciar el público porteño en la versión española ofrecida por uno de los teatros vocacionales. Siempre es grato que la Casa de Molière represente a su autor epónimo. No creo necesario referirme a esta obra archiconocida, con su gracia bufa y un tanto primaria que, a pesar de esto y de los siglos transcurridos y de lo tremendamente inactual de la situación “nobiliaria” que plantea, arranca aún los aplausos porque despierta las reminiscencias escolares del auditorio y porque el problema del advenedizo y de su increíble vanidad es de todos los tiempos y muy especialmente de los que corren. El mayor interés residía en la puesta en escena de Jean Meyer, que en verdad no defraudó tanta expectativa. La obra fué montada en la misma forma en que se estrenó ante la corte de Luis XIV, en el Château de Chambord, adonde se trasladó Jean Meyer para estudiar sobre el terreno esas pequeñas sutilezas de las que está formado el teatro. La belleza de colorido —trajes, escena, canto, baile— y lo ajustado de la interpretación, hicieron de este espectáculo uno de los mejores de la temporada. Porque Molière es siempre Molière, y hasta cuando envejece la fábula se mantiene la juventud del acontecer escénico que es, en definitiva, el elemento primordial. Quedará en el recuerdo del auditorio, junto con la riqueza visual de este espectáculo, la escena de la risa de Nicole, personaje que parece creado para Mme. Béatrice Bretty, que al encarnarlo realizó su mejor trabajo.

En segundo turno, subió a la escena del Odeón un estreno de Henry de Montherlant titulado *La Reine morte*, recio drama de género histórico, inspirado en la vida y muerte de Inés de Castro, que ya dió origen en nuestro Siglo de Oro al drama trágico *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, obra muy representada por las compañías españolas. Si se tratase de hacer compara-

ciones saldría perdiendo, seguramente, el autor francés, entre otras cosas, porque las pasiones románticas quedan siempre más adecuadamente vestidas con ropajes hispanos; pero la única comparación que se me ocurre más aceptable es la de un autor consigo mismo, y, en este sentido, la obra estrenada está bastante por debajo de *Le Maître de Santiago*, del mismo Montherlant. *La Reine morte*, además, se resiente por falta de acción dramática y se ve en ella más bien la mano del novelista que quiere acuñar su prosa, antes que la del dramaturgo que hace vivir a sus personajes sobre la escena. La versión que nos ofrecieron los actores de la Comédie Française fué muy ajustada al texto, destacándose Maurice Escande, en el papel del rey, con gran señorío escénico, y Renée Faure que dominó las escenas a su cargo. Los decorados de Roland Oudot, para unos admirables y para otros discutibles; pero ¿qué no es discutible en esta vida?

Les temps difficiles de Edouard Bourdet, estrenada hace unos veinte años casi simultáneamente en París y en Buenos Aires, es una obra que ha envejecido en forma notable. Es curioso comprobar la juventud de Molière junto a la decrepitud de Bourdet en *Les temps difficiles*. Por otra parte, la crisis por la que atraviesa una burguesía industrial —con su vertiginosa caída de los principios morales, junto con los económicos— es algo que hoy en día nos puede conmover muy escasamente. Parece cosa natural que los que sólo supieron hacer dinero se queden sin ninguna otra cosa al perder su dinero. Están como estuvieron, o mejor, como continuamente han estado, aunque la fortuna pudiera servirles momentáneamente de pantalla. Desde 1934 hasta hoy, ha corrido mucha agua bajo los puentes y estamos muy curados de espanto. No había razón alguna valedera para incluir esta obra en un repertorio de sólo seis; aunque habrá que reconocer, para hacer justicia, que Bourdet es un habilísimo hombre de teatro y que *Les temps difficiles* se presta para una sobresaliente interpretación de los artistas de la Comédie. Se destacó Louis Seigner en el papel que podría considerarse protagónico, y Robert Hirschen en el difícilísimo de Bob —el pobre rico retardado— cuyo desempeño fué una verdadera creación.

Le mariage de Figaro, que siguió a la obra de Bourdet, es una pieza archiconocida del público porteño. El personaje de Fígaro ha subido innumerables veces a nuestros escenarios, y, personalmente, prefiero verlo y oírlo junto con la música de Mozart en el teatro Colón. De modo que el interés primordial de la representación se centraba en el desempeño de los artistas, en la puesta en escena de Jean Meyer y, especialmente, en los decorados de Suzanne Laliq. La escasa expectativa no fué defraudada, probando, una vez más, la homogeneidad del conjunto que nos visita. Jean Meyer —que tiene un cierto parecido en la voz, en las actitudes, en la modalidad escénica, con el inolvidable Jouvet— hizo un Fígaro de alta escuela cómica, y puesto que no pudimos aplaudir entre los visitantes a ningún artista de genio, yo quisiera señalar a éste por su sobria excelencia.

Spectacles poétiques et littéraires. Desde el ya remoto día en que cierto director de temporada francesa salió de un apuro con un espectáculo improvisado

a base de poesías recitadas por todos los integrantes de la "troupe", el *Spectacle poétique et littéraire* forma parte del programa obligatorio de todas las temporadas. La idea es mala, y no quisiéramos verla repetida. Se podría admitir, quizás, en una temporada estable, pero jamás para integrar un abono de sólo seis funciones: es escamotear una obra y lucrar con la indulgencia del público que previamente se descuenta. Agréguese que esta vez hubo *dos recitales poéticos*: uno por ser el aniversario de Víctor Hugo (siempre tendremos aniversarios para todo) y otro por circunstancias imprevistas, no imputables a los miembros de la Comédie Française. Si las circunstancias que impusieron el segundo nos obligan a la indulgencia, del primero podemos decir sin rodeos que fué más que mediocre: malos los recitados (con excepción de algunas de las interpretaciones de los más jóvenes y de la escena de *Cyrano de Bergerac*, que se prestaba admirablemente para el decir un tanto pomposo, pero de buena escuela, de Maurice Escande), mala la interpretación de *Un caprice*, de Musset, y mala la de *Le commissaire est bon enfant*, de Courteline. Los comediantes franceses se desempeñaron en todo con demasiado "oficio" y en los recitados pecaron —especialmente los mayorcitos— por exceso de "ímpetu", cosa que, sin duda, les pareció más dentro de la escuela romántica. Mme. Bretty, por ejemplo, terminó el maravilloso "Booz endormi" en un verdadero grito, para decirnos, simplemente, que Ruth la moabita, cavilando ante la aparición de la luna, se preguntaba qué Dios había dejado, negligentemente, esa hoz de oro en el campo de las estrellas.

Del segundo recital no diría ni una palabra, si no fuese por la excelencia de *On ne saurait penser a tout*, de Musset, con Robert Manuel de "metteur en scène" y Jacques Charon, Ivonne Gadeau —deliciosa— y Maurice Escande, en una interpretación sobresaliente, llena de gracia y levedad.

En resumen: si exceptuamos los dos recitales poéticos, el poco acierto en la elección de las obras, y los altos precios casi prohibitivos, hemos de convenir en que los miembros de la Comédie Française nos han dado una lección de disciplina de conjunto y alta escuela interpretativa —utilísima para los artistas argentinos en formación (dado que los ya "formados" no tienen remedio)— dando una nota de jerarquía a esta temporada invernal de Buenos Aires, tan paupérrima en oferta y tan rica en demanda de buen teatro.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

Cinematógrafo

“MUSORGSKI”

Como *Alejandro Nevsky, 1812, Suvorov*, como casi todas las buenas películas soviéticas, *Musorgski* no tiene nada de especificante soviético, ni mucho menos de comunista. Hubiera podido hacerse en Rusia bajo cualquier régimen, incluso el régimen zarista de comienzos del siglo (me refiero desde luego al contenido, no a la técnica). Recordemos de paso que bajo el a menudo injustamente vilipendiado zarismo se publicaban y representaban obras tan netamente revolucionarias como las de Gorki, y que la censura política zarista haría encogerse de hombros a un Hitler o a un Stalin.

La película reconstruye con un orgullo por cierto justificado, y con una fidelidad de tipos, costumbres y ambiente digna de todo elogio, una hermosa página de la historia de la cultura rusa: la lucha de un grupito de hombres para crear e imponer una música autóctona. Poseídos de un solo propósito, guiados por una sola idea, sacrificaron voluntariamente sus intereses personales para hacer obra común. Son muy conmovedoras las escenas en las que los integrantes del “poderoso montículo” se agrupan silenciosamente alrededor del más joven de ellos, Musorgski, en quien reconocen instintivamente a su jefe espiritual.

“La verdad en el arte”, tal era el lema estético de aquella época, que

tan hermosos frutos dió en la literatura y música rusas del siglo XIX, aunque condenara las disciplinas plásticas a la esterilidad. Pero “verdad” en ruso tiene un doble sentido, significa también “justicia”. Y es esta verdad de doble faz la que buscan los creadores de la música nacional y especialmente Musorgski, quien, más categóricamente aún que los otros, rechaza toda “gratuidad”. A Rimsky-Korsakov, que le objeta “La Música es... música”, contesta vehementemente: “¡No! La música es vida. En la música que yo escriba haré soñar la vida”. Al lado de los cánticos y de las canciones populares, todas sus impresiones más fuertes —los títeres del aldeano, el tribunal, la sublevación de los campesinos, el suspiro del niño azotado— son la materia de su música, y la película nos hace entrever el acto de la creación musical.

El problema que más ocupaba a Musorgski era la trasposición a la música de las entonaciones naturales del hablar humano. Pushkin ya había mostrado el camino, haciendo lo propio en su poesía. Dargomijski en su ópera *Rusalka*, sobre un poema de Pushkin, abordó el problema en su aspecto musical, pero fué Musorgski quien lo resolvió definitivamente en el *Matrimonio* (con argumento de Gogol) y en las canciones del *Cuarto de los niños*.

El pueblo era su otra gran preocu-

pación, como lo era de todos los escritores y pensadores rusos de esa época. "Oh Pueblo, te veo día y noche. Nunca serás para mí el comparsa que sólo sirve de acompañamiento a los héroes. ¡No! En mis óperas serás tú mismo el héroe y protagonista principal". Y cumplió su promesa.

A este propósito, la única estilización que la ideología soviética se permite en la película consiste en hacer preponderar en Musorgski el tema de los sufrimientos pasados y de las reivindicaciones presentes del pueblo ruso sobre los problemas puramente musicales. También se podría objetar que terratenientes bestiales como el de la película constituían la excepción, ya que fueron los mismos nobles quienes exigieron y llevaron a cabo la abolición de la servidumbre de la gleba. La gran mayoría de ellos se portó con los campesinos, cuando se repartieron las tierras, equitativa y hasta generosamente. Mostrar sólo a una de las pocas ovejas negras sin mencionar las muchas blancas (o grises) —aunque lo justifique las exigencias del tema— falsea la verdad de los hechos. Por otro lado, se admite la existencia en la Rusia de los zares de una opinión pública libre y de una oposición al gobierno a veces victoriosa.

La realización de la película es una de las más logradas que hayamos visto últimamente. Casi todos los actores son excelentes; Borisov en el papel principal y Bessubenko en el del beato, sobresalientes. El gran Cherkasov decepciona otra vez. Su nueva dicción enfática y algo monótona hace recor-

dar con nostalgia sus admirables Nevsky y Suvorov. El poco importante hermano de Musorgski es francamente malo; también lo es la princesa, sin dignidad ni sencillez y más parecida a una institutriz que a una gran dama. No se sabe por qué tiene acento alemán, ya que nació, se crió y siempre vivió en Rusia. Las escenas de la creación de *Boris Godunov* son convincentes y los movimientos de masas realmente impresionantes. Llama la atención la gran cantidad de rostros bellos y expresivos. Con *El seminarista* y *La Galería* conocemos a un Musorgski irónico y divertido. El diálogo —torpe y a veces inexactamente traducido al español— es liviano, gracioso y absolutamente natural. Los colores muy lindos, en ocasiones agradablemente estilizados. La parte musical —los cantantes con sus voces cálidas y graves, la orquesta y los coros— inmejorable. Inmejorable también el doblaje. Finísimos algunos detalles, tal ese reflejo de un canal en la puerta de un cuarto, el vapor del aliento en una noche de invierno, o el modo correcto de hablar —sin gestos— a una persona de la familia imperial, mientras se gesticula (como lo hacen todos los rusos) cuando se está entre amigos. La reproducción del ambiente es tan fiel que uno cree asistir a la histórica *première* de *Boris Godunov* en enero de 1874.

Por su sinceridad, su emoción y sobre todo por la importancia que da a lo espiritual en el hombre, *Musorgski* es una hermosa película.

VERA MACAROW

"M A N O N"

A dos años de su estreno fuera de la ciudad, *Manon* ha podido por fin entrar en Buenos Aires. Resulta difícil comprender por qué se ha prohibido este film que — pese a la enorme propaganda que significa una prohibición por inmoralidad y a la curiosidad de ver en la pantalla una lujosa casa de lenocinio en una ciudad donde (por lo menos aparentemente) no las hay— no llega directamente al público. Entendámonos: es posible que *Manon* sea un éxito de boletería gracias al doble atractivo de la prohibición y de la prostitución; sin embargo, el público está muy lejos de la película. En efecto: nadie ríe cuando *Manon* — a quien Des Grieux ha seguido en taxi hasta el elegante prostíbulo donde trabaja— exclama, al verse sorprendida por su amante y sin saber qué decir: "Moi, je ne trouve jamais des taxis!", mientras que, inesperadamente, se oyen risas sofocadas entre el público (más o menos sofocadas) cuando la judía gorda cargada de paquetes cae desfallecida sobre la arena, o cuando un grotesco rabino (un rabino de caricatura y éste es un acierto de Clouzot) cae ametrallado por los árabes jinetes de camellos famélicos, casi fantasmales. Me han asegurado que provocó también carcajadas el desdichado judío que, irguiéndose sobre los cuerpos de sus camaradas muertos, recoge la ametralladora e intenta, en un gesto inútil y que parece pueril, herir a los árabes que se alejan al galope. Cabe preguntarse si es esto feroz antisemi-

tismo o feroz carencia de sensibilidad. Dadas las demás reacciones del público nos inclinamos por la segunda versión, si es que la primera (el antisemitismo) no es exactamente lo segundo: imbecilidad de sentimientos.

Me parece oportuno iniciar un comentario de *Manon* con lo que antecede por dos razones. Primera: pese a su tema — una versión modernizada y bastante exacta de la novela del abate Prevost— esta película, más que un tema amoroso, presenta un problema social. Segunda: *Manon* ha sido ya muy comentada desde el punto de vista cinematográfico y es conveniente observar las reacciones populares ante uno de los dramas infinitos, sombríos y siniestros de nuestro tiempo: la matanza inútil, el sadismo que ya casi deja de serlo (tendremos que encontrarle otro nombre), la masacre de seres inocentes, sea cual sea su raza o su color.

Vi *Manon* por primera vez hace un año y medio en Londres. Debo reconocer que el personaje de *Manon*, aunque posiblemente hiera los sentimientos británicos en su natural pudibundez, en ningún momento despertó risas o comentarios (y eso que los ingleses son bastante sueltos y hasta dicharacheros en el cine o en el teatro). Probablemente algunas mujeres — u hombres— pensaron en el "wicked Paris", pero nadie rió ante los dramas de Francia o de los judíos. ¿Es que el público argentino — normalmente tan llorón— está demasiado lejos de todas las tragedias de nues-

tra época o es que, sencillamente, se trata de un público idiota? Es difícil decirlo. Hasta ahora suponíamos en él atonía o indiferencia, pero nunca verdadera estupidez.

El abate Prevost creó un tipo femenino con *Manon*. En el siglo XVIII *Manon* era esencialmente eso: un carácter de mujer frágil, frívola, sentimental, codiciosa, tierna, naturalmente prostituída y naturalmente fiel, con una extraña fidelidad que no se basa precisamente en que *Manon* tenga o no relaciones con otros hombres para obtener el dinero que le es imprescindible, sino en sus inalterables sentimientos hacia Des Grieux. *Manon* es un tipo de mujer que se prolongó hasta nuestros días y que ha aparecido hace unos veinticinco años definida en algún tango como "mezcla rara de Museta y de Mimí...", etc. El carácter de *Manon* —aunque algunos brillantes metafísicos del sexo podrían negar la femineidad— me parece tan femenino como lo es, por ejemplo, el de Carmen. Pero hay una gran diferencia entre las dos: *Manon* ama a un solo hombre y se vende a los demás; Carmen se enamora de cada uno de sus amantes y ninguno sería bastante rico para comprarla una vez que ella se ha cansado de él. En el fondo de Carmen —tal vez una tara ancestral— hay un profundo orgullo: busca inútilmente al hombre que esté a su altura, que sepa merecerla, que la reconozca, en todo caso, como igual a él. En el fondo de *Manon* —probablemente también por motivos ancestrales— hay más ternura y más lógica. No es orgullosa sino vanidosa. Es, sobre todo, coqueta y llena de

ternura hasta cuando traiciona; Carmen no traiciona jamás: simplemente abandona. En última instancia Des Grieux puede estar seguro del amor de *Manon*, pero ni don José ni Escamillo recuperarán jamás a Carmen una vez que ella los haya dejado. Por eso don José debe matar a Carmen y, por eso, Des Grieux puede seguir a *Manon* hasta el fin del mundo, pese a todas las humillaciones y vejámenes aparentes de que ella le ha hecho objeto. No es que Des Grieux carezca de dignidad viril: es que sabe que *Manon* es su mujer, mientras que don José comprende que Carmen no lo será ya nunca. La historia de *Manon Lescaut* es la historia de dos amantes, mientras que la historia de Carmen es la historia de una mujer y de algunos hombres.

Estos dos personajes femeninos se han repetido bajo distintos disfraces (Mathilde de la Mole, Cathy, Becky Sharp, milady de Winter, Ayesha, Scarlett O'Hara) en la literatura buena y mala de los últimos ciento cincuenta años. En el cine han sido también patrimonio de algunas actrices: Theda Bara, Alla Nazimova, Nita Naldi, Pola Negri, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Jean Harlow, Cecile Aubry...

Cecile Aubry —que quizás sea estrella de un solo film— tiene un físico que es casi la caricatura de *Manon*, del mismo modo que la adaptación moderna resulta una caricatura de la novela, y no porque la película tenga precisamente nada de caricaturesco.

La *Manon* del siglo XVIII era como era porque su carácter la obligaba a

ello; en ese sentido, era absolutamente inocente: una predestinada. Indudablemente, la Manon cinematográfica tiene también debilidades, pero no sabemos hasta qué punto esas debilidades han sido fomentadas y alentadas por las circunstancias. Manon tiene un amor propio infantil: el amor propio de una conventillerita pobre o de una camarera bonita. Los alemanes son, en el momento de la ocupación, más importantes que los franceses. Por eso Manon no puede permitir que se vayan a otro café, a un café que no es el suyo. Por eso se hace colaboracionista, sin serlo realmente, puesto que ha pensado menos en lo que representaban los alemanes en Francia que en la importancia momentánea que tenían. El dinero es para ella más importante que el amor, tal vez no por serlo realmente, sino porque es así en el mundo en que vive. Manon —al igual que Mrs. Warren, el famoso personaje de Shaw— acepta el mundo en el que le ha tocado vivir y se somete a sus exigencias. Sólo que mientras Mrs. Warren hace las cosas con dureza y método, Manon se entrega atropelladamente al torbellino. Intenta trabajar y se pone a pasar modelos en una casa de modas. Pero a la esclavitud del trabajo prefiere la esclavitud de la prostitución, presintiendo que tal vez sea una esclavitud más benigna y que, dadas sus condiciones, será seguramente más lucrativa. Si Des Grieux comprendiera las necesidades de Manon, ésta sería absolutamente feliz. Pero Des Grieux no ha nacido ni para hacer fortuna en el mercado negro ni para comprender lo que Manon quiere que comprenda:

que sus infidelidades no son realmente importantes. Lo importante es que ella quiere a Des Grieux. Como él se empeña en no entenderlo así ella debe traicionarlo. Toda la vida de Manon parece preguntar desesperadamente por qué el sexo se empeña en una posesión absoluta. ¿Y qué es después de todo una posesión absoluta? ¿Qué es la fidelidad y qué valor tiene? Los sentimientos valen más que los actos y el acto sexual sólo tiene el valor que sentimentalmente queramos asignarle. Si Des Grieux tuviera dinero o si ambos vivieran en un paraíso terrenal —el oasis del desierto de Palestina— Manon hubiera sido una encantadora madre de familia, fiel y enamorada. Pero los oasis no son más que un descanso en el camino y el dinero es necesario en el mundo actual. Tan necesario que Manon ni siquiera se sorprende cuando, al haberse terminado su dinero, se ofrece al carcelero del barco para que le permita ver a Des Grieux y el carcelero la rechaza. "Il voulait seulement de l'argent", dice, sin sorpresa y sin humillación. Ella ha ofrecido, para ver a su amante, lo que tiene. Y no le parece extraño que el sexo valga menos que el dinero: ése es, después de todo, su concepto de la vida. El sexo es vendible y aprovechable. Sólo cuenta en ese sentido.

No se trata de saber si Manon es moral o inmoral. En todo caso hay en ella un fondo de lealtad y de inocencia. (De otro modo no se comprende que abandone al profesor de psicología norteamericano y a sus dólares para seguir a Des Grieux, cuando éste huye por haber matado al her-

mano de Manon.) Claro que su lealtad —como todo en ella, menos su amor— es circunstancial.

Como casi todos los films franceses *Manon* está realizado con inteligencia y con gracia en el diálogo. Hay algunas admirables escenas hacia el final: los judíos apiñados en el barco, cantando; el ametrallamiento; Des Grieux arrastrando en la arena el cadáver de Manon. Todo está a un paso del patetismo y del melodrama. Pero el melodrama de alguna manera des-

aparece. Sólo queda un patetismo conmovedor.

Asimismo, como en casi todos los films franceses, los actores actúan con inteligencia y pasión. Cada uno parece especialmente dotado para su papel; tanto Michel Auclair, Cecile Aubry, y Serge Reggiani, como los demás. (No olvidemos a Gabrielle Dorziat, en su brevísima interpretación de dueña del burdel.)

ESTELA CANTO

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

- Croce, Benedetto: **Ética y política**. Trad. Enrique Pezzoni (Imán, \$ 30.—).
 Ferrater Mora, José: **El hombre en la encrucijada** (Sudamericana, \$ 30.—).
 Imaz, Eugenio: **Luz en la caverna, introducción a la filosofía y otros ensayos** (Fondo de Cultura Económica, \$ 31,50).
 Kierkegaard, Sören: **Etapas en el camino de la vida**. Trad. Juana Castro (Rueda, \$ 25.—).
 Romero, Francisco: **Teoría del hombre** (Losada, \$ 35.—).
 Russell, Bertrand: **Religión y Ciencia**. Trad. Samuel Ramos (Fondo de Cultura Económica, \$ 8.—).
 Windelband, W.: **Historia de la filosofía moderna**. Trad. Eugenio Pucciarelli (Nova, \$ 96.—).

II. CIENCIA

- Bazán, Julio y Dubrovsky, Ricardo: **El problema médico social de la lúes en las maternidades** (Kraft, \$ 75.—).
 Ducrocq, Albert: **Los horizontes de la energía atómica**. Trad. Rosario Vera (Losada, \$ 30.—).
 Menzel, Roderich: **Triunfo de la medicina**. Trad. Diego A. de Santillán (Peuser, \$ 25.—).

III. LITERATURA

a) Ensayos

- Borges, Jorge Luis: **Antiguas literaturas germánicas** (Fondo de Cultura Económica, \$ 8.—).
 Del Mazo: **El radicalismo. Ensayo sobre su historia y doctrina** (Raigal, \$ 40.—).
 Eliade, Mircea: **El mito del eterno retorno**. Trad. Ricardo Anaya (Emecé, \$ 18.—).
 García Lorca, Francisco: **Ganivet (Su idea del hombre)** (Losada, \$ 28.—).
 Gibb, H. A. R.: **El mahometismo**. Trad. M. Villegas de Robles (Fondo de Cultura Económica, \$ 8.—).
 Kruif, Paul de: **Vida entre médicos**. Trad. Floreal Mazía (Hermes, \$ 44.—).
 Lanuza, José Luis: **Coplas y cantares argentinos** (Emecé, \$ 18.—).
 Laski, Harold J.: **Los sindicatos en la nueva sociedad**. Trad. Samuel Vasconcelos (Fondo de Cultura Económica, \$ 14,50).
 Torri Julio: **La literatura española** (Fondo de Cultura Económica, \$ 14,50).
 Vedia y Mitre, Mariano de: **Los más grandes poetas ingleses** (Kraft, \$ 50.—).
 Vinogradoff: **Introducción al derecho**. Trad. Vicente Herrero. (Fondo de Cultura Económica, \$ 8.—).

b) Biografía

- Hadow, W. H.: **Ricardo Wagner**. Trad. Jorge Hernández Campos (Fondo de Cultura Económica, \$ 8.—).

c) Correspondencia

- Claudel, Paul-Gide, André: **Correspondencia**. Trad. José María Cantilo (Emecé, \$ 40.—).

d) Novelas, Cuentos

- Berrow, Norman: **Peligro en la noche**. Trad. Rodolfo Jorge Walsh (Emecé, \$ 13,50).
 Bromfield, Louis: **Los corazones fuertes**. Trad. Ana O'Neil de Amorin (Rueda, \$ 25.—).
 Cain, James M.: **El suplicio de una madre**. Trad. A. Caprile (Emecé, \$ 22.—).

- Dickson Carr, John: **Los suicidios constantes**. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Emecé, \$ 12.—).
- Faulkner, Williams: **Luz de Agosto**. Trad. Pedro Lecuona (Sur, \$ 28.—).
- Gallico, Paul: **Los abandonados**. Trad. J. R. Wilcock (Emecé, \$ 20.—).
- Goethe, J. W.: **Campana de Francia y cerco de Maguncia**. Trad. R. M. Tenreiro (Espasa-Calpe, \$ 8.—).
- Lagerkvist, Pár: **El enano**. Trad. Fausto de Tezanos Pinto (Emecé, \$ 18.—).
- Miró, Gabriel: **Glosas de Sigüenza** (Espasa-Calpe, \$ 5.—).
- Moravia, Alberto: **El conformista**. Trad. Luis Alberto Bixio (Losada, \$ 28.—).
- O'Flaherty, Liam: **Insurrección**. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Emecé, \$ 18.—).
- Pavese, Cesare: **La luna y las fogatas**. Trad. Romualdo Brughetti (Losada, \$ 17.—).
- Peyrefitte, Roger: **Las embajadas**. Trad. Jorge Borda (Sudamericana, \$ 24.—).
- Styrion, William: **Envuelta en la oscuridad**. Trad. Manuel Gurrea (Kraft, \$ 28.—).
- Yerby, Frank: **Débil es la carne**. Trad. Raquel Soifer (Peuser, \$ 25.—).

e) Poesía

- De la Torre, Antonio: **San Juan** (Kraft, \$ 80.—).
- González Carbalho: **Canciones con hojas secas** (Botella al Mar, \$ 10.—).
- Rugeles, Manuel F.: **Antología poética** (Losada, \$ 20.—).
- Tagore, Rabindranath: **Ofrenda lírica. Gitánjali**. Trad. Zenobia Camprubi y J. Ramón Jiménez (Losada, \$ 6.—).

f) Teatro

- Cocteau, Jean: **Antígona — Reinaldo y Armida**. Trad. Rosa Chacel y Miguel Alfredo Olivera (Emecé, \$ 20.—).
- Sartre, Jean Paul: **El diablo y Dios**. Trad. Jorge Zalamea (Losada, \$ 16.—).

IV. ARTE

- Andréiev, Leónidas: **Gaudeamus**. Trad. G. Portnof (Emecé, \$ 15.—).
- Seoane, Luis: **Paradojas de la torre de marfil** (Botella al Mar, \$ 30.—).

V. HISTORIA, GEOGRAFÍA, VIAJES

- Durant, Will: **La civilización de la India**. Trad. C. A. Jordana (Sudamericana, \$ 66.—).
- Lewin, Boleslao: **Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica y la independencia de Estados Unidos** (Raigal, \$ 22.—).
- Zemborain, Justa Dose de: **Vida heroica de José Zemborain** (La Facultad, \$ 32.—).

Libros recibidos

- Bargellini, Piero: **Jesús y María**. Trad. Augusto A. Guibourg (Emecé).
- Bernárdez, Francisco Luis: **Florilegio del cancionero vaticano**. (Losada).
- Blake, Nicholas: **Minuto para el crimen**. Trad. Estela Canto (Emecé).
- Bosco, Eduardo Jorge: **Obras**. 2 ts. (Ediciones del Angel Gulab).
- Bromfield, Louis: **Los corazones fuertes**. Trad. Ana O'Neil de Amorín (Rueda).
- Brooke, Jocelyn: **La imagen de la espada desnuda**. Trad. Alfredo J. Weiss (Emecé).
- Cardona Peña, Alfredo: **Los jardines amantes** (Cuadernos Americanos, México).
- Chesterton, G. K.: **El perfil de la cordura**. Trad. María Raquel Bengolea (Emecé).
- De Castro, Ferreira: **Lana y nieve**. Trad. Raúl Navarro (Peuser).
- Del Mazo, Gabriel: **El radicalismo. Ensayo sobre su historia y doctrina** (Raigal).
- Durant, Will: **La civilización de la India**. Trad. C. A. Jordana (Sudamericana).
- Ehinger, H. H.: **Clásicos de la música**. Trad. Jorge Pinette (Espasa-Calpe).
- Eichelbaum, Samuel: **El gato y su selva. Un guapo del 900. Pájaro de barro. Dos brasas** (Sudamericana).
- Félix, Eduardo: **Febrero** (Ed. del autor, Quito).

- Fernández García, Juan María: 1951. **Versos** (Ed. del autor).
- Ferrater Mora, José: **El hombre en la encrucijada** (Sudamericana).
- Gabaldón Márquez, Joaquín: **Don Gerardo Patrullo y otros desmayos** (Ed. del autor, Caracas).
- Gallico, Paul: **Los abandonados**. Trad. J. R. Wilcock (Emecé).
- Gilson, Etienne: **El espíritu de la filosofía medieval**. Trad. Ricardo Anaya (Emecé).
- Goldstein, Dr. Mateo: **Israel que yo vi** (Ed. del autor).
- Grosso, Clara E.: **Perseguida voz** (Ed. del autor).
- Hernández, José: **Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro** (Suelo Argentino).
- Hillary, Richard: **El último enemigo**. Trad. Susana Beatriz Mendel de Delbue (Emecé).
- Kierkegaard, Sören: **Etapas en el camino de la vida**. Trad. Juana Castro (Rueda).
- Korembli, Bernardo E.: **La torre de marfil y la política** (Fides).
- Lanusa, José Luis: **Coplas y cantares argentinos** (Emecé).
- Lewin, Boleslao: **Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica y la independencia de Estados Unidos** (Raigal).
- López, Blanca Rosa: **Hechizo y emboscada** (Ed. del autor).
- Lustgarten, Edgar: **Veredictos discutidos**. Trad. Clara de la Rosa (Emecé).
- Mazza Leiva, Francisco: **Hablando con ella** (Ed. del autor).
- Menzel, Roderich: **Triunfo de la medicina**. Trad. Diego A. De Santillán (Peuser).
- Miró, Gabriel: **Glosas de Sigüenza** (Espasa-Calpe).
- Míguez, Mario: **Farfaria** (Botella al Mar).
- Millar, Margaret: **Pagarás con maldad**. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Emecé).
- O'Flaherty, Liam: **Insurrección**. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Emecé).
- Pardo García, Germán: **Lucero sin orillas** (Cuadernos Americanos, México).
- Pavese, Cesare: **La luna y las fogatas**. Trad. Romualdo Brughetti (Losada).
- Peyrefitte, Roger: **Las embajadas**. Trad. Jorge Borda (Sudamericana).
- Powell Wilson, Donald: **Mis seis presidiarios**. Trad. Floreal Mazía (Sudamericana).
- Quenel, Clementina Rosa: **La luna negra** (Cervantes).
- Ramos Mejía, José María: **Rosas y su tiempo**. 3 tomos (Suelo Argentino).
- Romero, Francisco: **Teoría del hombre** (Losada).
- Santos y Fernández: **Axel** (Ed. del autor).
- Toynbee, Arnold J.: **Estudio de la Historia**. Compendio de los volúmenes I-IV (Emecé).
- Vitier, Cintio: **Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)**. (Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, La Habana).
- Yerby, Frank: **Débil es la carne**. Trad. Raquel Soifer (Peuser).
- Zemborain, Justa Dose de: **Vida heroica de José de Zemborain** (La Facultad).

Este número 215-216
de SUR, terminóse
de imprimir el día
29 de octubre de mil
novecientos cincuenta y
dos, en la Imprenta
López, Perú 666, Buenos Aires,
Argentina, Además de la ti-
rada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

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

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807
Título de marca N° 229.356