

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO Y JUNIO DE 1943

AÑO XII

BUENOS AIRES

2111

1871

1871

1871

S U M A R I O

JOSÉ FERRATER MORA
VOLTAIRE Y LA RAZÓN EN LA HISTORIA

GABRIELA MISTRAL
ÚLTIMO ÁRBOL

JACQUES MALAQUAIS
DIARIO DE GUERRA

MARTA BRUNET
SOLEDAD DE LA SANGRE

GUILLERMO DE TORRE
ITINERARIO DE GALDÓS

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Gilbert Waterhouse: "A short history of German literature", por *Jorge Luis Borges* ☆ Antoine de Saint Exupéry: "Pilote de guerre", por *Patricio Canto* ☆ Roger Caillois: "Sociología de la novela", por *Carlos Mastronardi* ☆ Morris Ginsberg: "Manual de sociología", por *Vicente P. Quintero* ☆ Julien Benda: "La grande épreuve des democracies", por *P. C.* ☆ A. J. Carlyle: "La libertad política"; Rudolf Rocker: "Nacionalismo y cultura", por *Sebastián Soler* ☆ LA TORRE EN GUARDIA ☆ *Antonino Rey*: Sobre la inminente inutilidad del lector ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Construcciones de Manuel Ángeles Ortiz ☆ *Ana M. Berry*: Significado de la Exposición de Arte Infantil Británico ☆ CINEMATÓGRAFO ☆ *H. Alsina T.*: "Seis destinos" ☆ CALENDARIO, por *Ernesto Sábato*.

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF

OXFORD

IN THREE VOLUMES

VOLUME THE FIRST

FROM HIS MAJESTY'S DEPARTURE FROM FRANCE TO HIS RETURN TO ENGLAND

IN THE YEAR 1625

LONDON, Printed by J. Streater, at the Sign of the Gun, in St. Dunstons Church-yard, 1682.

VOLTAIRE Y LA RAZÓN EN LA HISTORIA

Estamos tan habituados a considerar en Voltaire al escritor de la burla constante y de la fácil y despiadada ironía, que nos cuesta cierto esfuerzo descender de la superficie a la hondura de un hombre que tuvo, como todos los hombres, sus honduras, y, como casi todos los filósofos, sus insondables abismos. Y, sin embargo, por difícil que nos sea escapar de la superficie, habremos de hacerlo si queremos que la realidad humana de Voltaire y de sus sueños aparezca tras su realidad mundana y cortesana. Esa realidad comienza a descubrirse, por lo pronto, en aquella dimensión que más parece haber contribuído a modelar la imagen habitual de Voltaire y del volterianismo: la ironía. Quienes son de veras irónicos saben que la ironía no es muchas veces más que una forma de ocultar las más dramáticas experiencias, una forma de henchir la vida, de ocultarse o, si se quiere, como Pascal decía, de distraerse. Por eso la ironía, y la de Voltaire como todas las otras, lleva siempre prendida en su ligereza el poso de una gran amargura. No en vano la ironía fué el método, nada menos que el método, preferido de Sócrates y de los románticos. El primero veía en ella la manera de hacer reconocer a los demás hombres, tan presuntuosos y locuaces, que tampoco sabían nada. Los segundos veían en la ironía la manera de comportarse del verdadero genio, del que tiene, frente a la seca capacidad de análisis, la fantasía creadora. En uno y otro caso, empero, la ironía es todo menos lo que, acaso también irónicamente, creemos de ella: en la ironía, en el reír y en el decir irónicos, la procesión va por dentro.

Por dentro iba sin duda la procesión de Voltaire mientras ironizaba, y lo que nos compete hacer, si queremos llegar aunque sólo sea hasta los arrabales de su realidad humana y no cortesana, es descubrir en qué consiste esta procesión tan encubierta. Ello no es, desde luego, nada fácil. Por una parte, Voltaire ironiza no sólo sobre lo que no cree, sino también y muy especialmente sobre lo que cree; sus creencias y sus dudas se hallan igualmente recubiertas por la niebla de una ironía que a fuerza de ser tan insistente resulta casi desesperante. Por otra parte, y a pesar de su tan proclamado amor por las razones claras, es, como muy pocos hombres de su tiempo, un hombre de contradicciones. Con excepción de Rousseau, con quien le unen más vínculos de los que puede hacer sospechar su rivalidad mutua, hay en Voltaire, detrás de la fachada de sus burlas y de sus veras, una vida ante la cual el tumulto de la corte se torna en la más sosegada existencia. Ni Helvecio, ni Holbach, ni Daubenton, ni Marmontel, ni ninguno de los colaboradores y amigos de la Enciclopedia pueden en este aspecto comparársele. Todos ellos atraviesan la vida a bordo de la nave de un optimismo sin tacha y casi sin medida. Ello acontece sobre todo en quienes, como Holbach y Helvecio, han encontrado ya, después de la destrucción de los ídolos tradicionales, sus nuevos ídolos. El materialismo, que no es sólo una particular concepción sobre la constitución del mundo, les es suficiente para sentir que han llegado a un puerto al abrigo de todas las tempestades. Pero Voltaire no es materialista ni ha llegado a ningún puerto; quiere vivir desde creencias firmes que sean a la vez ideas claras, y como el materialismo, si puede ser una firme creencia, no es ni mucho menos una idea clara, se encuentra, dentro de sus compañeros de lucha, embarcado en la misma nave que ellos, en la mayor soledad y aislamiento. Entre otras muchas cosas, la ironía nos designa una manera de vivir que es el vivir solo, solo en medio de la más estruendosa compañía. La soledad de Voltaire es así, al revés de la soledad de Rousseau, una realidad que le es, al propio tiempo, problema. Rousseau se encuentra realmente solo; debajo de la encina en que concibió y redactó las primeras páginas

de su primer *Discurso*, al lado de Madame de Warens, en las puertas de Ginebra, en toda ocasión hay en Rousseau un hombre que se halla solo y se complace en su soledad, la cual no es sino una forma de llegar a una mayor intimidad con la naturaleza. Voltaire, en cambio, está mucho peor; se encuentra no real, sino problemáticamente solo. En sus años de Londres, en Cirey, en la corte de Federico II, en Verney, en París, ensalzado, rodeado, acosado sin tiempo para volverse sobre sí propio, siente hasta qué punto es dolorosa una soledad que ni siquiera puede permitirse el consuelo de permanecer consigo misma. Por eso puede ser un alivio la firme soledad real de Rousseau frente a esa incierta y problemática, pero no menos efectiva soledad de Voltaire.

Mas si Rousseau y Voltaire, que la leyenda y la historia nos presenta tan irreconciliables, pueden unirse en la raíz común de una soledad que para uno es una realidad y para otro es un problema, los resultados a que llegan son bien distintos. Hallar la realidad humana de Rousseau tras su quebradiza realidad mundana es relativamente fácil, porque Rousseau es un hombre que se presenta o, por lo menos, que quiere presentarse siempre, como dice al principio de sus *Confesiones*, “en toda la verdad de su naturaleza”. Ello es posible justamente porque Rousseau cree que esta su naturaleza es su realidad, que esta su naturaleza es su verdad. La experiencia fundamental de Rousseau es el descubrimiento de que verdad, realidad y naturaleza son una y la misma cosa, lo cual quiere decir también, desde luego, que son una y la misma cosa la falsedad, la apariencia y la civilización o la cultura. Al presentarse como un hombre en la verdad de la naturaleza, quiere Rousseau presentarse como lo que para él es todo hombre una vez que se ha desprendido de la impureza y el egoísmo de la cultura: como un corazón que siente, pero que también razona, con aquella razón natural que de él brota cuando es verdaderamente sincero, cuando tiene fe, esperanza y caridad. Experimentar esto quiere decir combatir todo lo que no sea naturaleza, sinceridad y, en última instancia, bondad. Ahora bien, cuando un hombre busca de modo tan apasionado la bondad, quiere decir que no la encuen-

tra, que es lo que menos halla en el ambiente que respira. Rousseau predica la naturaleza y la vuelta a la naturaleza porque cree que sólo con volverse natural se volverá el hombre naturalmente bueno. La experiencia de Rousseau es así, por una parte, la experiencia de la maldad de los hombres, y, por otra, la experiencia de la posibilidad de su curación por la regresión a su estado natural.

Si comparamos esta experiencia fundamental de Rousseau con la de Voltaire, de la cual se deriva, con su visión del hombre, su visión y su sueño de la historia, hallaremos, por lo pronto, un paisaje muy distinto, pero más allá o a través de él, una sorprendente coincidencia. Voltaire parte también, como Rousseau, de la maldad de los hombres. En sus escritos, en sus conversaciones, probablemente en su meditar solitario hay unas frases que vuelven constantemente, que aparecen donde menos pueda imaginarse, a modo de estribillo. Estas frases son: “las locuras del espíritu humano” y “la estupidez humana”, es decir, la crueldad, el egoísmo, la injusticia, la ignorancia. Pero mientras para Rousseau toda esa estupidez y locura no tienen otro motivo que el apartamiento del hombre de su auténtico ser, que es la naturaleza, para Voltaire todo es debido en un comienzo a que sigue esa misma naturaleza que es instinto, confusión y desmesura. Si el uno sostiene que el hombre es malvado porque se ha alejado demasiado de la naturaleza, el otro indica que lo es porque no está todavía bastante lejos de ella. Uno y otro indican, empero, que el hombre es malvado, y por eso las experiencias de Rousseau y de Voltaire son, en el fondo, una y la misma, como es una y la misma su soledad, y una y la misma su esperanza. Ambos buscan con vehemencia la bondad y, en último término, poco importa dónde señalen que la bondad se encuentra, poco importa, ante la esperanza que sostiene toda esta busca, que el hombre sea, como dice Rousseau, naturalmente bueno o que haya, como Voltaire afirma, una bondad natural del hombre regido por la razón.

Aquello que se encuentra tras las nubes de la ironía de Voltaire es, pues, simultáneamente, como siempre suele ocurrir, una desesperación

indisolublemente unida a una esperanza. La desesperación tiene su causa en la experiencia de la maldad, que para él significa en los comienzos lo mismo que la ignorancia. La maldad del hombre, su crueldad y su locura son propias de su permanencia en la naturaleza; la esperanza, en cambio, surge por la visión de un pulimento gradual del hombre, por el paso de la pasión a la razón, de la ignorancia al saber, de la oscuridad a la luz, de la locura al buen sentido. Pero si el hombre puede ser pulido, no puede ser transformado; la eternidad del carácter humano no es para Voltaire incompatible con la ilustración de este carácter, ilustración, esto es, aderezo, composición y aliño. El hombre es así, para esta desesperada esperanza que constituye la experiencia fundamental de Voltaire, una naturaleza que puede ser adornada, una ignorancia que puede alguna vez, sobreponiéndose a sí misma, comenzar a razonar.

Esta misma experiencia de Voltaire y de Rousseau —el hecho de que el hombre sea en este momento actual cruel y desenfrenado— conduce, pues, a ambos a una solución radicalmente distinta. Rousseau desconfía de todo lo que no sea naturaleza. Voltaire desconfía de todo lo que no sea civilización y pulimento. Si habla también, como hemos indicado, de una bondad natural, hay que tener en cuenta que semejante bondad no aparece sino cuando la razón despierta de su temeroso escondite, pues la razón, tan majestuosa y resplandeciente, es, en el fondo, cobarde, y sólo irrumpe en el mundo cuando cesan las luchas que puedan comprometer su existencia. Hay un pequeño escrito de Voltaire que es en este respecto sobradamente significativo. En este escrito, que se titula precisamente *Elogio histórico de la razón*, se pinta la situación de Europa desde la invasión de los bárbaros, pasando por la época merovingia, por la edad media, por la toma de Constantinopla y por las sangrientas luchas religiosas de la época moderna. Pues bien, durante todo este tiempo en que han reinado, según Voltaire, la ignorancia, el furor y el fanatismo, la razón ha permanecido escondida con la verdad, su hija, y sólo en un momento, informada de lo que ocurría, se decidió a salir medrosamente, tocada por la piedad, aunque añade Voltaire, “la razón

no suele ser precisamente muy tierna". Esta sequedad y cobardía de la razón y de la verdad, este sorprendente filisteísmo, demuestra bien a las claras lo que Voltaire entiende por ilustración y pulimento del hombre. La razón y la verdad pretenden sólo, al parecer, "disfrutar de los bellos días" mientras haya bellos días, y regresar a su escondite tan pronto como sobrevengan las tempestades. Ello quiere decir, por una parte, que la razón y la verdad son, frente a la naturaleza, lo mortal y lo perecedero. Pero quiere decir también que la razón es todo menos omnipotente, que es prudencia y buen sentido, mas también debilidad, cobardía y flaqueza. La razón es para Voltaire, a diferencia de lo que será luego para Hegel, no lo que se impone por sí mismo, sino algo que el hombre debe por su propio esfuerzo conquistar.

Esta conquista de la razón, que se esconde y oculta de continuo, es lo que constituye precisamente la historia del hombre, la visión que Voltaire tiene de ese triste y miserable suceso que es la historia. La razón no se revela, sino que se descubre; se descubre dirigiéndose hacia ella, a pecho descubierto, descendiendo hasta su pozo y procurando convencerla. El mito de la razón oculta es así la demostración de esa debilidad y precariedad del espíritu en que muchos ven hoy su modo de ser frente a la inmensa y aplastante naturaleza, que pesa mucho más y vale mucho menos. El espíritu, la razón y la verdad pueden desaparecer violentamente, barridos por las fuerzas elementales, a las cuales poco importa la llama extremadamente sutil, pero extremadamente valiosa del espíritu. Si la razón se esconde, ello puede ser atribuido a cobardía, pero también a prudencia, pues sin ese escondimiento desaparecería. El descubrimiento de la razón, su aparición sobre la superficie de la tierra y, desde luego, sobre una muy escasa superficie, representa, por tanto, para nuestro filósofo y para todos los que confiando en el valor de la razón humana, desconfían de su poder, el advenimiento de una edad dispuesta para el espíritu. El espíritu se instala en el pecho de los hombres cuando éstos le han concedido el alojamiento que corresponde a su condición.

Mas, ¿quiénes pueden darle alojamiento? La quebradiza fragili-

dad de la razón y de la verdad, su temor, su cuidado y su recelo, no parecen lo más a propósito para que, ya que se deciden a emerger de su pozo, se instalen en el corazón de quienes las hagan servir para fines egoístas. En realidad, la verdad y la razón no pueden, según Voltaire, instalarse en el corazón de nadie. El corazón es la gran mentira, el lugar de la agitación y del cambio, el asiento del valor, pero también de la vinculación a esa terrible naturaleza que destruye el espíritu tan pronto como se pone en movimiento. Y el espíritu lo es todo menos lo heroico; por eso se esconde ante la crueldad y la locura. Quienes pueden darle seguro alojamiento no son, pues, por el momento, los hombres de corazón, sino los hombres de inteligencia, los que buscan la paz y no la guerra, los que buscan el bien. La arbitrariedad del corazón es la misma arbitrariedad de las pasiones, que son tal vez bien intencionadas, pero de las que hay que desconfiar radicalmente, pues de buenas intenciones, dice un proverbio nuestro, de buenas intenciones está empedrado el infierno. Voltaire no busca, por el momento, la buena intención, sino la intención recta; la urgente necesidad que tiene de que su creencia sea a la vez una clara idea le impide hallar para la verdad y la razón otro alojamiento que no sea el de la misma mente, que es tal vez fría, pero no engañosa. La frialdad de la razón y de la verdad, su parquedad, su poca ternura, son precisamente para Voltaire la mejor garantía de que jamás han de engañar.

El hombre de contradicciones que es Voltaire se nos muestra ya en esta primera visión de una razón áspera y rigurosa, pero que, por su misma aspereza, puede, más que el corazón y el sentimiento, alcanzar la bondad tan buscada. La desconfianza de Voltaire hacia el corazón y el sentimiento tiene su causa, más que en ellos mismos, en el resultado de sus actos: corazón y sentimiento, estupidez y egoísmo, han hecho, hasta el presente, la historia humana. Ahora bien, esa historia no es para él más que la historia de las desmesuras, pues, como dice alguna vez, “la mayor parte del género humano ha sido y será durante largo tiempo insensato e imbécil, y acaso los más insensatos han sido los que han

querido encontrar un sentido a las cosas absurdas, poner la razón en la locura". Poner la razón en la locura significa usar de la razón para apoyar lo que no es razonable, usar de la inteligencia para encubrir la ignorancia. El descubrimiento de la razón no es, por tanto, una vez más, suficiente para convertir en civilización la barbarie; por su misma contextura y debilidad, la razón se presta a todo. Puede dar origen a la verdad más estricta, pero también a la más monstruosa mentira. Ahora bien, lo que se trata de buscar, tras haberle dado alojamiento a la razón, es lo realmente verdadero; lo que la razón busca, lo que sólo ella puede encontrar, es la verdad.

La verdad, es lo que Voltaire busca en la historia, a la cual quiere podar de todas esas frondosas ramas que para él son la mentira: las fábulas, los mitos, las leyendas. Voltaire busca la escueta verdad de la historia sin advertir, desde luego, que todo eso que parece adorno y gala, la fábula y la leyenda, pertenece también a la verdad de la historia y, contra lo que pudiera parecer, a la verdad más desnuda. Si, por un lado, quiere comprender la historia y ver lo que verdaderamente ha pasado en ella, por otro quiere criticarla. La actitud crítica frente a la historia se halla para Voltaire y para toda la ilustración unida a ese fino sentido histórico que el siglo XVIII comienza a poseer frente al grandioso y absolutista racionalismo del siglo XVII. No es casual que quien de tal suerte critica al pasado sea capaz de reconstruirlo con tan buenas mañas; el terrible crítico de las fábulas que es Voltaire, es al mismo tiempo el hombre que puede hablar durante horas y horas de las más diversas y remotas fábulas y leyendas; el hombre que dice que "no hay otra certidumbre histórica que la certidumbre matemática" añade a continuación que todo le es bueno para hacer la historia. "Haré —dice Voltaire— como La Flèche, que se aprovechaba de todo". Pero aprovecharse de todo es lo más distinto que puede darse de la matemática, esa ciencia de los ascetas; aprovecharse de todo es coger de las cosas todo lo que el matemático descuida: el color, el detalle, el fondo y el trasfondo, lo que hay y lo que se supone, lo que parece ocurrir y lo que

realmente ocurre o, como Voltaire dice casi románticamente, “el espíritu de las naciones”. La verdad de la historia es su espíritu; encontrarlo debajo de la apariencia de los hechos resonantes, de los personajes influyentes, del fragor de las guerras y de la astucia de los tratados, es encontrar lo que la historia es: su verdad.

Lo que Voltaire quiere es “leer la historia en filósofo”, y leer la historia en filósofo es para el tiempo en que vive leer el pasado a la luz de la razón y de la crítica. Nuestra época que, pese a su tan proclamado historicismo, dispara desde la altura de su enorme petulancia los más despectivos requiebros sobre el siglo XIX, al cual, por lo menos, suele calificar de estúpido, y sobre el siglo XVIII, al que, a lo sumo, y haciendo grandes concesiones, tiende a llamar, con notable olvido de las propias miserias, ridículo e incomprensivo, nuestra época tiene bastante que aprender de aquellos bien intencionados filósofos, que tal vez filosofaban mal, que acaso eran, es cierto, un poco vanidosos, que iban sin muchas contemplaciones a lo suyo, pero que en ningún momento dejaron de ser lo que nuestros intelectuales son cada día menos: verdaderos hombres. Y claro está que por ser hombre no ha de entenderse ahora lanzarse todos los minutos a la calle para acuchillar al prójimo; ser hombre, hombre auténtico, es para el intelectual tener el valor de decir clara y distintamente lo que él cree ser verdad. Sólo esta enorme e ingenua confianza en la verdad de lo que se dice, prescindiendo de que esta verdad sea superficial o profunda, utópica o plenamente realizable, exige que el propósito de “leer la historia en filósofo”, en filósofo que cree en la razón y tiene la buena ventura de proclamarlo, merezca algo más que la despectiva suficiencia de nuestros complicados y quizá un tanto resentidos historicistas. En fin de cuentas, el elogio volteriano de la razón es siempre un poco más sincero y, desde luego, un poco más valiente que los elogios actuales sobre nuestra desventurada realidad.

Pues también la razón y la crítica, la queja y la utopía son una realidad que hay que tener en cuenta en la historia, la cual no es sólo la historia de las guerras y de las paces, sino también y muy en particular

la historia de los deseos y de los afanes de los hombres para que haya guerras o para que haya paces. La lectura de la historia en filósofo no significa, por tanto, más que la crítica de una realidad en favor de otra realidad, tan justificada cuando menos como la primera, y para Voltaire sin duda mucho más digna: la realidad de la lucha por la luz, por la claridad, contra la miseria, la oscuridad, la superstición, la exageración, el fanatismo, el desconcierto de las pasiones, la grosería de las fábulas. Todo esto —miseria y fanatismo, grosería y desconcierto— pertenece desde luego y sin posibilidad de eliminación radical a la historia, y ello hasta tal punto que el mismo Voltaire, apresurado desmontador de mitos, llega a reconocer y a preguntarse si hay algo más que crueldad e infortunio en la historia humana. Cuando Voltaire se lo pregunta, después de haber producido gran parte de su obra, al cumplir los 61 años de edad, es precisamente cuando irrumpe en su vida la mayor y más amarga experiencia: el desastre de Lisboa, el terremoto que asoló a esta ciudad en 1755, cuando la misma naturaleza pareció resistirse a los designios de los reformadores. En realidad, todo lo que Voltaire había dicho y escrito hasta aquella fecha, todo su combate y toda su lucha, habían sido llevados a cabo, dentro de su irónica amargura, con la esperanza de que hablaba de un pasado, de algo que no podía volver porque empezaba la época en que la humanidad, cansada de tanta indigencia, llegaba a ver un poco claro en sí misma. Ver claro en sí misma significaba para Voltaire saberse en un mundo que podía dominar con su esfuerzo, en un universo del que iba a quedar desterrada para siempre la ignorancia. La identificación del mal con la ignorancia, que había resonado con tanta insistencia durante toda la vida de Voltaire, iba, sin embargo, a quedar muy pronto desmentida. Hasta 1755 había en Voltaire, casi por partes iguales, un poco de ironía, un poco de esperanza y un poco de amargura. A partir de 1755 no le quedaba ya apenas más que la amargura. No es casual que toda su obra fundamental, aquella que responde a sus más entrañables experiencias y no sólo a las exigencias del contorno, sea posterior, en poco o en mucho, a esta fecha, es decir,

a esta experiencia. No sólo, desde luego, el *Poema sobre el desastre de Lisboa*, donde afirma literalmente que existe sobre la tierra un mal cuyo principio nos es desconocido, sino el grueso de su obra histórica, la mayor y la más significativa parte de sus cuentos, la lucha contra el optimismo, que parece una manía, pero que es, en el fondo, para todo buen entendedor, la expresión de una tragedia. A este Voltaire, racionalista desesperado, es al que debe referirse el examen de su visión de la historia, que si antes fué la lucha del hombre contra la naturaleza y la pasión de la naturaleza, ahora es ya la lucha contra ese desconocido, contra ese mítico y, sin embargo, terriblemente existente principio del mal.

La historia se convierte así, para este maniqueo sin saberlo, para este hombre deseoso de una luz que brilla débilmente en el fondo de un insondable abismo, en una cruzada, en una organización de los hombres de buena voluntad dispuestos al rescate del principio del bien. Los maniqueos suponían que en el gran teatro del mundo tenía lugar la más grandiosa escenografía metafísica: a cada uno de los principios creados por el Dios de la bondad se oponía un principio creado por el Dios del mal; a cada nueva luz, una nueva tiniebla; a cada nueva grandeza, una nueva miseria. De un modo análogo, en el no confesado maniqueísmo de Voltaire hay una sucesiva y jamás terminada producción de bienes y de males, de alegrías y de desdichas, pero mientras los maniqueos dejaban que la escena corriera preferentemente a cargo de los dioses, Voltaire pide una decisiva intervención de los hombres. El público, que era simplemente espectador en la tragedia maniquea, que se alborozaba o sufría con las vicisitudes de las potencias divinas, abandona su pasividad, sale del patio e irrumpe en el escenario. Lo que hasta entonces se le había permitido era simplemente la resignación o la queja, la actitud angustiosa y expectante hasta ver en qué paraba toda aquella fantasmagoría de luces y de tinieblas; lo que ahora se le pide es cobrar conciencia de lo mucho que le va en el resultado del conflicto, advertir que su papel puede ser decisivo. Lo que se le pide no es alegrarse o entristecerse, sino intervenir, mezclarse con la gentuza que pulula en el escenario, resol-

verse quijotescaamente contra las fechorías y los entuertos. Voltaire pide, en suma, precisamente porque está desesperado, la intervención.

Pero, ¿quién puede intervenir en la historia sino aquél que sea capaz de dar alojamiento a la razón frágil, asustada de puro andar en malas compañías? La buena voluntad no basta; la cabeza clara, bien que necesaria, no es suficiente. Sólo el poder que sea a la vez amante de la razón y bien intencionado podrá preservar a la razón, una vez rescatada, de los embates del mal que por todas partes la acechan. De ahí esa extraña alianza propugnada por Voltaire y por los ilusionistas de su tiempo, esa sorprendente amalgama de la sabiduría con la espada, ese al parecer incomprensible ayuntamiento de la ilustración con el despotismo. Sólo cuando hay una unión semejante puede haber para ellos una luz verdadera, sin temores de extinción al menor soplo. Ahora bien, tal unión, que es lo más deseable, es también lo más infrecuente; leer la historia en filósofo significa justamente averiguar en qué raros instantes se ha producido en el escenario del mundo el rescate de la razón y su conservación por el despotismo ilustrado. Por eso hay que hacer la historia buscando todos aquellos indicios que nos permitan determinar la contribución de cada pueblo a la gran cruzada, no sólo, desde luego, de cada pueblo de Occidente, sino también de aquellos pueblos y hechos que, poco conocidos o menospreciados hasta entonces, no han sido menos decisivos para aliviar el peso tremebundo de la historia: China ante todo, India, los árabes, el judaísmo racionalista, el cristianismo social. La preferencia de Voltaire por la China, a la que supone, como ningún otro pueblo de la tierra, razonable y moderado, coincide con el movimiento de aproximación a todos aquellos pueblos de quienes se conocía solamente lo que contrastaba con la propia cultura; coincide con el interés por todo lo que se salía del marco de la historia de Occidente, única que había sido tratada, hasta bien entrado el Renacimiento, por los mejores historiadores. La historia occidental, la sucesión de los pueblos judío, griego y romano, envueltos por una nube de bárbaros, es estimada entonces como una de las historias posibles y no como la única. El entusiasmo

por una América que comenzaba entonces a perfilarse como una tierra de promisión para todos los que estuvieran fatigados de vivir en Europa, la imagen idealizada de una China próspera, culta y tolerante, el interés por todo lo humano por el mero hecho de ser humano, toda esta amalgama de hechos y de esperanzas se encuentra expresada con la mayor transparencia en la visión histórica de la ilustración racionalista. Leer la historia en filósofo es, por consiguiente, abarcar la ancha faz de la tierra, describir las costumbres de todos los pueblos y averiguar sobre todo cuál es el fondo de razón que late bajo las supersticiones y los fanatismos. Por eso la visión histórica de Voltaire es, dentro de su concordancia con el cristianismo —ningún occidental, aunque se llame Voltaire, puede eludirlo—, lo más alejado que cabe de la visión cristiana, no tanto por su racionalismo, por su crítica mordaz, como porque, a diferencia del cristiano, ve en la historia una serie de hechos que se hallan alojados, con relativa independencia, en diferentes espacios y tiempos. El cristiano ve la historia como un *crescendo* continuo, como una sinfonía que tiene cada vez notas más agudas, que acaba en una estrepitosa e inalcanzable fuga; el racionalista de la Ilustración la ve como un contrapunto, como algo que puede ser repetido, reproducido, redoblado. La repetición no es, sin embargo, la consecuencia de una ley, sino el producto de la intervención de los hombres, de los hombres que, teniendo el poder, son, al mismo tiempo, ilustrados. En la lucha entre los principios del bien y los principios del mal no hay una Providencia que disponga la victoria de unos o la derrota de otros; si el principio del bien triunfa, es decir, si a la luz, la razón y la verdad consiguen sobreponerse momentáneamente al error, a la ignorancia y a las tinieblas, ello acontece por el aprovechamiento de una coyuntura extremadamente favorable, por un inesperado y magnífico azar.

Lo que hay de azaroso en la historia es lo que hay de tremendo, pero también lo que hay de esperanzador, pues el azar puede ser aprovechado. Por eso la obra de los hombres, de los hombres dispuestos a la lucha, es tan decisiva, que puede decirse que si ha habido alguna vez épocas que

han surgido de la penumbra en que se encuentra sumergida la historia, se debe sobre todo a esos pocos hombres que las han forjado. En el inacabable contrapunto de la historia han existido, ciertamente, épocas de este tipo, épocas civilizadas, lo cual significa, para Voltaire, épocas en que se ha realizado, aunque con brevedad excesiva, el peregrino ayuntamiento del poder con la clara luz de la razón que razona sobre las verdades. No es sorprendente que esas épocas, que Voltaire hace ascender, en lo que toca al Occidente, a cuatro, tengan todas un mismo estilo a pesar de sus mutuas diferencias: la edad clásica de los griegos, el siglo de Pericles, y, un poco más allá, la irradiación de la cultura helénica en el próximo Oriente por la virtud de Alejandro; la edad del esplendor romano, la época de Augusto; el desbordamiento de la vida y de la confianza en el Renacimiento, con los Médicis; el florecimiento de la ilustración tras el siglo de Luis XIV: todas estas edades se caracterizan, miradas con la lupa de Voltaire, por ser la ascensión al poder de los protectores de las artes, de la libre difusión de las ciencias: Pericles, Alejandro, Augusto, los Médicis, el Papa Clemente XIV, Catalina de Rusia, Federico II, el Conde Aranda. Sería, desde luego, sumamente equivocado creer que por ello desprecia Voltaire todo lo que luego se ha considerado como mucho más importante que la protección de las artes y de las ciencias: el bienestar de los súbditos, su elevación moral, la posibilidad de alcanzar una libertad verdadera. Si Voltaire y toda la ilustración ponen con tanta insistencia y empeño el acento sobre la primera de dichas obras, es porque creen firmemente que ella es la condición ineludible para todo lo restante. Sólo porque con el despotismo ilustrado se barren las supersticiones y los fanatismos, sólo porque quien tiene el poder se esfuerza en disipar las tinieblas, podrá un día la humanidad, toda entera, y no únicamente los pocos elegidos, participar de la razón.

El alojamiento de la razón entre los poderosos es así el camino hacia la luz, pero no la luz misma, la cual es, en el fondo, y pese a la poca ternura de la razón, el imperio de la bondad sobre la tierra. En

ello se descubre una vez más la identidad fundamental de las experiencias de Rousseau y Voltaire, el apasionado y el irónico, irónico y no tranquilo, irónico, es decir, también en último término, por debajo de su imperturbabilidad, encubridor de abismales entusiasmos. Si Voltaire desconfía del entusiasmo, si afirma que el entusiasmo y la razón se unen en muy raras ocasiones, ello es sólo porque cree que el entusiasmo es ciego, mas no porque sienta que es inválido. De modo semejante a la pasión de Hegel, a esa fría pasión que emerge de vez en cuando rompiendo la corteza de su implacable lógica, el entusiasmo de Voltaire por las épocas que llama luminosas, por los momentáneos triunfos del principio del bien sobre la ruindad y la miseria de la naturaleza y de la historia, es la mejor prueba de que la introducción de la razón en la historia, tal como él la concebía, no es precisamente un chorro de agua helada. Y, por el contrario, entre los fanáticos no hay únicamente los energúmenos; hay también aquellos que Voltaire concibe como defensores de la peor especie de fanatismo: *los fanáticos con sangre fría* frente a los cuales sería impotente la razón del filósofo y la prudencia del gobernante. Estos fanáticos son los verdaderos genios del mal, el aspecto oscuro de la historia, la parte desconocida y terrible de la naturaleza. El maniqueísmo de Voltaire llega de este modo a penetrar inclusive en aquello mismo que parecía estar bien definido: al entusiasmo de la ignorancia debe oponerse el entusiasmo del claro entendimiento; al fanatismo de la mentira, el fanatismo de la verdad; a la razón que justifica las tinieblas, la razón que revela la luz; a la naturaleza oscura y misteriosa, la auténtica naturaleza, que es, dice Voltaire, en una frase mitad panteísta y mitad cristiana, que es gracia de Dios.

Hay algo de divino en la naturaleza como hay algo de divino en la historia, mas hay lo divino porque hay, al lado de él, en abierta lucha con él, lo demoníaco. Sólo la contraposición de los dos poderes hace que pueda haber una historia, la cual no consistirá así simplemente, como pudiera hacerlo pensar la letra de Voltaire, en un apartamiento gradual de la naturaleza, en una ascensión progresiva y paulatina hacia

el reino de la cultura, sino, como lo hace sospechar su espíritu, en una oposición entre la naturaleza perversa y la naturaleza bondadosa, entre la razón ignorante y malvada, y la razón generosa y sabia. Únicamente así podrá entenderse lo que significa esa "bondad natural del hombre" y lo que quiere decir esa "ignorancia que razona" a las que Voltaire alude con tanta frecuencia. Pues, en última instancia, no es la razón la que derrama su luz sobre el mundo, sino la bondad, bondad que es término y objetivo final de toda filosofía. La filosofía de Voltaire y, con ella, su visión de la historia se convierte de esta manera en lo que ha sido siempre su filosofía para todo auténtico filósofo: no en una doctrina, sino en una forma y norma de vida; no en un conjunto de ideas, sino en un florilegio de virtudes. Rescatar la razón del pozo en que vive escondida, ponerla en manos de los poderosos, de los déspotas ilustrados, es mucho, pero no es todo. Por encima de la protección a las artes y a las ciencias hay la verdad de la historia: la vida sencilla de los hombres que conocen perfectamente lo que los sabios ignoran, que conservan, en medio de un mundo corrompido, una bondad natural y una razón natural, la vida de los hombres que, como Cándido, no creen vivir, al final, en el mejor de los mundos, pero cultivan su jardín. Cultivar el jardín, su jardín, era precisamente la ambición de Rousseau, que buscaba también la bondad de los hombres, la verdad de su naturaleza. Voltaire no confía enteramente en la naturaleza, pero tampoco la rechaza, pues en la naturaleza puede hallarse ese algo divino que es la ley moral eterna, una ley que, ciertamente, no se revela por sí misma, que debe ser tenazmente buscada para que un día, después de las luchas y de las zozobras, le sea posible al hombre cultivar tranquilamente su huerto, su jardín, es decir, su soledad.

Quedarse solo, realmente solo, libertarse de la naturaleza vengativa y de la historia tumultuosa, es la finalidad de Voltaire, descubierta a poco que se disipen las nieblas de su ironía, de sus paradojas y contradicciones. Mas quedarse solo, romper de este modo con la historia y con la naturaleza, es la manera de reintegrarse al reino de la bondad, que

admitirá nuevamente la naturaleza y la historia, aunque purificadas, depuradas de todo lo que destruye y corrompe. Este reino de la bondad no se encuentra, por tanto, como en Rousseau, en la pura y simple naturaleza, ni tampoco, como en los demás iluministas, en el progreso de la historia, pero justamente porque no se encuentra en una ni en otro, puede hallarse, al final, en ambos. Esto, conducir a una historia y a una naturaleza purificadas, es lo que debe hacer la filosofía, que acaso no instruye ni enseña nada, pero que libera, esto es, salva. La salvación significa ante todo absolución, desprendimiento y rescate, es decir, desprendimiento del mal, absolución del error, rescate de toda fealdad y de toda miseria. Mas esto que permite hacer la filosofía —salvarse—, no lo puede hacer por la sola contemplación, sino por el combate. Hay en el mundo, por lo menos, tres clases de hombres: unos son los que se resignan, los que ponen a mal tiempo buena cara, y éstos son dignos de respeto; otros son los que luchan e intervienen, los que van contra viento y marea, y éstos son merecedores de admiración; otros, finalmente, son los que no se resignan, pero que tampoco luchan, sino que se limitan a quejarse, y éstos son acreedores de piedad y misericordia. Voltaire, que se queja con frecuencia y que se resigna algunas veces, pasa la mayor parte de su vida interviniendo y luchando. Y acaso sea ésta su mejor recompensa, pues la lucha y el esfuerzo, por animosos que sean, son siempre menos angustiosos, infinitamente menos angustiosos que la limpia, desnuda y directa contemplación.

JOSÉ FERRATER MORA

Ú L T I M O A R B O L

A Oscar Castro, en Chile.

Esta solitaria greca
que me dieron en naciendo,
lo que va de mi costado
a mi costado de fuego;

Lo que corre de mi frente
a mis pies calenturientos,
esta isla de mi sangre,
esta poquedad de reino,

Yo lo devuelvo cumplido
y en brazada yo lo entrego
al último de mis árboles,
a tamarindo o almendro.

Por si en la segunda vida
no me dan lo que me dieron,
y me hace falta este cuajo
de frescor y de misterio,

Y yo paso por el mundo
en sueño, carrera o vuelo,
en vez de umbrales de casas,
quiero árbol de paradero.

Le dejaré lo que tuve
de polvo y de firmamento;
mi flanco lleno de hablas
y mi flanco de silencio;

Soledades que me di,
soledades que me dieron
y el diezmo que pagué al rayo
de mi Dios dulce y tremendo;

Mi juego de toma y daca
con las nubes y los vientos,
y lo que supe, temblando,
de manantiales secretos.

¡Ay, arrimo tembloroso
de mi arcángel verdadero,
adelantado en las rutas
con el ramo y el unguento!

Tal vez ya nació y me falta
gracia de reconocerlo,
o sea este árbol sin nombre
que cargué como hijo ciego.

A veces cae a mis hombros
una humedad o un oreo
y veo en contorno mío
el ángulo de su ruedo.

Pero tal vez su follaje
ya va arrojando mi sueño
y estoy de muerta cantando
debajo de él y sin verlo.

GABRIELA MISTRAL

D I A R I O D E G U E R R A

En tres números consecutivos de SUR publicaremos algunos fragmentos del Diario de guerra de Jacques Malaquais; se inicia en agosto de 1939 y registra, una a una, las peripecias de "esa guerra singular": nueve meses de letargo y, bruscamente, la invasión de Dinamarca, Noruega, Holanda, Bélgica, Francia, la caída de París y el armisticio. A Jean Malaquais lo esperaba el destino de tantos soldados franceses: un campo de concentración en Alemania. En las páginas finales de este Diario, al contarnos cómo logra escapar en medio de la horrible confusión de los bombardeos y de la derrota, describe con inusitada franqueza y patetismo uno de los períodos más lúgubres de la historia de Francia.

1 9 3 9

Septiembre 2. Escribo estos renglones en el patio de un cuartel. Huele a heno, cuero, bosta de caballo, grasa de borceguí. Es casi mediodía y sin cesar llegan hombres que traen valijas, bultos, que traen sus vidas jóvenes y torpes. Los miro llegar, colocar un paquete a sus pies, armar un cigarrillo, esperar — y es como si estuviera aprendiendo a encontrarles una cara. Por todos los lazos del afecto, del estancamiento, aún pertenecen a su estado de pequeño burgués, algo satisfecho, un poco blando, un poco civilizado; y pienso que con sus trajes de confección, de raya bien planchada, todo su pasado se irá en polvo para dejar lugar a esta cosa que odié siempre: el soldado.

3. Troux, en Seine et Oise. Llegamos aquí ayer por la tarde, en coches repletos hasta reventar, por caminos imposibles. Los hombres dan vueltas unos alrededor de los otros, cansados de no hacer nada. Tedio.

4. Campesinos. En la "carrera militar" uno se da cuenta de que los franceses, uno de cada diez, tienen la mentalidad, la ordinariez, la incultura del campesino. Se parecen a los campesinos lituanos, croatas o polacos. Al campesino. Bastante desmañados, bastante conmovedores. Me voy repitiendo que son "buenos tipos" porque sé que voy a tener que vivir con ellos. Desde ahora, gritones, bravucones — ¡y borrachos también! Lo trágico vendrá después.

Es una granja grande, cuyas construcciones se elevan a ambos lados de una carretera. Los hombres se arrastran en el polvo, se acuestan en la paja, se agrupan, papan moscas. Algunos juegan a los naipes. Otros roncan diseminados en los oscuros rincones de los trojes. El tedio se infiltra bajo la piel. Y ya se habla del ayer como de un pasado aureolado de mitos.

Somos cien para dormir en un establo. Con el pretexto de la defensa anti-aérea, el portón está cerrado y calafateado — y uno se ahoga. Aquí, esta palabra absurda, "antiaéreo", ha sido tomada al pie de la letra.

6. Distribución de ropas, armas y frazadas. Cuatro escribientes emborronan con una escritura desigual hojas sueltas y otros cuatro —sudorosos de tanto trabajar— bolean pantalones, calzoncillos, tiradores, borceguíes; y cada uno agarra al vuelo su lote de ropa que en seguida se pone a examinar con ojo desconfiado. Luego, todos manipulan el fusil, hacen funcionar el cerrojo, aprietan el gatillo, se echan el arma al hombro. ¡Por fin una ocupación!

Prueba de los uniformes, de los capotes, del calzado: nada cae bien, todo es demasiado amplio o demasiado estrecho; se empieza a negociar. Te doy mis "leones" — pásame tus "tarros" — dale tus calzoncillos. Todos ríen, las bocas partidas como por un tajo.

7. He sido destinado a la 11ª compañía, 3er. batallón del 620º Regimiento de zapadores. El capitán B., oficial de reserva, "hizo la última". Me lo imagino con traje civil, entre mujer e hija, radical de buen tinte, leyendo *L'Oeuvre* a la hora del desayuno, consciente de los méritos respectivos de Eduardo de Orange y Eduardo de Lyon. Hace un momento, a propósito de no sé qué, dijo con el aire de quien sabe muy bien de lo que habla:

—"No debe llevarse ningún recuerdo, ninguna fotografía".

La generosidad en la borrachera: Todo litro reclama otro.

¿Qué es un zapador? Todo el mundo se lo pregunta. Se sabe lo que es un artillero, un zuavo, un infante, — pero ¿un zapador? Cada cual cultiva una teoría particular que trata de hacer prevalecer. Unos consideran “que tenemos mucha suerte porque es una buena arma”; otros, que “estamos embromados y de qué modo, ya que somos nosotros los que limpiamos las trincheras y rematamos a los heridos”. Éste habla de ingenieros, aquél de transmisiones, un tercero cree saber que formamos parte “de esos” que ponen alambres de púa. Pero para mí, zapador o ametrallador, telegrafista o infante, no tiene sino un sentido, no puede tener más que un sentido: muertos prorrogados.

8. Cada uno ha hecho un atado con sus ropas civiles, le ha pegado una etiqueta y el conjunto forma un gran montón de despojos en un rincón del patio. Me siento tan torpe en mi nuevo traje, tan poco yo mismo, que voy sonriendo de unos a otros — como para excusarme. —Ya eres soldado, me digo estúpidamente, ya eres soldado...

Ahora, acostado en una zanja. He terminado de arreglar mis cosas en la mochila, de grabar mi número de matrícula en la cantimplora, en mis platos; he aprendido de memoria el número de mi fusil. Parece que la partida es para esta misma noche. Quisiera pensar en G., en mis trabajos interrumpidos, pero todo se disuelve en mi cerebro, todo se deshilacha. Algo comienza para mí que hará vanos el pasado, el presente y todos los proyectos de porvenir que he podido acariciar; algo que dará cuenta no solamente de mí mismo sino también de toda mi generación, y además —¡cuán ardientemente lo espero!— de este maldito sistema de relaciones interhumanas cuyo genio se agota en preparar matanza sobre matanza. Y nadie, nadie puede, no digo ya prever, sino tan sólo imaginar la amplitud y la dureza de los golpes venideros. No me atrevo a pensar; las imágenes que acuden a mí se parecen demasiado al delirio: la sola visión de lo que será, mataría al que la concibiera.

Cantina de la estación Versailles-Chantier. De a cuatro en fondo, equipo a la espalda, hemos salido de Troux poco antes de las tres de la tarde. Nos han hecho arrancar a paso de desfile, pero a partir del tercero o cuarto kilómetro, los hombres empezaron a aflojar. El sol calentaba duramente y los botines, demasiado nuevos, despellejaban los pies. En mi fila, a mi derecha, un hombre se había desmayado. La columna se había abierto, desparramado. Y, en pesa-

dos racimos, hermosos soldados sin aliento se prendían al furgón sanitario. Si yo mismo no me dejé caer en un barranco fué por puro orgullo, en virtud de no sé qué estética... A ambos lados del camino, silenciosos, los campesinos nos miraban renguear. Nadie decía nada, todos sin excepción sufríamos el calor, la aspereza de nuestra ropa, la falta de elasticidad de nuestro calzado, cuya puntera nos desoñaba los dedos de los pies. Y pienso en esos bonitos oficiales de carrera, bien dispuestos, bien limpios, que prescriben marchas, fijan etapas, y olvidan que seis días de mal dormir y mal comer no alcanzan para convertir en una raza guerrera a civiles reblandecidos al solo recuerdo de sus zapatillas.

Octubre 10. Tema general de las conversaciones (cuando no se trata de fornicación o de vino): —¿Para cuándo el fin de la guerra? Mosset, un pequeño campesino de Poitu, de nariz blanda como goma, pretende que “no será larga la definición de la guerra...” En principio, todo el mundo cree —o finge creer— que la guerra será corta; que más bien que una guerra es una especie de ensayo general. Y como es necesario, para mantener la fuerza moral, fijar una fecha, estiman que todo habrá terminado para Navidad, si no para Pascuas, si no para Pentecostés. Puede decirse que para estos soldados, las cosas importantes (y el fin de la guerra es una de ellas, supongo) nacen y terminan con las fiestas del calendario romano.

Se me pregunta mi parecer. Contesto: “Dentro de quince o veinte años”. Entonces tengo que soportar que me llamen asqueroso. Y Merlet, un cabo con cabeza de monje afecto a las prácticas solitarias, se yergue sombrío y anuncia que soy un “zapador de la moral del ejército”.

Nada puedo hacerle. Pienso verdaderamente en quince o veinte años de guerra continua, interrumpida, reiniciada, en revoluciones, epidemias, hambres, hasta que los hombres no tengan ni fuerzas para levantar el brazo. Y no porque esto les agrade o porque gocen haciéndolo, sino porque los supera. Creo que ni siquiera son capaces de una verdadera guerra; quiero decir: una guerra de cuyas peripecias tuvieran el control; mucho menos de una guerra real. El tiempo del Apocalipsis. La pieza se anuncia en varios episodios y estamos apenas en el prólogo.

Todo los supera y todo se les escapa: la dirección de los asuntos del mundo, la fe en sí mismos. Señores de pequeña extracción, con una antigüedad apenas

de ciento cincuenta años, están —cualquiera que haya sido, por otra parte la grandeza de su pasado— ideológicamente gastados, históricamente condenados. Nobleza financiera, castellanos recientes y ya desposeídos a pesar de sus títulos de propiedad, se aferran convulsivamente al recuerdo de sus difuntos esplendores y ponen el mundo a sangre y fuego. Ellos — la burguesía.

14. Atardecer. Esta vida en el estercolero común, que se llama *fraternidad de armas*, ¡qué farsa siniestra! ¡Qué estafa al sentimiento! Pues aquí nunca se oye una palabra recta, una palabra de simple camaradería. Y sin embargo quisiera silbar, sí, silbar como una máquina muy extraordinaria. Porque la farsa será larga y nadie quedará decepcionado.

Creo que no amo a los hombres; lo que no significa que no ame al hombre. Y sólo así puedo explicar que aun poseyendo el sentimiento casi doloroso de la justicia, sea profundamente injusto. Pues me digo que carezco de comprensión hacia mis compañeros; por lo tanto, de simpatía; por lo tanto, de justicia. Me digo esto y al mismo tiempo me digo lo contrario: si me encuentro injusto, es porque tiendo a defenderlos, a excusarlos; y de ningún modo me inclinaría a ello si, en fin de cuentas, me fueran indiferentes. Pero todo esto no es sino construcción del espíritu. En el fondo, no les perdono hallarse en el límite de la abyección; y, sobre todo, solazarse en la abyección. Y ninguna metafísica podría rescatarlos ante mis ojos.

Nunca he aprendido a vivir; es decir a vivir entre los hombres. Se necesita, para eso, un corazón más sordo, una mirada menos crítica, y una especie de indulgencia zalamera que me causa horror. Se necesita, también, el deseo de agradar y una sed de aplausos que no se dan sin bajeza. Pero sin duda experimento cierta elevada alegría al sentirme aislado, — que no se da sin un matiz de amargura.

Lo que vamos a ver promete saldar todas las deudas de la imaginación.

¿Voy a dejar aquí mis huesos? No, por cierto. Ni siquiera pienso en eso. Pero me asombraría volver siendo el mismo.

16. Las señoras madrinas. Bien fastidiadas estarías las mujeres si, en tiempos de escasez de hombre, no dispusieran de ese sustituto para ahogar sus palpitaciones.

Soy de madera, de plomo. Sin afeitarme desde hace cuatro días. La fatiga me roe, me carcome como una lepra. En mi vida me he cansado tanto. Me caigo de sueño. La vela se derrite y humea. Una infame claridad gris. Lluve. El barro. Un barro que sube al cerebro.

17. Como usted, pienso que el escritor puede urdir un mundo más vasto que el pintor, pero no más rico. Problema sin duda de límites, de espacio puramente material. Pero creo que usted se equivoca al decir que el sonido, el ruido, no encuentran eco en el pintor. O que nada significan para él. Imagino una tela representando herreros en su trabajo: se oye *realmente* el golpe del martillo en el yunque, la respiración y el jadeo de los hombres, el zumbido del hierro calentado al blanco; imagino que esta tela ha sido inspirada al pintor por un ruido de herrería, y solamente por ese ruido, aparte de toda percepción visual. (Y lo mismo podría ser que un sonido o una serie de sonidos cualesquiera, por un mecanismo de asociación acústica, dieran nacimiento a una imagen de herrería). Cuando usted dice que el chubasco puede tener una sonoridad alegre, o triste, o aun maliciosa, es porque evoca en usted un recuerdo, determina un estado de sensación — ¿y cuál es la magia del artista sino pintar la sensación? Lo que da valor a una obra es lo que contiene de potencia inexpresada; su fuerza de evocación, la prolongación que deja en nosotros más allá de lo que está materialmente dicho. El escritor, dice usted, debe no sólo ver por *sí mismo*, sino, además, abarcar las cosas a través de cada uno de sus personajes, de manera que un fenómeno llame —haga nacer— en él sensaciones múltiples, a menudo contradictorias. Yo también lo creo. Y creo que eso también es cierto para el pintor. Recuerde el retrato de Meliadusa de Este, que tan largamente hemos admirado. Resulta claro que, al pintarlo, Roger Van Der Weyden se había apoderado, en cierto sentido, del alma misma de su modelo; que, a su vez, había sido joyero, cincelador, orfebre. Puede decirse que esta especie de desdoblamiento, de ubicuidad, es la característica de todo verdadero creador; que su mayor virtud consiste justamente en aprehender hombres y cosas en sus más cambiantes aspectos, en lo que son o creen ser, en su secreto. Así, cuando un personaje que pinta un artista adquiere en un momento dado de su existencia un movimiento propio, *su* movimiento, y arrastra a su creador según *su* lógica, *su* destino, se hace mucho más viviente, más real que los polichinelas con que acostumbramos a tropezar.

Piense en la Gioconda, en Don Quijote, en la Virgen de Fouquet, en Fausto... Es así como, posiblemente, el hombre ha escapado a Dios.

18. Es obligatorio llevar el casco, la máscara para gases, el cinturón. Pero los oficiales se pasean con quepis, con la chaqueta desabrochada, las manos en los bolsillos, el cigarrillo en los labios.

Dos tipos de mi sección se pasaron medio día limpiando las letrinas de los señores oficiales. Cuando terminaron, un teniente les dió a cada uno una moneda. Están muy satisfechos de su "jornada" y todos se muestran de acuerdo en que "como bien, está bien". A ese precio limpiarían letrinas hasta la hora del armisticio.

Como dice Jules Renard, el estudio de esos hombres pertenece a la historia natural.

20. Recibido un bolsón de dormir de G. Me quito los pantalones por primera vez desde el 2 de setiembre. Suprema sensación de felicidad. Casi el orgasmo.

Esta especie de divorcio, de hiato entre la actitud cotidiana, quiero decir la actitud de todos los instantes, y la vida profunda, auténtica, en cierto sentido subcutánea. Dificultad de conciliar el gesto exterior y el móvil secreto, la manifestación aparentemente natural y la oscura marcha de los motivos. Para ser vistos de frente, por entero, sería necesario, como los personajes de O'Neill en *Extraño Interludio*, expresarse en dos registros. Conjuntamente: conflicto incesante entre la tendencia analítica de mi espíritu, entre esta lógica rigurosa (determinismo histórico — para llamarla por su nombre) de la que creo rodearme al examinar la realidad, y mi ser afectivo, emocional, que precisamente escapa, se evade del control de mi lógica. Así le ocurre, sin duda alguna, a todo aquel que trata de pensar la vida; pero no creo que este conflicto alcance en muchos la agudeza y la violencia con que se manifiesta en mí; o que muchos tengan conciencia de ello de manera tan viva como yo. Curioso conflicto, en suma: sin cesar, la razón interviene para corregir las pulsaciones emocionales de mi ser, y sin cesar éstas infligen desmentidos a las más bellas construcciones de mi razón. El corazón tiene razones que la razón ignora... Claro, claro. Pero el conflicto disminuye, se borra casi cuando trabajo: el hombre que piensa cede su lugar al

hombre que siente. Y que crea. Y es esa parte pensante de mí la que trata de examinar la vida y que, a menudo, no ve de ella más que la mitad.

Esta parte *pensante* del individuo podría hacer un moralista, un filósofo — nunca un artista. La creación en el arte nada tiene que ver con la objetividad; se burla de las verdades eternas. Nacida en la pasión, en ella expira. Lo siento bien cuando toda mi razón, ante una carilla de papel en blanco, cae hecha polvo. Sólo entonces me obedecen —y me poseen— fenómenos incontrolables, una humanidad irracional, una mescolanza de emociones salvajes, de sensaciones primitivas. Repentinamente me convierto en una especie de receptáculo de tales sensaciones, que trato de devolver, no para distraer a un problemático lector, sino como se devuelve la bilis, como se devuelve el alma. Temores, angustias, alegrías ciegas, estremecimientos oscuros, todos los combates que se libran en ese lodazal llamado alma, una prodigiosa animalidad épica — todo eso se apodera repentinamente de mí y me desgarrar y me aniquila. Me hago sensible a las palabras, a su ritmo, a las imágenes que me sugieren, y en vano, entonces, buscaría una lógica. De golpe amo, yo que no amaba; odio, yo que no odiaba. Mientras que, razonador, el sentimiento me sirve de pasto; a mi vez me torno sentimiento, un paquete de sentimientos desordenados que sólo mi arte podría desenvolver. El observador a menudo feroz de *Vanity Fair* se transforma en un elemento inconsciente de la universal “kermesse”. Que no trata de comprender, ni de explicar, sino de pintar.

Profundamente incapaz de perfidia, me siento hoy más Maquiavelo que de costumbre. Persuadido de tener un exquisito sentido de la medida, hiedo a grosería.

Durante el viaje leí en un diario parisiense esta expresión que empieza a hacerse popular: *Guerra singular...* Entonces ¿no estáis contentos, mis corceles? ¿No se asemeja esto a la idea que os habéis forjado de lo que debe ser una buena guerra, una guerra con un montón de cadáveres bien frescos? ¿A lo que habéis leído en Bainville, en el Padre Sertillanges? ¿No os excita bastante? ¿No os inspira lo suficiente? ¿Lo encontráis opaco? ¿No os dan bastante por vuestro dinero? Yo también, aunque posiblemente de manera distinta. Pero, paciencia, tendréis lo que deseáis y con una pequeña bonificación, mucho más de lo que podríais digerir. Pues todos estos millones de granadas y de minas flotantes y de lanzaminas diabólicos y de tipos embrutecidos terminarán

por pagar su cuenta, y entonces se acabará la tinta en vuestras estilográficas y la sangre en vuestras venas para orinar toda vuestra borrachera de manuscritos heroicos.

¡Qué ferocidad la mía! Y aunque no olvido nunca la cualidad de ser viviente que hay en el hombre (Dios sabe cómo tomo en cuenta su medio, su sensibilidad, la palabra que lo traiciona), me burlo de sus sufrimientos, de sus alegrías. Observo cómo es triturado por el engranaje a cuyo movimiento contribuye, y me pregunto: —¿Gritará?

Me releo. No es cierto que no me importe que el hombre sangre o baile; no me importa que sea Juan el que sangra, Pedro el que baila. Sucede que estoy más cerca de un mestizo que muere anónimamente en una mina de América, que de determinado tuberculoso que escupe sus pulmones, así fuera mi hermano. Mi sensibilidad se rebela contra la moral cínica simbolizada por la anécdota del mandarín y el botón.

El cañón truena sin tomar alientos. Le prestamos menos atención que a nuestro rancho.

Se han instalado en su nueva condición con una soltura, una especie de buen humor repulsivo, que me subleva el alma. Nada les interesa, fuera de sus pequeños asuntos personales, el exagerado recuerdo de las buenas comilonas de otrora, y sus "performances", no menos exageradas, en lo que a fornicación respecta. De la gran convulsión del mundo, todo lo que saben, todo lo que sienten, es que ellos, los muchachos de la Vendée o de la Charente Inferior, se encuentran "en algún lugar de Francia, Distrito Postal 42", y que, a fin de cuentas, más vale reír que llorar.

25. Quisiera saber de dónde me viene esta severidad en el juicio — a mí, que rehusó juzgar. Porque con seguridad no soy ni agriado, ni rencoroso, ni malevolente.

26. Mañana es mi día de descanso, el primero desde nuestra llegada a Bonnefontaine. ¿Qué haré en este día? Pienso en ello con cierta aprensión, con leves palpitaciones del corazón, como en el umbral de una prueba difícil.

Lo que me deprime no es tanto el trabajo de galeote, ni el aislamiento moral: son los hombres con quienes tengo que vivir. Dios, ¡cómo los desprecio! ¡Y cómo, a través de ellos, es a mí mismo a quien aborrezco!

Pienso con deleite en la frase de Lenin: “Nada embrutece tanto al hombre como la condición de campesino”. (Cito de memoria). Habría preferido, para ellos, que fuesen malos, mezquinos, falsos, pero no —se contentan con ser simplemente, desesperadamente, imbéciles. De una imbecilidad que desafía. Que aplasta. Y pienso, de pasada, que no es malo ni mezquino ni falso quien quiere. Se necesita carácter, personalidad, para destacarse— aunque sólo sea negativamente.

Como la bestia siente por instinto el lado débil del adversario, de la víctima, ellos sienten mi extremada capacidad de reacción. Que toda fealdad me desmoraliza, que la grosería gratuita me asquea; lo adivinan con un olfato notable. Y la estimulan con alegría, se envilecen con alegría: soy el espectador ideal, el espectador que se delata, que acusa los golpes, el populacho ante el cual es agradable fanfarronear. A veces pienso, para excusarlos, que mi actitud les da ocasión para manifestarse: que si yo no “respondiera”, ellos se cansarían pronto, se *agotarían* pronto.

28. No hago amistades con facilidad. Pero, espontáneamente, en todo ser al cual me aproximo codicio un terreno donde la amistad podría germinar. Eso que llaman entusiasmarse pero que sólo es entusiasmo, impulso demasiado sincero, demasiado candoroso, traduce una violenta necesidad de comunión. Y el hecho de que los seres, en general, me fatiguen, que no tenga —o casi— amigos, no impide *que el sentido de la amistad* sea en mí natural.

Exijo demasiado a la amistad para que pueda serme fiel. Y para que sea agradable contarse entre mis amigos. Pero ¡qué importa!

Lo que no puedo perdonarles es que ignoren todo lo exquisito que yo hubiera sido capaz de poner en mis relaciones con ellos, si... Y obligarme a respirar solamente el sudor de sus cuerpos húmedos, cuando a pesar de todo debe sucederles —de tiempo en tiempo— exhalar un aliento de lavanda.

¿Cómo es posible “desatender sus relaciones” a tal punto? Porque no hago nada, pero absolutamente nada para ganarme su simpatía, su estima; lo que equivale a decir que me granjeo la animosidad general. No se trata, sin embargo, de mala voluntad de mi parte, ni de falta de espíritu de camaradería; simplemente, no me río —o no me río lo suficiente— con sus historias de urinario y de bidet, me emborracho apenas, me abstengo de contar en rueda

mis experiencias de prostíbulo. No puedo. He tratado, pero verdaderamente no puedo. No sé beber cuando no tengo sed, no sé gritar por el sólo placer de gritar, eructar para hacer reír a los compañeros. Estas cosas no se aprenden en ocho semanas de *guerra singular*; es menester tenerlas en la sangre desde la cuna, desde la cuna del abuelo.

Siento a menudo una satisfacción, un placer estético al encontrarme en la situación de aquél que mina el terreno bajo sus propios pasos. Es una especie de delectación refinada poder decirse: "Bueno, ahora te estás haciendo el harakiri. Provocas tu destrucción. Te echas la humanidad entera al hombro". Es orgullo, lo sé. Pero no me disgusta ser vencido por exceso de orgullo; no pedir nunca clemencia; lo que moralmente me permite, a mi vez, no tener piedad.

Nadie se equivoca como yo. Tengo, verdaderamente, el genio del error. Pero ni error ni razón tienen importancia (uno corrige sus errores, se somete a las razones) en tanto siga de acuerdo con... mi dignidad.

La mayoría de los juicios negativos que suelo formular sobre la gente se refieren casi exclusivamente a su inteligencia, pocas veces a su corazón.

29. Los camiones se hacen esperar y siento frío en los pies. Hemos hecho fuego, pero en lugar de calor obtenemos humo. A nivel del suelo se arrastra una pesada bruma, espesa y glacial como una nube de altas cumbres.

Manejo dos vagonetas acopladas, repletas de cemento líquido. (La vía, en declive, permite que "maneje"). Una vía en mal estado, mal empalmada, que se hunde en la tierra muelle transformada en lodazal. Las vagonetas, en consonancia, nunca engrasadas, casi siempre sobrecargadas. De modo que, a veces, cuando uno vira ocurre que se vuelcan. Sin embargo llego sin dificultades a buen puerto, me detengo (hay una especie de freno de manivela que se hace girar rápidamente), y el capitán:

—Si descarrila, ocho días de leonera.

Me doy cuenta de que hace humorismo, pero estoy de mal talante. (Además, me disgusta. Además, no tengo la menor intención de servirle de cabeza de turco). Digo:

—Siempre sería mejor, como descanso.

—Entonces —agrega— unas buenas trompadas.

Yo, con la mano todavía sobre el freno:

—Para ese género de explicaciones, habitualmente se necesitan dos...

—Y si protesta será fusilado.

—Eso sería, de golpe, el descanso eterno.

En este momento, desde lo alto de un andamio, un soldado:

—No protestes, no protestes...

—No protesto —digo—. Por lo menos, todavía no.

—Entonces, cálese, ¡Cristo! — aúlla de pronto el oficial.

Me callé.

Tarde. Hace un momento, cuando me estaba lavando las manos en un balde de agua de lluvia, el capitán-constructor-de-refugios me interpeló:

—¿Está mejor?

—Estoy muy bien.

—¿No comprendió usted que bromeaba?

—No estaba de humor para comprenderlo.

—Ah... — dijo sorprendido. Luego:

—No debe contestar nunca cuando se le hace una observación.

—En ese caso permítame que me calle, mi capitán.

Noviembre 3. Primera ducha desde el 2 de septiembre. La instalación comprende una enorme carpa circular, un circuito de caños agujereados y una especie de caldera alimentada con leña. Se nos admite por grupos de veinticinco, según la lista preparada de antemano. A la salida, un soldado gordo y sucio presenta un plato donde llueven las propinas. A partir del óbolo de un franco, se cree obligado a retribuir con un cumplido: — Gracias, muchachos. Ahora tienes los c... limpios ¿eh?

Fué necesario arrastrar a B. bajo la ducha a la fuerza. Como un cerdo al que degüellan, no paraba de gritar. —“¡Quieren matarme!” decía. Es pequeño, zambo, de una suciedad más que repugnante. Literalmente, hiede. Es bretón.

Sentir las cosas no significa comprenderlas. Determinar la naturaleza de lo que excita nuestra sensibilidad requiere un proceso intelectual, es decir un proceso situado en la zona opuesta de nuestra actividad sensorial. Si es cierto, según Vauvenargues, que las pasiones han enseñado a los hombres la razón,

entonces lo afectivo, lo emocional, son prelógicos: pueden prescindir de inteligencia — y de conclusión. El miedo, la alegría, no son el análisis del miedo y de la alegría. Así, cuando hablo de mis sentimientos, no aspiro a la objetividad: en el momento en que hablo de ellos no soy ni justo ni comprensivo. Soy yo mismo. Soy mis sentimientos. Y toda la realidad ambiente está impregnada de ellos.

No creo en la impassibilidad “olímpica” en el despego altivo, en las torres de marfil construídas entre cielo y tierra, en esas regiones vaporosas “au dessus de la mêlée”, donde jamás puso nadie el pie. El hombre es partidario. El hombre toma partido, defiende intereses que son sus intereses — pero que viste con oropeles ideológicos teñidos con los colores de la “verdad”, de la “justicia” y del “desinterés”. El hombre es la pasión.

Nadie puede jactarse de abarcar el conjunto de imponderables de que está hecho el menor fenómeno; ni menos aún deshacerse de sus preferencias personales, de sus inclinaciones instintivas, que bordean todo juicio. Ninguna verdad que se pueda tomar entre el pulgar y el índice y medirla. La busca de la verdad, de la Verdad con mayúscula, es una especie de caza de la piedra filosofal: una y otra son quimeras. Pero *hay* algunas verdades. Felizmente.

En vano me digo que los hombres, en su mayoría, no son responsables de la abyección que es su estado casi constante. Esta comprobación, tan evidente que hace obvio el comentario, no alivia mi carga. Las circunstancias atenuantes. Las circunstancias atenuantes requieren tal vez la absolución, pero no impiden la náusea.

4. A. G. me dice que yo debería entrar en componendas, transar, ponerme a tono con los otros. Ser astuto. No chocar de frente. Trabrar una lucha de ingenio con seres para quienes el ingenio es letra muerta. De tales cosas, soy por completo incapaz. ¡Ah, esos grandes hombres, esos dispensadores de consejos, por qué no empiezan por ellos mismos!

Jamás época alguna ha sido más mortífera para aquellos que no saben “desubjetivizarse”. Es necesario, bajo pena de ser aplastado, permanecer en las filas y croar con los cuervos; es necesario, bajo pena de ser estrangulado, fundirse en el gran desdibujamiento común. Ya no se trata de: la bolsa o la vida; se trata de: la conciencia o la vida. La época del poeta ha muerto — por algún tiempo.

La hora del correo es esperada siempre con impaciencia. 'Alegría de recibir una carta. Desilusión de no recibirla. El padre P., cartero de nuestra compañía, es, a nuestros ojos, el hombre más popular de la creación. Desde el amanecer, con cualquier tiempo, se hace de veinte a treinta kilómetros en bicicleta, yendo a buscar el correo al fin del mundo. Y tan pronto termina el rancho de mediodía, se inicia la distribución por llamamiento nominal. Cada uno se aísla con su carta, la alberga preciosamente entre las palmas de sus manos, protegiéndola de la lluvia, y en los cortos instantes en que se restablece el contacto con el pasado, con los afectos lejanos, con la vida —allá— inmobilizada en nuestra ausencia, los rostros se iluminan, tornándose casi bellos. Bruscamente, a causa de este lazo invisible que nos liga a nuestra existencia anterior, a nuestro pasado mítico, bruscamente se me hacen tan próximos, tan fraternales, que me pondría de rodillas para mirarlos vivir.

A veces el correo no llega, o no llega hasta muy entrada la tarde. Y todo el valor que, con los dientes apretados, extraemos de los rincones de nuestro corazón endurecido, que amasamos con cemento y grava, todo nuestro valor se deshilacha y desmenuza como bajo el efecto de un ácido: nunca es tan maligno el rencor ni la obscenidad tan elocuente.

6. El calderero, a quien llaman "Jarana" por su rostro partido de oreja a oreja y su charla fascinadora de buhonero. Se va mañana en servicio especial, reclamado por su fábrica. Lo miramos con una especie de envidia rayana en la admiración. Y algunos, para consolarse, para hacer de tripas corazón, tratan de estropear su júbilo, demasiado manifiesto. — "No es tanta suerte como crees, "Jarana". Tienes tres meses para "sacarle el cuerpo", es cierto. Pero después te van a fletar a la infantería, y chillarás por volver con los zapadores. Te encajarán en los lanzallamas y no harán falta ni dos semanas para que te vuelvas un sucio cadáver..." Pero no son más que palabras y "Jarana", que lo sabe, se ríe con la boca abierta como la Bahía de las Tempestades. "Son pavadas, —acaba por decir—. Revientas de ganas de estar en mi lugar. Porque, dentro de tres meses... dentro de tres meses..." Se calla, exige un esfuerzo demasiado grande imaginar lo que podrá suceder dentro de tres meses. Y tiene razón: todos reventamos de envidia; porque, dentro de tres meses, será tal vez el fin del mundo.

De una carta a Elizabeth H. — “¿No encuentra usted curioso ese sentimiento de culpabilidad que mina al hombre que se quedó en “la retaguardia”? Como si, para seres tales como usted y Pedro, pudiera plantearse un problema de solidaridad formal respecto a los “del frente”. ¿No piensa usted que el estado de inquietud, de angustia, que proviene de la inactividad, de la impotencia de obrar inteligentemente, en una palabra, el pesar de no poder vivir completamente (en el sentido épico de la palabra) en este tiempo extraordinariamente *completo*, — no piensa usted que ese estado, apenas formulado, apenas consciente, se sublima en un sentimiento de culpabilidad únicamente porque esto alivia la existencia, haciéndola más soportable? Pero ¡qué aberración! Querer reunirse con los hombres en su miseria, en lugar de ayudarlos a salir de ella”.

7. Malandin, sentado a la mesa frente a mí, escribe laboriosamente, obstinadamente. Deslizo una mirada sobre sus dedos entumecidos, leo al revés —una letra grande, inclinada, floreada—: “Mi cabrita querida...” Pienso que “cabrita” es la Mujer, la Mujer de varios millones de hombres privados de coito — y un inmenso asco me revuelve el estómago.

Sobre un calentador a alcohol (una lata de conserva llena de alcohol solidificado) hago hervir agua en mi plato; luego, con la ayuda de un huevo agujereado *made in Germany* me preparo té. Hace varias semanas que, diariamente, me entrego a esta pequeña ocupación culinaria, prefiriendo dos jarros de té y algunas rebanadas de pan con manteca al rancho de la noche, demasiado copioso; y, cada vez, mis compañeros me miran como si me dedicara a experimentos de alquimia.

9. Me parece cierto que la naturaleza profunda (auténtica) del individuo se libera repentinamente bajo el efecto de las grandes convulsiones sociales. A causa del *relajamiento de la censura*. Niego que haya cambio: se trata, más bien, de una identificación consigo mismo. Lo que hace creer en un cambio del individuo, en una especie de mutación de su carácter, es el reagrupamiento que se opera de valores predominantes, y su brusca revisión; y cierta cristalización indispensable en torno a los nuevos móviles.

Sobre esos valores predominantes, la guerra actúa como un revulsivo violento: los más negativos, los más asociales, emergen en primer plano, recha-

zando los otros al cementerio de lo superfluo. Y es quizás un acto de mera salvaguardia, un puro reflejo del instinto de conservación.

Mientras tomo estos apuntes, Pageot me imita. Alza la cabeza, la baja, la vuelve a alzar, copia mi manera de fumar, de vacilar y repentinamente mueve la mano, muy ligero, siguiendo el correr de mi estilográfica. Río de buena gana. Está bien observado.

10. Las conversaciones son tan puercas que, a pesar mío, a pesar de todas mis juiciosas resoluciones, protesto. Oh, muy suavemente, como si temiera contrariar a niños mal educados. Pero protestar no es la palabra. Pregunto, trato de preguntar cómo pueden, de esa manera, fornicar con sus mujeres en la plaza pública. Se me ríen en la cara. Y vuelven a la carga.

Vuelven a la carga porque creen que —oído demasiado delicado— me escandalizo y me ofusco. ¿No soy acaso un bebedor de leche? ¿No soy “uno de la alta”?

En fin de cuentas, tanto jactarse de sus testículos es una forma de exhibicionismo como cualquier otra.

Percibo que no dejo de reaccionar —y de reaccionar mal— ante el ambiente de pestilencia que mis compañeros fomentan en sus relaciones recíprocas. En el fondo, me agoto en esfuerzos tan vanos como desesperados para integrarme en la comunidad, si es que tal comunidad existe. Es difícil imaginarse un medio más desigual, una atmósfera más inconsistente; nada nos une, todo nos separa, — la guerra en primer lugar. He andado por muchos sitios, me he codeado con muchos individuos; no ha sido siempre agradable, ni fácil tampoco, pero nunca me he sentido a tal punto fuera de ambiente. Me pregunto, me interrogo, ¿sucede lo mismo en las demás unidades? ¿Son acaso la injuria y la suciedad también el pan cotidiano de los que combaten de verdad, quiero decir de los que cada día soportan el fuego del enemigo? ¿O soy tan susceptible, tan lleno de trabas que lo que a ellos les parece natural y limpio a mí se me antoja bestial y abyecto? Me interrogo — hasta he tratado de contemporizar, de ceder en cierto modo, lo que no va con mi temperamento; no hay nada que hacer, es demasiado para mí, excesivo. Nada en dónde sostenerse, de qué agarrarse, en esta especie de caída patas arriba. Por más que me diga: — “Así es, estás en una turbera, en un campo de barro interminable que salpica al menor de tus

movimientos; mala suerte, tienes que avanzar, avanza siempre, no hagas caso...” Por más que me diga esto, esto y otras cosas, por ejemplo que soy yo el degenerado, el contrahecho de corazón y espíritu, el tipo que merece ser ahogado como un gato sarnoso, nada surte efecto: a cada salpicadura me estremezco hasta las raíces del alma. No es que quiera ponerme a tono con ellos; hace semanas que me he hecho a la idea de alcanzar cierta autarquía moral, pero quisiera no pensar más en eso, inmunizarme al fin, darme a mi vez un baño de inmudicia, así como uno se emborracha e idiotiza con una droga; pero no da resultado, todo fracasa. Mi “simplicidad” es demasiada simplicidad, mi “cordialidad”, demasiada cordialidad — y nadie se llama a engaño. No, no se engañan y dicen: “Tú no eres como nosotros...” Y además: “¿Qué quieres? Cuando te aburres puedes desahogarte un poco. ¿Pero nosotros...?” Se tiene idea de esto: ¡desahogarse! A. G. no se equivoca cuando me dice que soy un “aristócrata”. Como para asombrarse, después, que cuando por casualidad me pongo yo también a decir pestes, la injuria tome en mis labios sabor de crimen.

15. De una carta de Elizabeth H.: “... cuando se es terriblemente feliz o terriblemente desgraciado, no se escribe nada — por lo menos según puedo juzgar por mí misma. Cuando se escribe, es que la vida sigue siendo soportable. Pero en realidad no imaginaba la suya tan innoble como la describe. Usted lo hace de un modo tan vívido, tan brutal, que la siento como si yo la viviera. Y no comprendo — no comprendo por qué es obligatorio que sea así. Hemos leído muchos relatos —de toda clase, falsos, verdaderos, sublimes, sórdidos— de la otra guerra, pero esas cosas existían después de meses de campaña, en un país invadido, en derrota, sin preparación —¿pero hoy? Me cuesta creer, aunque quizás me equivoque, que “entre mis amigos los ingleses” pueda suceder lo mismo. Hay cierta bajeza que me parece propia de los franceses, una falta de dignidad humana, una aceptación que me asquea. Después de todos esos bonitos reportajes, después de los “con nuestros *poilus*”, “con nuestros valerosos héroes”, tranquiliza, me atrevo a decirlo, escuchar una voz franca. Pues aun teniendo en cuenta que es usted un literato, y que tiende con gusto a lo innoble, de todos modos usted dice lo que es. No *todo* puede ser contenido en la mirada, ¿no es cierto? Pero lo que es absurdo es pensar que usted ha tenido una mala suerte particular. El mismo día en que llegaba su carta, recibía otra, sincera,

sin entusiasmos ciertamente, pero en la que todo se desarrollaba lo mejor posible. La única queja era la del tedio mortal”.

De la misma: “—Sí, quiero creer que ese sentimiento de culpabilidad del que le hablaba debe parecer aún más grotesco a sus ojos que a los míos. Me desprecio por sentirlo, pero lo compruebo honradamente. Hay algo de cierto en lo que usted dice, y si llevo mi lógica hasta el fin, me digo que, evidentemente, no hay razón para que los sufrimientos de los del frente me impidan dormir en tiempo de guerra y no los sufrimientos de los desdichados, cuya existencia conozco, en tiempo de paz. Somos extraños animales, y a medida que avanzo en la vida, menos claro veo y, sobre todo, tengo menos fe. Admiro que usted, al tocar el fondo de lo innoble, tenga la certidumbre de que habrá una resurrección —por la ley de los contrarios—; yo, que vivo *exactamente* como antes de la guerra, desespero por completo de la humanidad y sola, frente a mí misma, me refugio en el más total de los egoísmos...”

Ocurre con el egoísmo lo mismo que con toda otra actitud: cansa. Además, el egoísmo no es ni siquiera una ética; es apenas un expediente.

17. Me digo que nos encontramos en el punto más bajo de la curva. En la imagen de nuestra época. El producto perfeccionado de nuestra época. Y nuestra época está muerta en sus tres cuartas partes. Como nosotros. La grandeza esencial del hombre sigue por otros senderos.

18. Roland Dorgelès fué trasladado a Bonnefontaine, al Estado Mayor del general Hubert. El general Gamelin hizo igualmente su aparición allí. Y esta tarde, por modestia, las estrellas han desertado de nuestro cielo.

22. Esta tarde llovía a torrentes. El anticipo del diluvio. Calados hasta los huesos, con cinco horas de trabajo extenuante sobre las espaldas, hacíamos cola ante la cocina rodante que, ella sí, se encuentra preciosamente a cubierto bajo un techo construído con ramas. Desde nuestros cascos y barbas, el agua de la lluvia goteaba en nuestros platos. Chapaleo de rebaño en el lodo. El grueso paño color mostaza de nuestros maculados uniformes se hallaba empapado como un guante de baño; se diría que trozos de plomo habían sido cosidos en los bordes de nuestros capotes. El pan —las tristemente famosas “bolas”— esta-

ba tirado en el suelo, en los charcos, sobre la bosta empapada. El ayudante de cocina, un tal Boucan, cara de borracho degenerado, en cuclillas, protegido por una lona, vigilaba con el rabillo del ojo lagañoso el montón de “bolas” donde cada uno de nosotros trataba de pescar un mendrugo no muy esponjado. Y bruscamente gritó, aulló hasta desgañitarse: —“¡No es m...! ¡Se van a comer las “bolas”, banda de j...! ¡No es m...!” El rebaño osciló sobre sus patas torcidas, bajo el azote de la lluvia, el azote de la injuria, pero nadie contestó; fuí el único en poner en vereda a Boucan, con ayuda de una sarta de palabras tan abominables, que me atraganté.

24. Porque me lavo al aire libre, con el torso desnudo, se me predice la muerte a breve plazo. Y se citan ejemplos. Malandin, con su aire habitual de objetividad, de impassibilidad que desarma, dice que yo “hago teatro para llamar la atención”. Tras lo cual, Mosset encuentra la solución del misterio: lo que yo busco es una buena fiebre, una pulmonía, para conseguir dos meses de hospital bien tranquilos. “Pero las cosas no van a ser así...” —agrega amenazador.

De una carta de H. T. que me envía G. —“Usted decía que yo cazaba fantasmas; es cierto; pero creo que son los fantasmas los que al final me cazaron a mí: los grandes fantasmas Patria, Marcha-o-Revienta y Arriba los Muertos. Durante cuatro o cinco días y noches, los proyectiles de la artillería han estallado alrededor de nuestros refugios. Era poca cosa; la gran guerra sigue sin competencia hasta el presente, y espero que así seguirá. Pero lo más grave, la verdadera desolación, es el lento trastorno provocado por la incertidumbre, la ausencia de trabajo personal y la suciedad. No se puede oponer más que una pequeña resistencia, mediante la libreta de apuntes, el libro metido en la mochila, haciéndose el bestia para no gastarse. Con tal de que esto no dure mucho tiempo...”

¡Pobre H. T.! Ha nacido para ser soldado como yo para cantar óperas.

25. Cuando se está de guardia —y dura todo el día— se tiene también la obligación de limpiar el cuarto. Un tipo, cuando paso con las basuras de la compañía, obstruye el corredor y me insulta brutalmente cuando yo le pido que se aparte para dejarme pasar. (Aquí no se habla *jamás* de otra manera;

nada se les ocurre con tanta facilidad como la injuria; lo detonante sería no injuriar).

En nuestra habitación, al cabo de once semanas de una promiscuidad sin nombre, acaban por implantarse, al fin, algunas reglas de civilidad elemental. Es como si al fin hubiéramos aprendido a comportarnos en sociedad; a tolerarnos, en suma. No se ha perdido toda esperanza: alcanzamos la edad de la horda.

Pero, de una a otra habitación, la hostilidad es permanente. ¡Ah, el famoso “espíritu de cuerpo”! ¡La famosa “fraternidad de armas”!

El capitán B, en un movimiento de inexplicable simpatía, me abraza: — “Nosotros, los intelectuales...” dice. Ligeramente asombrado lo miro con discreción, de soslayo, y creo que está emocionado: a pesar de su viril teoría, ha debido contemplar a hurtadillas alguna fotografía de su “dulce familia querida”.

29. Ellos, allá abajo, se acuestan con los uniformes empapados. No se les ocurriría la idea de desvestirse, de envolverse en una manta.

30. Me pregunto si la vida en común no engendra una especie de virus moral, cuya misión fuera la de minar, cariar al individuo. Pues cada uno de estos hombres, tomado aparte, devuelto a su medio, colocado en su terruño, en su granja, en su taller, es lo que habitualmente se llama “un buen tipo”. Pero, como decía no sé quién, esto no basta para hacer un hombre.

Hay que plantar postes, tal vez durante semanas. Un trabajo que rechazarían los forzados.

Diciembre 2. Me doy cuenta de que no escribiré jamás sino páginas en las que la vida será necesariamente exaltada. Hacer profesiones de fe en el destino del hombre. Decir que la juventud *es*, que el amor *es*. Decir de la vida que es un seno de adolescente apuntando hacia el cielo. Que tienes el derecho de embriagarte hasta el éxtasis extremo. Que nada, nada, ni hombre, ni bestia, ni Dios, debe poder disponer de tu vida, excepto tú mismo.

Ah, tal vez es preciso sufrir en la carne, en el corazón, sufrir como si no hubiera más que uno mismo en el mundo para comprobar todas las debilidades, todas las abyecciones, para amar virilmente. ¡Ah, hacer que de la rabia, de la desesperación —que con tanta frecuencia me revuelven las entrañas— no salga

nunca más que un gran grito de júbilo! El grito del marino que vaga largo tiempo por aguas hostiles y que al fin percibe la costa. ¡Y qué importa que sea un grito postrero, un grito de último momento!

Sí, existe la calidad del hombre. Deduzco que existe —independientemente de nuestro criterio, independientemente de todas nuestras especulaciones desesperadas— del simple hecho de que el hombre existe. Como la calidad del perro, del hecho de que la raza canina es. (Pero yo me entiendo: no se trata de la calidad biológica). Y esto mismo implica la hipótesis (P. H. dice: el *reconocimiento*) de “lo absoluto en lo relativo, de un valor eterno a partir de hoy”. La fórmula me gusta. A condición —hay que tener presente esta reserva— de que se tome el cuidado elemental de considerar lo absoluto en su devenir: una secuencia ininterrumpida de pequeñas muertes y una gran realización. En cuanto a lo relativo, creo que es el cosmos, el demiurgo — como dicen los filósofos. Y el cosmos me parece muy relativo: una reacción cualquiera en las nebulosas que transforman el relativo dado en un relativo diferente aniquilaría lo eterno, inclusive al pobre diablo que lo lleva en sí.

Perturbadora, esta *preocupación* acerca del destino del hombre. Puesto que nada quedará de mí. Nada de mis inquietudes, de mis trabajos, de mis amores, y que todo habrá sido vano. Y que otros hombres vendrán y otros hombres morirán.

3. Si alguna vez escribo un libro sobre la guerra —que me libren de ello los santos del paraíso— quisiera que tuviese el gusto de sangre vomitada sobre una hoja virgen que se daría a mascar al lector.

No se me diga que hay que ser de ésta o de otra manera. Lo sé, lo sé. Sé también que no puedo. No existen dos seres en el mundo capaces de entenderse conmigo, capaces de vivir conmigo. Aquí, menos que en cualquier otra parte.

12. De una carta de A. G. —“Nada debía ensombrecerme más de lo que me dices de los hombres, de su estupidez, de su instinto destructor; pero me recuerdas algo a mi cuñada que, en el momento de la caída del franco, se asombraba ante el alza de precios de cada mercadería: “¡Esta mañana el manojo de rábanos cuesta 75 céntimos!” Hay que conformarse: la humanidad, tal cual es aún, es una triste cosa. Pero me siento más de acuerdo contigo cuando,

hablando de G., te dices que la excepción redime a los demás. Por eso creo que la toma del poder por el pueblo provocaría desilusiones espantosas. Pero creo también que, aun en los más brutos, pueden encontrarse fisuras por donde entren la luz y el sentimiento. Y creo, en primer lugar, que atacándolos de frente, como lo haces en los lamentables ejemplos que me citas, no obras como corresponde; que más vale, al tratarlos, emplear la astucia y hasta un poco de ficción e hipocresía, que mostrarse mejor que ellos. Pero, al mismo tiempo que tu carta, recibo una de Michel L. . . , muchacho muy afectuoso que sólo desea ser camarada de todos y al que quiero mucho. ¡Ay! Habla exactamente como tú —lo que me hace suponer con tristeza que, estando en vuestro lugar, mi reacción sería la misma—. “No hallo gran apoyo en mis camaradas”, me dice. “A medida que el tiempo pasa (¡está en su *cuarto* año de uniforme, ya!) compruebo más y más una ausencia casi total de pasiones, de instintos. . . Seres fatigados, gastados, seres completamente muertos, si se excluye ese furioso patriotismo en el que han caído muchos de ellos; y todo esto en nombre del Honor!” Pero agrega: “Tal espectáculo no me abate. Por el contrario. Me ayuda a reaccionar”. Y añade aún: “Lo que más me espanta, si logro salvarme, es el porvenir, la postguerra”. Esto no es nada alegre y mis pensamientos son más bien sombríos. Lo más reconfortante es el estado general de los espíritus en Alemania. Todas las informaciones que recojo (aparte de los diarios) me permiten creer (y esperar cada vez más) en posibilidades de un cambio extraordinario. . .”

Del mismo: “Te debo una confesión: le echaba la culpa a tu carácter y pensaba: en el fondo, se lo merece (sí, un poco), cuando pintabas tu doloroso aislamiento. . . Pero la carta de H. T. . . que recibí ayer (¡por fin!) es aún más sombría que las tuyas, si es posible. ¡Ah, si por lo menos estuvieran juntos! Sufrir juntos es sufrir menos. Creo que una palabra tuya de simpatía lo alentaría”.

14. Leo, en el original, *Der Prozess*, de Franz Kafka (después de haberlo leído, hace algunos años, en su traducción francesa). Y tomo apuntes. Cómo me gustaría poder hacer algún día un estudio sobre este extraordinario escritor. . .

15. De una carta de A. G. —“Ojalá pudieras, por lo menos, encontrarte con H. T. . . (¡con licencia!) ¡No hay nada mejor, para reanimarse, que encontrar gente más desamparada que uno!”

24. París. Por mi barrio. Montmartre. El Montmartre para turistas. Su aspecto de prostituta nictálope. “Unión sagrada” en todos los rostros. En todas las bocacalles. “Unión sagrada” en los avisos de los “bares”; de los vendedores de tiradores; en el gusto del café con leche; en la vidriera del fiambrero, en el morro rosado de las terneras adornadas con la escarapela tricolor; en el andar de las mujeres, tan aéreo que me deslumbra. ¡Ah, vuelvo de una larga ausencia!

26. No me hallo. Todo parece inflado, artificioso; el hombre bien alimentado, la mujer pintada con cuidado excesivo. A nadie le duele la barriga... Si no fuera por G., me mandaría mudar, me escaparía a la montaña, al mar, en busca de una hora de soledad y de silencio.

27. D. G., mientras corta una pierna de cordero: —“Preferiría la muerte antes que ver instaurarse un régimen nazi en Francia”. Alza los ojos al techo, tanto que sus pupilas se pierden en algún sitio más allá de los arcos superciliares. — Miente.

31. Rápidamente, estas dos palabras: me anuncian que acabo de ser destinado por quince días a una unidad de tanques o de artillería, no se sabe con exactitud. Orden de ponerme en marcha inmediatamente. Me siento revivir. La perspectiva de cambiar de horizonte, de abandonar sólo fuera por dos semanas a mis dulces compañeros me transporta de satisfacción. Literalmente, estoy jubiloso. Es como si, para mí, la guerra se “humanizara” bruscamente.

Ludrefing. Cuatro de la tarde. Anochece. El coche correo no ha llegado aún. Estoy en un café, donde algunos soldados bromean con la sirvienta. Otros juegan a los naipes. Aunque de buen humor, aunque diciéndome que el año que empezará mañana parece clemente para mí, puesto que estoy de licencia —¡y además solo!— no puedo evitar un sentimiento angustioso: y es que bruscamente, como si me hubiera convertido en el nervio olfatorio de la humanidad, toda la miseria del mundo me sube a las narices.

(continuará)

JACQUES MALAQUAIS

SOLEDA D DE LA SANGRE

El pie era de bronce, con un dibujo de flores caladas. Las mismas flores se pintaban en el vidrio del depósito y una pantalla blanca, esférica, rompía sus polos para dejar pasar el tubo. Aquella lámpara era el lujo de la casa. Colocada en el centro de la mesa sobre una prolija carpeta tejida al crochet, se la encendía tan sólo cuando había visita a cenar, acontecimiento inesperado y remoto. Pero se encendía también la noche del sábado, de cada sábado, porque esa víspera de una mañana sin apuro podía celebrarse en alguna forma, y nada mejor entonces que la lámpara derramando su claridad por la maraña colorina del papel que cubría los muros, por el aparador tan simétricamente decorado con fruteros, soperas y formales rimeros de platos, por las puertas de la alacena, con cuarterones y el cerrojo de hierro y su candado hablando de los mismos tiempos que la reja que protegía la ventana por el lado del jardín. Sí, en cada noche de sábado, la luz de la lámpara marcaba para el hombre y la mujer un cuenco de intimidad, generalmente apacible.

De vivir en contacto con la tierra, el hombre parecía hecho de elementos telúricos. Por el sur, montaña adentro, mirándose en el ojo traslúcido de los lagos, pulidos de vientos y de aguas, los árboles tienen extrañas formas y sorprendentes calidades. De esa madera trabajada por la intemperie sin piedad estaba hecho el hombre. Los años le habían arado la cara y por ese barbecho le crecía la barba, los bigotes, las cejas, las pestañas. Y las greñas,

negrísimas, lo coronaban con una mecha rebelde, que siempre se le iba por la frente y que era gesto maquinal suyo el colocar en su sitio.

Ahora, en la claridad de la lámpara, las manazas barajaban cuidadosamente un naipe. Extendió las cartas sobre la mesa. Absorto en el juego, despacioso y meticuloso, porque el solitario iba en camino de “salir”, una especie de dulcedumbre le distendía las facciones. Apenas si le quedaban cartas en la mano. Sacó una. La volvió y súbitamente la dulcedumbre se le hizo dureza. Miró con sostenida atención las cartas, la otra carta en la mano. Dejó el mazo restante y se echó el mechón hacia atrás, hundiendo y fijando los dedos en el pelo. Volvió la dulcedumbre a esparcírsele por la cara. Levantó los párpados y aparecieron los ojos como las uvas, azulencos. Una mirada precauciosa que se fijó en la mujer, que halló los ojos de la mujer, grises, como de agua, tan claros que a cierta luz o de lejos, daban la inquietante sensación de ser nebulosos ojos de ciego.

—Haga cuenta que no lo estoy mirando y haga su trampa no más...
—dijo la mujer con voz cantante.

—¿Será muy feo? —preguntó el hombre.

—Como feo, es feo.

—¡Que siempre me ha de fallar! ¡Vaya, por Dios! ¡Lo haré de nuevo!
—y juntó las cartas para barajarlas.

A veces el solitario “salía”. Otras “se ponía porfiado”. Pero siempre, a las diez horas que resonaban en la galería, caídas del viejo reloj, el hombre se alzaba, miraba a la mujer, se acercaba hasta poner una mano sobre la cabeza y acariciaba el pelo, una y otra vez, para terminar diciendo, como dijo esa noche:

—Hasta mañana, hijita. No se quede mucho rato, apague bien la lámpara y no meta mucha bolina con su fonógrafo. Déjeme que agarre el sueño primero...

Salió cerrando la puerta. Se oyeron sus trancos por la galería. Luego lo sintió salir al patio, hablar algo al perro, volver, ir y venir por el dormi-

torio, crujir la cama, caer uno tras otro los pesados zapatos, crujir de nuevo la cama, revolverse el hombre, aquietarse. La mujer había abandonado las manos en el regazo, inertes sobre el tejido. Respiraba apenas, entreabierta la boca, toda ella recogiendo los rumores, separándolos, clasificándolos, afinada la sensibilidad auditiva a tal punto que los sentidos todos parecían haberse convertido en un solo oído. Alta, fuerte, tostada de sol la piel naturalmente morena, hubiera sido una criolla cualquiera si los ojos no la singularizaran, haciéndole un rostro que la memoria, de inmediato, colocaba en sitio aparte. La tensión le hizo brotar una gotita de transpiración en la frente. Nada más. Pero sentía la piel enfriada y, con un gesto inconsciente, pasó una lenta mano por ella. Luego, con la misma ausencia, miró esa mano. Cada vez parecía más tensa, más como una antena captadora de señales. Y la señal llegó. Del dormitorio y en forma de ronquido, al que arrítmicamente siguieron otros.

Se le aflojaron los músculos. Los sentidos se abrieron en su habitual estrella de cinco puntas, cada cual en su trabajo. Pero aun siguió inmóvil la mujer, abiertos los párpados y las pupilas desbordadas fijas en la lámpara.

¿Cuándo había comprado aquella lámpara? Una vez que fué al pueblo, que vendió la habitual docena de trajecitos para niño, tejidos entre quehacer y quehacer, entre quehaceres siempre iguales, metódicamente distribuídos, a lo largo de días indiferenciados. Compró aquella lámpara, como había comprado el aparador y los muebles de mimbre y el ropero con espejo y el edredón acolchado y... Sí, como había comprado tanta cosa, tanta... Claro ¡en tantos años! ¿Cuántos años hacía? Dieciocho. Había cumplido ahora treinta y seis y tenía dieciocho cuando se casó. Dieciocho y dieciocho. Sí... La lámpara. El aparador. Los muebles de mimbre... Nunca creyó ella, de esto estaba segura, que tejiendo podía ganar dinero no sólo para vestirse, sino para darse comodidades en el hogar.

Él dijo, apenas casados:

—Tiene que agenciarse para hacer su negocito y tener para sus faltas. Críe pollos o venda huevos.

Ella contestó:

—Usted sabe que no soy entendida en esas cosas.

—Busque algo que sepa, entonces. Algo que le hayan enseñado en la profesional.

—Podría vender dulces...

—Pierda las esperanzas en estos andurriales. Tiene que ser algo que se pueda llevar por junto al pueblo una vez al mes.

—Podría tejer.

—No es mala la idea. Pero hay que comprar la lana y es cara —agregó súbitamente intranquilo—. ¿Cuánto necesitaría para empezar?

—No sé. Déjeme ver precios en el pueblo. Y hablar en la tienda, a ver si les interesa comprar tejidos.

—Si no sale muy caro...

Y no resultó caro y sí un buen negocio. La mujer del propio dueño de la tienda compró para su niño la primera entrega, que era tan sólo una muestra. Un lindo trajecito, como nunca niño alguno lo tuvo por aquellos “andurriales”, en que la gente manejaba dinero y compraba cosas sin gracia en negocios en que el barril de sebo se aparejaba con los frascos de Agua Florida y las casinetas estaban junto al bálsamo tranquilo. Fué un buen éxito el suyo. Le hicieron encargos. Tejió para toda la región. Pudo subir los precios. Nunca daba abasto para los pedidos pendientes. Cuando se vió que el negocio prosperaba, él dijo un día:

—Bueno es que me devuelva los diez pesos que le presté para empezar sus tejidos. Y que no se gaste toda la plata que gana en cosas para usted no más. Claro es que no voy a decirle que me dé esa plata a mí, es suya, sí, bien ganada por usted y no le voy a decir que me la entregue —repetía siempre lo que acababa de expresar, con una insistencia en que quería a sí mismo puntualizar su idea—, pero ya ve, ahora hay que comprar una olla

grande y arreglar la puerta de la bodega. Bien podía usted hacerse cargo de las cosas de la casa, ahora que maneja tanta plata, sí... tanta plata...

Compró la olla grande, hizo arreglar la puerta de la bodega. Y después compró, compró... Porque significaba una alegría ir convirtiendo aquella destartalada casa de campo, comida por el abandono, en lo que ahora era, casa como la suya allá en el norte, en el pueblito sombreado de sauces y acacias, con el río cantando o rezongando en el valle, abajo, y la cordillera ahí mismo, presente siempre, enmarcando las casitas como de juguete: azules, rosadas, amarillas, con zaguanes anchos y un jazmín aromando las siestas y frente al portalón un banco pintado de verde para las charlas de prima noche, cuando los pájaros y el ángelus se iban por los cielos en el mismo aire y los picachos tenían súbitos rosas y lentos violetas, antes de dormirse bajo el cobijo de atentas estrellas fulgurantes.

Cerró los párpados, como si también ella debiera dormirse al amparo de esa cautela. Pero los abrió en seguida, escuchó de nuevo, segura de oír el ritmo del que dormía. Entonces se alzó y con silenciosos movimientos abrió la alacena, y del más alto estante fué sacando y colocando sobre la mesa un viejo fonógrafo, inverosímil de forma, como un armarito cuyas portezuelas mayores abiertas dejaban ver un encordado de cítara, al sesgo sobre la boca del receptor, que no era otra cosa que un pequeño círculo abierto en la caja sonora. Abajo otras portezuelas, más pequeñas, dejaban ver el asiento verde de los discos. Aquél era un lujo suyo, no como la lámpara, lujo de la casa, sino suyo, suyo. Comprado cuando la señora de "Los Tapiales", de paso por el pueblo, la hallara en la tienda y viera sus tejidos y le preguntara si podía hacerle unos abrigos para sus niñitas. ¡Qué linda señora, con una boca grande y tierna y la voz que arrastraba las erres, como si fuera madama y no lo era y eso a ella le daba tanta risa! ¡Cómo tuvo de trabajo ese verano! Fué entonces cuando vió cumplido su anhelo enorme de tener un fonógrafo con discos y todo. Él se lo dejó comprar. ¡Para eso ganaba harta plata!

—Cómprelo no más, hijita. Lo suyo es suyo, claro, pero bueno sería que también se ocupara de ver si me puede comprar una manta a mí, que la de castilla está raleando. Porque yo la manta la necesito y como tengo que juntar para otra yunta, no es cosa de distraer pesos y como usted está ganando tanto. Pero es claro, sí, que se compra el fonógrafo también y antes que nada...

Primero se compró la manta e inmediatamente el fonógrafo. Nunca mayor su gozo que de regreso a la casa y el fonógrafo colocado en la mesa y ella transida, oyendo la cadencia del vals o sino la marcha que se interrumpía de pronto para dejar oír un repique de campanas. Se lo habían vendido con dos discos, que ella eligiera demorándose, indecisa, ya impaciente él por verla sin saber con cuál quedarse, porque si del disco en que estaba el vals y la marcha estaba segura y lo tenía aparte, no hallaba otro tan de su gusto y se hacía ensayar uno tras otro todos los que estaban en el cajón. Hasta que él, cada vez más impaciente, dijo:

—Se está haciendo tarde. Mire cómo baja el sol. Hay que irse, sí; nos va a agarrar la noche si no. Lleve ese que tiene separado y éste. Uno porque le gusta y otro a la suerte... —y sacó al azar un disco del cajón.

Que resultó con canciones españolas, llenas de quejumbres, que ni a ella ni a él gustaron y que una vez ella intentó cambiar, pero el suizo que le vendiera el fonógrafo no admitió el cambio. Y cuando tiempo adelante, tímidamente insinuó la idea de comprar más discos, él, con la cara terrosa que solía poner en su hora negativa, contestó severamente:

—No más bullanga en la casa... Basta con la que tiene y con que se la aguante.

Nunca más insistió. Cuando estaba sola, en el campo trabajando él y sus peones, sacaba el fonógrafo y de pie, con el vago azoro de estar “perdiendo el tiempo” —como él decía—, juntas las manos y rebulléndole en el pecho una espiral de gozo, se dejaba sumergir en la música dulcemente.

A él no le gustaba nada este “perder el tiempo”. Ella lo sabía bien y

habitualmente no se dejaba arrastrar por el imperioso deseo de oír el vals o de oír la marcha. Pero con ese hábito de contarle cuanto hiciera en el día, con minucia a que la había acostumbrado desde el comienzo de su vida matrimonial, decía abiertos los párpados y las pupilas dilatadas:

—Molí la harina para los peones, cosí su chaqueta de abrigo, amasé para la casa... —hacía una pausa imperceptible y agregaba muy ligero—: y oí un ratito el fonógrafo y nada más...

—Ganas de perder el tiempo... el tiempo que sirve para tanta cosa que deja plata, sí, de perderlo... —lo decía en distintos tonos, a veces comprobando una debilidad en la mujer, ligeramente protector y condescendiente; a veces distraído, maquinal, echando atrás la mecha rebelde, trabajado por otra idea; a veces entorvecido, leñoso y asustándola, que nunca había podido sobreponerse a una oscura sumisión instintiva de hembra a macho, que antaño se humillaba ante el padre y ogaño ante el marido.

Cuando ella, sin insinuación alguna, compró para él aquella chaqueta de cuero, lustrosa como si estuviera encerada, negra y larga, que el suizo decía que era de mecánico y sobre la cual la lluvia no podía filtrar, así cayera en los tozudos aguaceros de la región, cuando la compró y misteriosamente la trajo a casa y dejó el paquete frente a su sitio en la mesa, para que la hallara sorpresivamente, súbitamente dulcificado al verla, el hombre pasó la manaza sobre el pelo suave, peinado en trenzas y alzado como una tiara sobre la cabeza:

—¡Buena la vieja! Trabajadora, como deben ser las mujeres, sí. Y oiga, hijita, esta noche que es sábado encienda la lámpara y así yo podré hacer mejor mi solitario. Y cuando yo me vaya a acostar, usted se queda otro ratito y toca su fonógrafo. Sí, lo toca, pero cuando yo me quede dormido. Sáquese el gusto usted también...

Así nació la costumbre.

Bajó un poco la luz de la lámpara. De puntillas se fué hasta la ventana

y la abrió, dejando entrar la noche y su silencio. Volvió a la mesa, dió la cuerda con precaución, juntó las manos y esperó.

—Tará... rará... tarará...

La marcha. Y súbitamente todo en su contorno se abolió, desapareció sumergido en la estridencia de las trompetas y el detalle de los tambores, arrastrándola hacia atrás por el tiempo, hasta dejarla en la plaza del pueblito norteño, después de la misa de once en domingo sin lluvia, revolando el tambor mayor la guaripola y a su siga, a paso de parada, la banda dando su vuelta final por el contorno del paseo, con la chiquillería delante y un perro mezclado a sus carreras, mientras las señoras en su banco tradicional comentaban prolijamente mínimos problemas, los señores hablaban de las cosechas y ellas, ella y sus hermanas, ella y sus amigas, del brazo, con las trenzas desasosegadamente resbalando por los pechos que ya combaban suspiros, pasaban y repasaban ante los bancos de los mayores, cruzando grupos de muchachos, que parecían no verlas, y que al fijar lo circundante sólo a una de ellas miraban, sorbiéndola como sedientos a agua de campo, en propio manantial con ávida boca que el deseo agranda.

Era la hora en que se estrenaban los trajes. A veces eran rosas o celestes. O blancos con lazos rosas o celestes. A veces eran rojos o marinos y esto quería decir que por el cielo de un desvanecido azul unas nubes desflecaban sus vellones y que el viento ya se había llevado la última hoja de oscuro oro. Recordaba particularmente un abrigo rojo, con un cuello redondo de piel blanca, rizada y suave a la cara y un manchón como un barrilito, colgado del cuello por un cordón blanco también. Y la advertencia de la madre:

—Las manos se ponen en el manchón y ya no se sacan más. Claro que para saludar... —añadió tras una pausa reflexiva.

Iban y venían, tomadas del brazo. Cuchicheaban cosas incomprensibles, inauditas confianzas que acercaban sus cabezas, murmullos apenas articulados y que de pronto las sacudían en largas risas que dejaban perplejos a los árboles, porque no era época de nidos, o los alborozaban en aprobatorios

cabeceos, en la otra época en que los pájaros trataban de glosar esos trinos. A veces, no, una vez, levantó ella la cara, para mejor atrapar la risa que siempre le parecía caerle de arriba y así en escorzo, las pupilas hallaron la mirada de unos ojos verdes, de verde pasto nuevo y en cara de muchacho atezado de soles, fuerte y como renoval. Un instante nada más. Pero para llevárselo a casa y atesorarlo y meterlo en lo hondo del corazón y sentir que una angustia y un calor y un deseo vago de llorar y de pasarse por los labios la yema fina de los dedos la atormentaba súbitamente, en medio de una lectura, de una labor, de un sueño. Volverlo a ver. Sentir de nuevo la impresión de que la vida se le paraba en las venas. Que ese segundo en que la mirada verde del muchacho la fijaba, era el porqué de su existencia. ¿Quién era? Del pueblo no, conocido no. Tal vez veraneante en los alrededores. Cautelaba su secreto tesoro. Charlaba menos, reía rara vez. Pero las pupilas parecían agrandársele, anegarle la cara en esa busca de la silueta vigorosa, vestida como no se vestían los muchachos del pueblo. Llegaba en un auto chiquito. Lo dejaba al costado del club. Iba a misa. Lo divisaba atento y circunspecto, en el presbiterio, un poco al margen del grupo de hombres. Terminada la misa iba a la confitería, llenaba de paquetes el auto, daba después una vuelta por la plaza para ir al correo, deshacía camino, subía al coche y partía.

Claro era que las otras muchachas lo habían notado. Y muertas de risa con sus indumentarias, con los pantalones de golf o de montar, le llamaban "el Calzonudo". Para su recóndita desesperación.

Seguía la marcha llenando la casa con sus acordes. Irrumpían las campanas. Como un repique. Igual que en ciertos domingos, cuando había misa mayor, pero éstas eran campanas más sonoras, más armónicas, como si a la vez que tocaran el repique se mezclaran a ellas acentos de inusitado goce.

Terminó la marcha. Cambió la aguja, le dió nueva cuerda, volvió el disco y ahora el vals empezó a girar alrededor de la mesa, música como que bailara, compás que creaba lentas o rápidas esferas desplazando sus colores.

Nunca supo cómo se llamaba, quién era, de dónde venía. Un domingo no apareció. Ni otro. Ningún otro. Una chiquilla apuntó:

—¿Qué será del Calzonudo?

—Se lo habrá comido la Calchona... —contestó otra y se echaron todas a reír.

A ella le dolía el pecho y por la garganta le hurgaba la garra fina del llanto. Se le atirantaban las comisuras de la boca y los ojos, como nunca, le llenaban la cara. Ya en la casa buscó el rincón recoleto, en la pieza de los trastos, entre la caja del piano y una ruma de colchones, y allí largó su pena, le abrió el corazón, dejándola salir y envolverla en su pegajoso manto, adherido a ella como nueva piel, humedecida y dolorosa. Le llovían las lágrimas por la cara. No verlo más. Nunca saber su nombre. Nunca volver a encontrarlo. Arreciaba el llanto. ¿Qué mirada iba a tener para ella esa magia? ¿Ese quemar que le ardía adentro, no sabía dónde, como una anhelante espera de no sabía qué dicha? ¿Su nombre...? Enrique... Juan... José... Humberto... ¿Y si se llamaba Romualdo, como su abuelo? No importaba, no importaba. Ella lo querría siempre, con cualquier nombre... Lo querría... Quererlo... Quererlo como quiere una mujer, porque ella ya lo era y sus quince años le daban a la voz un súbito trémolo oscuro. Quererlo siempre... Parecía deshacerse en llanto. Y de repente se quedó quieta, suspirante y quieta, sin lágrimas, con la pena diluída, sin forma y lejana. Suspiró de nuevo. Se limpió los ojos. Y se halló pensando en que a lo mejor estaban buscándola por la casa, que debía ir a lavarse la cara sollamada, que... sí, era una vergüenza confesárselo, pero tenía hambre. Y se fué pasito por entre los trastos, atisbando para salir sin ser vista e ir a refrescarse la cara en el pilón del patio.

La madre la miraba a veces azorada y solía murmurar:

—Qué mujerota está la chiquilla...

El padre era más definitivo en sus conclusiones y decía a gritos:

—Mire, Maclovia, a ésta tenemos que casarla cuanto antes.

Por años lloró su pena entre la caja del piano y la ruma de colchones. Nunca nadie supo nada. Le levantaron las trenzas que desde entonces llevó como tiara alrededor de la cabeza, bajaron los dobladillos de todos sus vestidos. Nadie decía que era bonita. Pero no había hombre que no se sobresaltara al verla, perdido en la contemplación de los ojos grises, con algo que era casi un vértigo ante la pulpa ardida de su boca. Aparecía cortés e indiferente. Tenía que guardar su recuerdo, cuidar su ensueño y tan sólo en esa zona de silencio y lejanía podía hacerlo. Los hombres la miraban, se detenían un punto junto a ella, pero todos, unánimemente, se iban hacia otras muchachas más asequibles a su cortejo.

El padre presentó un día al futuro marido. Era de tierras del sur, propietario de una hijuela, de vieja familia regional. Ya mayor, claro que no “veterano” —esto lo decía la madre. Como decía también—: “Buen partido”.

Dejó, indiferente, que entre unos y otros interpretaran su aquiescencia y la casaran. Éste u otro era lo mismo. Que ninguno era el suyo, el que ella quería, mirada verde para dulzor de su sangre. ¿Éste? ¿Otro? ¿Qué importaba! Y había que casarse — según decía la madre, sonriente y persuasiva y según ordenaba el padre, con su voz tonante que no aceptaba disensiones.

Recordaba lo incómodo del traje de novia, la corona que le oprimía las sienes y su terror a desgarrar el velo. El novio murmuraba:

—Costó tan caro... cuídelo...

Terminaba el vals. Un momento el silencio llenó la casa, un tan completo silencio que hacía daño. Porque era tan completo que la mujer empezó a sentir su corazón y el terror le abrió la boca y entonces sintió el jadear de su respiración. Pero también sintió el ronquido en la otra pieza, cortado al interrumpirse la música y que de nuevo el subconsciente tranquilizado imponía al dormido. Sintió luego un grillo en el patio. Se alzó lentamente y miró, afuera, el campo negro y extenso, que sabía llano, sin nada en la

lejanía sino el anillo del horizonte. Llano. Llanura. Y en mitad ella y su vigilia, alzando recuerdos, acariciando el pasado. Perdida en el llano. Sin nadie para su ternura, para mirarla y encender dentro de ella ese ardor que antes le caminaba por la sangre y estremecía su boca bajo el tembloroso palpar de sus dedos. Sola.

Se volvió al fonógrafo. Hubiera querido repetir la magia. De nuevo alzar el lienzo melódico para allí proyectar una vez más las imágenes. Pero no. El reloj dió una campanada. Las diez y media. No fuera a despertar...

Con la misma cautela de quien maneja seres vivos y frágiles, guardó el fonógrafo, los discos, cerró la alacena, puso la llave en su bolsillo. Del aparador sacó una palmatoria, encendió la vela.

Entonces apagó la lámpara.

Y salió a la galería, detrás del fuego fatuo de la vela y seguida por entrechocadas sombras de pesadilla.

Cuando llevó el arroz con leche al comedor, creyó haber realizado el último viaje de la noche y que entonces podría sentarse a esperar que el huésped se fuera. Pero los dos hombres, lámpara por medio, cuchareaban alegremente como niños y, una vez rebañado el plato, levantaron ambos la cabeza y se la quedaron mirando, pedigüeños y golosos.

—Sírvanse otro poquito —dijo ella arrimando la fuente.

—¡Cómo no, Patrona, si está que es un gusto comerlo! —admitió el huésped.

—¡Es que la vieja tiene buena mano para estas cosas! —y agregó el hombre confidencialmente, porque el vino se le estaba desparramando por el cuerpo—: Cosas que le enseñaron en la profesional; vale la pena tener mujer leída, amigo, sí; se lo digo yo y créame...

Ella esperaba, incómoda en la silla, las manos modosamente sobre el mantel. Ya habían comido con abundancia de res muerta en el día y el vino terminándose en la damajuana. Sería cuestión de aguardar un rato la obli-

gada sobremesa y entonces el huésped se iría. Que su casa estaba lejos y la noche se mezclaba al viento y grandes nubarrones hacían y deshacían formas sobre estrellas tiritonas.

La distrajo la voz del hombre:

—¿Y ese café? Apúrese, que el tren no espera... —y rió su frase, dando un puñado sobre la mesa que hizo vacilar la lámpara.

No habían terminado sus viajes a la cocina... Salió a la galería, pensando, afligida, que a lo mejor el fuego estaba ya apagado y encandilarlo era tarea para rato. Pero bajo las cenizas el punteado rojo del rescoldo la hizo casi sonreír y el agua estuvo pronto hervida y la cafetera, importante en sus dos pisos, sobre la bandeja, y ella de nuevo atravesando la casa oscurecida, que la luz del reverbero sólo parecía espesar lo negro en los rincones.

En el comedor, los dos hombres discutían con parsimonia, de pie aún su cazurrería criolla, porque aquella comida estaba destinada a cerrar un negocio de compra de chanchos que el huésped viniera a ver desde el pueblo, y la tarde, que si yo pido y yo ofrezco, se había pasado en tanteos y todavía no se llegaba a nada concreto.

—El lunes le mando un propio con la contestación —decía el huésped.

—Es que mañana, domingo, tengo que contestarle a uno de estos lados, que también se interesa y no puedo dilatarle más, usted comprende, sí; no es cosa de dejarlo esperando y que se eche para atrás y usted también y pierdo un buen comprador...

—Es que usted se pone en unos precios...

—Los que valen los chanchos, amigo; mejores no los va a encontrar. Como esta cría no hay otra por estos lados, usted lo sabe bien, sí...

La mujer había sacado las tazas, el azúcar, ahora les servía el café. ¡Qué arreglaran luego su negocio y el huésped se fuera! Y se sentó de nuevo, en la misma postura de antes, tan idéntica, tan silente, tan como recortada en un cartón y colocada allí, tan erguida, inexpresiva y miste-

riosa que, súbitamente, los dos hombres se volvieron a mirarla, como atraídos por la fuerza extática que de ella emanaba.

El huésped dijo:

—¡Tan calladita la Patrona!

Y el hombre, vagamente molesto sin saber porqué:

—Sirva aguardiente, pues...

Volvió a ponerse de pie, pero esta vez no para ir a la cocina. Abrió la alacena y se empinó para alcanzar arriba la botella arrinconada tras el fonógrafo. El huésped que la miraba hacer, preguntó solícito:

—¿Quiere que le ayude, Patrona? Le queda alta la botella.

—Mírenla que arisca la botella... por algo había de ser mujer. Pero para eso estoy yo aquí... —exclamó el hombre y se alzó a tomarla.

Le tropezaron las manos en el fonógrafo y añadió, gozoso de hallar otra amabilidad que ofrecer al huésped:

—Vamos a decirle a la Patrona que nos toque un poco el fonógrafo. Yo le llamo su bolina. Porque hay que ver cómo es de gritón, pero a ella le gusta y yo la dejo que se saque el gusto. Así soy yo, sí. Toque algo para que oiga el amigo. Ponga lo más bonito. Pero antes nos sirve algo.

Colocó al borde de la mesa la botella y el fonógrafo. La mujer se había quedado quieta, oyendo lo que el hombre decía. Pero cuando las manazas del hombre se apoderaron del armarito, una especie de resentimiento le remusgó en el pecho, lento, iniciándose apenas. El gramófono era su bien suyo y nadie tenía derecho a moverlo. Nunca nadie lo había manejado, sino sus manos de ella, que eran amorosas y como para un hijo. Tragó saliva y los dientes se le apretaron después, marcándole la arista dura de la mandíbula, igual a la del padre e igual a la del lejano abuelo que viniera de Vasconia. Pensó que el aguardiente los haría olvidar la música y en vez de los pequeños vasos de vidrio verde y engañoso, en que apenas si cabía una dedalada de líquido, puso los otros grandes de vino y los llenó a medias.

Los hombres olieron el aguardiente, levantaron después los ojos, a la vez que entrechocaban las copas y a una voz dijeron:

—¡Salud!

—¡Salud!

Y vaciaron de un sorbo el contenido.

—¡Esto es aguardiente! — dijo el hombre.

El huésped contestó con un silbido que pareció quedársele en la boca fruncida, gesto de estupor, porque algo empezaba a bailar en los músculos sin intervención de su voluntad y esto lo dejaba así de perplejo y tan contento por dentro.

—Volvamos a hablar del negocio —propuso el hombre—. Ya está bueno que se decida, sí; mi precio es razonable, usted bien lo sabe y sabe que se lleva chanchos que en cualquier mercado se gana el doble, sí; criados a chiquero y media sangre el barraco, especiales para jamones...

El otro sonrió vagorosamente y asintió a cabezadas.

—¿Trato hecho, entonces? —preguntó el hombre tozudamente—. ¿Trato hecho?

—Bueno el aguardiente, no se toma mejor por estos lados, ni en el hotel de los Piñeiro—. Era curioso lo que sentía: siempre esa especie de movimiento muscular que ahora se polarizaba en las rodillas y le lanzaba las piernas hacia todos lados, irreductiblemente, igual que a un payaso. ¡Y estaba tan contento!

—Bueno el aguardiente, claro; es regalo de mi suegro que es del lado de las viñas y comercia en vinos. De lo mejor. ¿Trato hecho?

—¿Trato de qué? —preguntó estúpidamente, atento a su deseo de reír, a su imposibilidad de reír y a un vago desconsuelo que empezaba a inundarlo. Y las piernas por debajo de la mesa bailándole, bailándole...

—Del negocio de los chanchos, pues...

—¡Ah! * Sí, de veras... ¿Pero la Patrona no iba a tocar la... cómo le dijo. La... güeno: el fonógrafo?

La mujer lo odió con una fuerza que lo hubiera destruído al hacerse realidad. Todas las malas palabras que oyera en su vida y que jamás dijo, se le vinieron de pronto a la memoria y las sentía tan vivas que su asombro era que los dos hombres no se volvieran a mirarla, despavoridos y enmudecidos ante esa avalancha grosera.

—¿Trato hecho?

—Música... música... la vida es corta y hay que gozarla...

Pero en vez de alargar la mano al fonógrafo, la mujer la había alargado hacia la botella y de nuevo les servía, desbordando las copas. Y como cada cual absorto en su idea no viera que se la había puesto delante, fué ella quién dijo, repentinamente cordial:

—¡Sírvanse! —e hizo un inconcluso gesto de invitación, una especie de saludo que se quedó en el aire, mano paralizada, mientras los miraba beber. —¡Salud!— y le sorprendió el sonido ronco de su voz diciendo el buen augurio.

—¿Trato hecho? —insistió el hombre, enredada la lengua a las consonantes.

El otro no oía nada, sino que sentía crecer la marea de congoja, a la par que en sus oídos una chicharra se puso a mover constante su serrucho de siesta. ¿Y por qué le bailaban las piernas?

—Hermano, soy bueno... yo no merezco esto... —y la congoja se le desbordó en un hipar—. No quiero que me bailen las piernas, mis piernas son mías, mías... Música... —gritó súbitamente y medio se alzó, pero le falló el impulso y se fué de bruces sobre la mesa.

La mujer los miraba, quieta, con los ojos tan abiertos e inexpresivos, tan claros, tan enormes en su grisura. Que no se acercaran de nuevo a su fonógrafo, que no fueran a tomarlo, era suyo, allí residía su vida por dentro, su evasión a los días sin forma. Ella era exteriormente semejante a la llanura, plana, con la voluntad del marido como el viento rasándola, pero al igual que bajo napas de tierra está la corriente multiforme del agua, así

ella tenía dentro su agua cantante diciendo las formas del pasado. La música era de ella. De ella y ¡ay de quien se le acercara!

Peró el huésped alargó una mano y torpemente la posó en las portezuelas del gramófono, tratando de abrirlas. Que no las abrió, porque ella, violentamente en pie y dura sobre la mano de él, dijo también duramente:

—No. Es mío.

El huésped la miró, fruncida la boca y tratando de pensar algo que acaba de olvidársele. Recordó de pronto. Y volvió a estirar la mano que ella le quitara de la pequeña aldaba.

—¡Le digo que no!

—Mire como me agravia, hermano...

El hombre insistió codiciosamente:

—¿Trato hecho?

—¿Por qué no toca algo? Meta bolina no más hijita, sí; a su gusto. ¿No ve que vamos a cerrar el trato?

No pondría las manos en el fonógrafo. Eso nunca. Pero el huésped se había alzado y esta vez sí que le obedecieron los músculos. Pero la mujer previno el ataque y se interpuso defensiva. El huésped trastabilló por el comedor, hasta dar con la pared, y se volvió encendido en delincuencia, ciego para todo lo que no fuera su idea.

—Música... Música...

—¿Que se ha vuelto loca? ¿Qué le pasa? —preguntó el hombre.

Permanecía muda e inmóvil. Primero la harían pedazos, pero no lograrían tocarlo. Nunca.

El huésped estaba sobre ella y ella sobre el fonógrafo, con todo el cuerpo defendiéndolo. Luchaban. El hombre los miró un instante estupefacto, repitiendo:

—¿Que se ha vuelto loca? ¿Que se ha vuelto loca?

Peró cuando el huésped dió un grito agudo porque los dientes de la

mujer le desgarraban una mano, se abalanzó a separarlos, a defender al amigo, a defender su negocio, su trato ya casi hecho.

Ella les daba patadas y dentelladas, animalizada, como si en el monte un puma defendiera los lechales. Pero eran dos contra ella. Los hombres no sabían por qué recibían puñadas, por qué rodaban por el suelo, por qué la mesa se tambaleaba y la lámpara oscilaba su luz en un mareo peor que el de sus estómagos. El fonógrafo cayó con estrépito y las cuerdas resonaron, lamento de arboleda a la que arranca un fuerte viento sus hojas. El huésped estaba sentado en el suelo, aturdido, y de pronto se le soltó el llanto en sollozos que interrumpían los hipos. El hombre se apoyaba en la ventana, atónito con todo aquello y mirando a la mujer que mostraba desgarrada la ropa, deshecha la nobleza del peinado, con un tajo largo en la cara, limpiándose con el delantal rojo de sangre, manchada la blusa, empecinada en recoger del suelo los pedazos de los discos rotos, mirándolos y sollozando, limpiándose la sangre.

Pero el huésped:

—Hermano... yo creía que estaba en casa de un hermano... Me han agraviado... a mí...

—No llore más, hermano —y repentinamente vuelto a su idea y lleno de solicitud y ternura—: ¿Trato hecho?

—Mugres, eso son nada más: mugres.. —dijo la mujer y con su haldada de pedazos salió del comedor, cerrando la puerta con un retumbo que asustó a las ratas en el entretecho e hizo que el perro la mirara sostenidamente con sus lentejuelas humildes, brillosas en la penumbra.

Afuera restallaban las crines del viento desatado en frenéticos galopes. Las nubes se habían apretujado, densas y negras, tiñendo los ámbitos y sin dejar ver perfil de cosa alguna. Como si aún los elementos no hubieran sido separados. Un grillo atestiguaba inmutable su existencia.

Iba huidiza, apretados contra el pecho los destrozados discos, sintiendo

el fluir de la sangre por la herida, caliente y pegajosa en el cuello, adentrándose hasta la piel fina del pecho. Caminaba con la cabeza gacha, rompiendo la negrura y el viento. Caminaba. La casa estaba lejos, que no sólo borrada por la sombra. El grillo quedó en lo imperceptible, tenazmente inútil. Podía estar en el llano y ser el centro vivo de lo circunstancial desolado, podía estar en un valle limitado por ríos y precipicios, podía andar, andar, sin fin, hasta caer deshecha en la tierra dura, empastada hasta el mismo nivel con idéntica hierba, podía de pronto resbalar por la barranca e irse a estrellar en las lajas de un río sorbido por rojizas arenas, podía... Podía cualquier cosa suceder en ese negror de caos, confuso y pavoroso. Que a ella todo le era indiferente...

Terminar con todo. Morir contra la tierra, destrozarse en la hondonada. No sentir más ese ardor corrosivo, hiel en la boca y adentro hurgándole, deseo de gritar, de pegar, de encender fogatas que ardieran el mundo. Terminar con todo. No esforzarse más por saber qué características tuvo tal día, empeñada en sacar de la suma de grisuras una fecha para diferenciarlo. No vivir mecanizada en el trajín y en el tejer, esperando que llegara el sábado para comer su mendrugo de recuerdos, mendrugo incapaz de saciar la angustia de ternura de su corazón. Terminar con la sordidez rondándola, con el disfraz del "haga como quiera, pero...", de la meticulosidad, de la solapada vigilancia. No ser más. Nunca más volver a la casa y hallarse diciendo lo hecho y lo rendido, oyendo la insinuación de lo necesario por comprar y lo preciso por hacer. No encallecerse las manos majando trigo ni con los ojos llorosos al humo del horno ni sintiendo la cintura dolida frente a la batea del lavado. Jamás esmerarse en pintar una tablita y hacer una repisa, ni empapelar las habitaciones enflorándolas como un remedo de jardín. Nunca. Ni nunca más sentirlo volcado sobre ella, jadeante y sudoroso, torpe y sin despertarle otra sensación que una pasiva repugnancia. Nunca.

Le dolió como una larga punzada la herida que el aire enfriaba. La

tocó y halló entre la sangre un punto duro. Pedazo de vidrio. Cacho de vaso roto que no supo cuándo en la lucha se le enterró allí. Con una especie de insensibilidad al dolor lo removi6 para sacarlo. Dió un gemido. Pero furiosa consigo misma, de un tir6n brusco que desgarr6 m6s profundamente la carne, lo extrajo y arroj6 lejos.

La sangre le corría por los dedos, por el cuello. Toda manchada y pegajosa. Siguió andando. Desaparecer. Pero antes sollozar, gritar, aullar. El viento, con sus rachas, parecía metérsele por la carne abierta y hacer intolerable el dolor. Más grande aún, más agudo que el otro que le destrozaba el sentimiento. De pronto la mano que apuñaba el delantal, sosteniendo siempre los rotos discos, se abrió y todo aquello rodó por el suelo. Dió unos pasos más y cayó de bruces para sollozar, sonidos que el viento agarraba con su fuerte mano y esparcía por los confines.

Como si el agua de los claros ojos al fin pudiera ser agua. Sentía que la boca se le abría y los extraños ruidos que lanzaba su garganta y los párpados sollamados y la frente rugosa y la sal del llanto. Y una mano pegada a la herida, violentamente dolorosa, y la sangre corriendo entre sus dedos y una trenza que debía de estar empapada humedeciéndole la espalda. Se alzó un codo, volteó la cabeza. Y dió un grito agudo, porque por la cara le calentó un aliento y algo inhumano la empavoreció hasta perder el sentido.

El perro a ratos la olfateaba ruidoso, otros le lamía las manos, otros se sentaba y alzando la cabeza muy alto, con el hocico tendido hacia misteriosos presagios, daba su largo aullido lunero. Le lamía la cara cuando la mujer volvió en sí e instantaneamente supo que era el perro, aunque no sabía dónde estaba. Se sentó de golpe y de golpe también tuvo el recuerdo de lo inmediato.

Era como si no lo hubiera vivido. Tan extraño, tan ajeno a ella. Casi como la sensación de la pesadilla que acaba de hundirse en lo subconsciente. ¿Huía de un sueño, volvía de una realidad? Un gesto, al querer acariciar

al perro que la rondaba inquieto, le dió el exacto contorno de lo real. Gimió y el perro buscó de nuevo su rostro.

Se podía morir desangrándose. Estarse así, quieta en la noche, en la proximidad cordial del perro hasta que la sangre se fuera escurriendo y con ella la vida, esa vida aborrecible que no quería conservar para provecho de otro. Eliminándola, vengaba su constante estado de humillación, rencores acumulados sordamente, resentimiento de existencia frustrada. Quitarse de en medio para que la soledad fuera el castigo del que no tendría quién trabajara, rindiera y diera cuenta de hechos y pensamientos, máquina para su regalo desaparecida y que le costaría hallar otra tan perfecta. No verlo más. Nunca ponerle delante la carne medio asada y verlo masticar con sus dientes de súbita blancura. Ni ver su mirada irse velando de niebla, como ojo de borrego muerto, cuando el deseo lo hacía estirar la mano hasta su cuerpo vanamente esquivo. No saberlo enredado en subterráneos cálculos: —“Esto lo compra usted, porque esta platita mía es para guardarla y comprar cuando se pueda el campo de los Urriola, que están muy entrampados y tendrán al fin que vender, sí; o el campo de la viuda de Valladares que con tanto chiquillo no va a prosperar y se lo van a sacar a remate, por las hipotecas...” Esperando como buitres, paciente, el momento de alzarse con la presa. Tierras. Tierras. Todo en él se reducía a eso. Vender. Negociar. Juntar dinero. Y comprar tierras, tierras.

No ser más. No pensar más. Sentir como la sangre se iba entre sus dedos, corriendo pegajosa por el pecho.

El perro gemía ahora bajito, cada vez más inquieto. La mujer, súbitamente, abrió los ojos que ya no tenían sino la propia agua clara del iris y enfrentó una verdad: morir era también nunca más sacar los recuerdos del pasado, arcón con sus imágenes de ternura. Nunca más recordar... ¿Recordar qué? Y en una rápida e inconexa superposición de imágenes, trozos de escenas, retazos de recuerdos, vió a la madre sentada frente al portalón, a ella con sus hermanas tomadas del brazo, a las palomas volando por el

aire aromoso del jardín. Sintió tan exacto el olor de los jazmines que aspiró anhelante. Pero aparecieron otras imágenes: ella llorando entre la caja del piano y la ruma de colchones, ella silenciosa en la noche bajo la medalla de la luna, buscando la réplica de esa medalla en el fondo del pilón con mano distraída, ella frente al espejo, prendiéndose en las trenzas una ramita de albahaca y unos claveles, porque la Pascua era una porfiada esperanza, ella con la cara volteada por la risa y sus ojos atrapando la mirada verde que le agitaba en el pecho un tímido pichón, tan cálido, tan tierno y tan exactamente vivo que la sorpresa de su mano era no encontrarlo allí anidado dulcemente... Nunca más todo eso. Morir era también renunciar a todo eso...

De repente se puso de pie. Le vacilaban las piernas y ante los ojos le bailaron chiribitas. Los cerró fuertemente. Se obligó a erguirse. Y fuertemente también apretó el delantal a la cara, que no quería que la sangre corriera por la herida, que no quería que la sangre se le fuera, que la muerte la dejara como un tendido harapo en medio del campo, sobre los yuyales, abandonada en lo negro con la sola custodia del perro. Quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos.

Apretó aun más contra la mejilla el delantal. Oteó la noche. Llamó entonces al perro. Se tomó de su collar. Y dijo:

—A casa —y lo siguió en lo oscuro.

MARTA BRUNET

ITINERARIO DE GALDÓS

Las últimas décadas del siglo XIX constituyen en toda Europa la edad dorada de la novelería. En esos años surgen numerosas obras maestras del género. Ciertamente es que las primeras creaciones de Stendhal, Dickens, Balzac, Thackeray, Flaubert, Dostoievski, George Eliot, Emily Brontë... son algo anteriores. Pero de 1870 a 1890 aparecen otras grandes novelas del siglo, algunas con posterioridad a *La Fontana de oro* (1870); así si *Guerra y Paz* es de 1866, *Anna Karenina* data de 1875, *Los Rougon-Macquart* se inician en 1871; *O crime do padre Amaro* es de 1876 y *Los hermanos Karamazov* de 1880. La novela adquiere un alto rango antes desconocido, en tanto decaen otros géneros. Cesan lo poético y lo dramático de ser los cauces privilegiados de la creación literaria. Por lo demás, la predominancia de la prosa en la literatura española se advierte ya desde el siglo XVIII. Luego el romanticismo vuelve a cargar el acento en el verso. Pero sólo momentáneamente y sin que su reflejo —en la novela histórica— pase de ser secundario. Mas transcurrido aquel intervalo, la prosa vuelve a dominar y empieza el gran período novelesco en todas las literaturas de Europa.

¿Qué razones motivaron ese espléndido auge de la ficción? Varias se han señalado para evidenciar que la novela era el único género literario capaz de expresar íntegramente el espíritu de la segunda mitad del siglo XIX. Y así se recuerda cómo éste fué un tiempo de gran progreso en las ciencias empíricas, unido a una gran indigencia filosófica. “El hombre metafísico ha muerto” — exclamaba Emile Zola. “Todo nuestro terreno —agregaba— se transforma con el hombre fisiológico”. Claude Bernard y Taine, después de Auguste Comte, dan la norma de esta ideología. Por consiguiente la única experimentación posible del hombre, en longitud, ya que no en profundidad, sólo habría de manifes-

tarse fertilmente en el cauce novelesco. Se trataba de efectuar la anatomía de una sociedad, la descripción de las relaciones e interacciones entre el hombre y su mundo, con el mismo rigor de análisis y el sentido infinito del detalle que los aplicados a un cuerpo vivo.

De ahí a la novela experimental sólo había un paso; y éste fué franqueado arriscadamente por Zola cuando dió el nombre a un fenómeno que ya existía, cuando estipuló minuciosamente las bases teóricas de una manera de expresar lo novelesco, ya muy extendida. Por lejanos que hoy nos encontremos de la estética naturalista —o por ello mismo, puesto que no cabe choque con lo distante— fuera necio menospreciar su aportación. Lejanía —para puntualizar las cosas— relativa, más aparente que real, si nos atenemos a rasgos últimos, muy repetidos y salientes de las últimas novelas francesas y norteamericanas, donde hay más de una reminiscencia naturalista. Esta escuela resulta, por consiguiente, menos inactual ahora que hace treinta años, cuando dominaba casi con exclusividad el psicologismo. La tendencia opuesta, el dominio de lo fisiológico, sólo vino a ser un reflejo del cientificismo que se hizo arrollador en días finiseculares. Zola, el teorizante más explícito y ardoroso de aquella escuela, lo proclamaba con ingenuo arrebató al declarar (en *Le roman experimental*) que pretendía trasplantar al terreno literario el método experimental, propugnado en medicina por Claude Bernard, conjugándolo con el evolucionismo de Darwin y con las teorías de Taine sobre la raza, el medio y el momento, y creando así nada menos que “la literatura de la nueva edad científica”. De ahí su determinismo, el papel absoluto concedido a la herencia, su positivismo, su materialismo en suma. El rigor de las teorías naturalistas —exagerado en Zola hasta la hipérbole cómica, como cuando escribía al presidente de la República Francesa: “La Republique sera naturaliste ou ne sera pas” — dejó indiferentes a los más, pero sus ejemplos novelescos, el clima que crearon, alcanzó irradiación muy vasta.

No permaneció, no podía permanecer Galdós inmune al alcance de tales doctrinas. Pero tampoco se dejó deslumbrar por ellas. Acertó a conciliarlas muy serenamente con el espíritu auténtico del genio nacional. Por ello el eco naturalista que aparece en sus novelas, a partir de *La desheredada*, es más bien, en el fondo, una reviviscencia del tradicional realismo español. Está así más cerca de Quevedo que de Zola. Tomó del naturalismo —como ha precisado certera-

mente Ángel del Río ¹— “el procedimiento experimental, detallista, así como la intuición de buscar el sentido de lo humano integral en lo más bajo y miserable, en las zonas tanto sociales como individuales donde los instintos se manifiestan libres, sin el dominio de una idea superior que los ordene y arregle”. Pero rechazó del naturalismo su filosofía, su concepto mecánico de la vida, filosofía —puntualiza el mismo crítico— inconcebible e inadaptable a la tierra clásica del libre arbitrio, al país del individualismo con más honda raigambre. A estas conclusiones se había anticipado ya Menéndez y Pelayo, en 1897, al contestar al discurso de ingreso de Galdós en la Academia de la Lengua ². Hacía allí, en cierto pasaje, un a modo de balance del naturalismo, reconociendo con toda lucidez sus aportaciones. “Había —dijo exactamente— en el movimiento naturalista, que en algunos puntos era una degeneración del romanticismo, y en otros un romanticismo vuelto del revés, no sólo cualidades individuales muy poderosas, aunque por lo común mal regidas, sino una protesta, en cierto grado necesaria, contra las quimeras y alucinaciones del idealismo enteco y amanerado; una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignísimos de entrar en la literatura, cuando no pretenden ser exclusivos; y una nueva y más minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, como creía disparatadamente el patriarca de la escuela, sino del simple método de observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado; pero que, como todo procedimiento técnico, admite rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en arte”.

Nunca teorizó Galdós sobre estos puntos; así como celó su intimidad, del mismo modo rehuyó dar explicaciones sobre cuál fuera teóricamente su concepto de la novela, dejando que la obra misma lo explicara. Sólo una vez hizo excepción a tal norma de inhibición: al contestar al discurso aludido de Menéndez Pelayo, con motivo de su recepción en la Academia. Allí, al aludir inexcusablemente al naturalismo, tendía, ante todo, a tranquilizar a los asustadizos. Utilizó para ello el mismo recurso de que se había valido Emilia Pardo Bazán: subrayar su filiación hispánica, a fin de apaciguar a los detractores, deshaciendo todo reproche de extranjerismo. Así escribía Galdós: “El llamado naturalismo

¹ Prólogo a *Torquemada en la hoguera*. (Instituto de las Españas, Nueva York, 1942).

² *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942).

nos era familiar a los españoles en el reino de la novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. El naturalismo volvía con más calor y menos delicadeza y gracia... Recibíamos, pues, con mermas y adiciones, la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra... Francia nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; la aceptamos nosotros restaurando el naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva, conforme a la tradición cervantesca”.

Quizá el único elemento extraño que Galdós incorpora a esa sustancia tradicional es cierto sentido de la impasibilidad a lo Flaubert, combinado con un humor de filiación dickensiana. Ambos se funden armoniosamente con la propensión británica de su ser (Galdós tradujo los *Picwick Papers* en su mocedad; Londres, después de Madrid, era la ciudad que prefería y a ella volvió con preferencia en sus numerosos viajes al extranjero) y dan a su obra ese aspecto objetivo, ese tono, no frío ni escéptico, sino conciliador que es flor de su liberalismo. Impasibilidad que viene a ser, en suma, la conquista más singular y verdaderamente antirromántica de la escuela naturalista, y a la que pocas veces, sin embargo, alcanzaron Zola y sus epígonos, seguidores de la letra pero no del espíritu que trasunta el famoso credo de Flaubert, expuesto en un pasaje de su *Correspondance* (1857): “C’est un de mes principes: qu’il ne faut pas *s’écrire*. L’artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu’on le sent partout, mais qu’on ne le voit pas”.

Si quisiéramos medir exactamente la distancia que separa a Galdós del naturalismo canónico, el de la novela experimental, podríamos acudir a una piedra de toque: sus medios tonos, su inhibicionismo púdico al tratar las escenas de amor. Y esto inclusive en aquellos libros donde llega al borde de las situaciones más crudas; por ejemplo, en *La desheredada*, en *Fortunata y Jacinta* y, más señaladamente, en *Lo prohibido*. Aunque la heroína de la primera pare en mujer pública, nunca llega a tener aires de tal; aunque Fortunata sea, en rigor, una entretenida, siempre parece una mujer monoándrica; y lo mismo acontece con Eloísa en la tercera novela. Además, las posibles escenas eróticas quedan a medio describir, y comparadas con las de cualquier naturalista “orto-

doxo" éstas de Galdós parecen páginas rosadas. Influencia del puritanismo externo, español, de la época; virtud negativa, al cabo, pero que demuestra cuánto erraban quienes reprocharon crudeza a sus novelas.

En otro lugar¹ ya inicié la refutación de algunos de los reproches que más comunmente se han venido enderezando contra Galdós —a cambio, claro es, de formular otros distintos y más valederos. En primer término, conviene aclarar los referentes a su lenguaje y a sus maneras estilísticas. Es cierto — como allí apunté— que Galdós abusa muchas veces del lenguaje mostrenco, que llena excesivamente su prosa narrativa con modismos locales o de época, de dichos superfamiliares, escribiendo como en mangas de camisa. Pero no los inventa ni desfigura: traslada casi fonográficamente el lenguaje conversacional de aquellos años, plagado de refranes y tranquilos. Con lo cual, si estéticamente sigue repeliéndonos, documentalmente hallamos en ello un extraordinario sabor de cosa pintoresca y demodada, como en la curva de un polisón o en un centro de palmeras...

Mas, contrariamente, no se ha advertido bien aún que, pese a tales licencias con el buen gusto —o por ellas precisamente, por reaccionar contra el que a fines de siglo se reputaba de tal— Galdós fué un innovador. En *La desheredada* se instaura de una parte, por vez primera en las letras españolas de aquel siglo, el auténtico habla popular y miserable; mas por otra parte, y en el extremo diametralmente opuesto, Galdós hace hablar asimismo lo subconsciente de sus personajes, apelando a recurso entonces tan insólito —tal en el capítulo del insomnio de Isidora— como el que luego se ha llamado "monólogo interior". Y esto sin contar frecuentes aciertos de visión y plásticos hallazgos de imágenes. Lo que acontece es que la tensión novelesca pura, el interés expectante de lo argumental es tan denso que resulta difícil, para el lector, reparar en tales aciertos o primores de forma, tanto como lo era para el autor demorarse en ellos o subrayarlos. Su alacridad narrativa, el ritmo fácil, alegre, ágilmente desenvuelto con que está escrito, por ejemplo, *El amigo Manso*, dando la impresión de un fluír espontáneo, compensa, en cualquier caso, reiteraciones o desaliños. Y, sin apartarnos del mismo libro, ese ritmo tan célere hace que no advirtamos plenamente el significado fantástico de sus

¹ Ver *Apogeo, ocaso y revaloración de Galdós* en *La Nación*, 9 de mayo de 1943.

comienzos, cuando el protagonista empieza a narrar su vida desde el trasmundo, con una técnica que se anticipa a los hallazgos pirandellianos.

Galdós, en suma, tenía demasiadas cosas que contar para pararse a considerar como las contaba. En otra de sus escasas efusiones íntimas, ya en las postrimerías de su vida, y a lo largo de una conversación mantenida con Luis Bello, el viejo maestro refutaba implícitas objeciones al confesar: "Busco..., busco... Naturalmente, al escribir siempre hay que buscar... Ya sé que mi estilo no parece estilo a muchos que buscan también, buscan otra cosa. Creen que lo mío es fácil. Pero sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que contar... Para mí el estilo empieza en el plan... En general, los arrepentimientos que yo tengo no son por errores de estilo, sino por precipitaciones de plan". Y en ese apresuramiento, en esa urgencia creadora, estaba, con sus virtudes y defectos, lo más genuino de su personalidad. Cuando quiso escribir bien, cuando se propuso conscientemente hacer una obra de arte acabada, no pasó de los remedos clásicos, del lenguaje pulido, aunque tan sabroso, que caracteriza una de sus últimas novelas, *El caballero encantado*. No se olvide, para explicar finalmente su concepto secundario del estilo, que Galdós era diligente y fecundo, espontáneo y arrollador, en la línea de Lope de Vega, tanto que en sus épocas de plenitud llegó a escribir y publicar cuatro novelas por año. Pero Madariaga exageró sus faltas en lo referente al estilo cuando escribió que "Galdós no sería un creador español si se hubiera tomado el trabajo de escribir bien". Apreciación somera, conclusión demasiado general, como tantas otras de quienes al escribir para públicos extranjeros, tienden a subrayar pintorescamente virtudes o defectos de lo español.

Por lo demás, el lenguaje galdosiano que tanto chosa a las generaciones posteriores de lectores, no siempre suscitó las mismas reservas. Unamuno, por ejemplo, al vituperar otros aspectos de Galdós era éste casi el único que alababa. Actitud nada extraña, al fin, en quien como Unamuno no tuvo nada de común con la estética modernista, pues del modernismo arranca otro concepto de la prosa que se opuso al galdosiano. Actitud lógica en el autor de *Paz en la guerra*, cuya prosa narrativa, pese las cronologías, pertenece al siglo XIX y está más cerca de un Antonio de Trueba que de un Valle-Inclán.

Se dijo, en días galdosianos, que algunas de sus novelas eran demasiado

largas, que estaban mal compuestas. Sin disentir esencialmente de tales reproches, hoy los encontramos mal formulados. En efecto, en su mejores novelas Galdós se desentiende de todo escrúpulo de composición y sigue el ritmo del acontecer real, prescindiendo casi de exposiciones, nudos y desenlaces. Opuestamente, *Doña Perfecta* o *Marianela*, inferiores en hondura y alcance, siguen en la economía de sus partes una disposición tradicional. A *Clarín* le parecían sobremanera largas novelas en todo magistrales como *Fortunata y Jacinta*. Hoy no aceptamos tal sentido de la longitud, acostumbrados a los panoramas casi ilimitados de los grandes ciclos novelescos y de las novelas-ríos. Tampoco encontramos su falla en las desviaciones o peripecias secundarias, sino en su prolijidad narrativa, en la insistencia explicativa, en la manera como todo resulta excesivamente aclarado y los personajes hablan con locuacidad desmedida. Acostumbrados a los sobreentendidos, a las formas elípticas del narrar, tal abundancia de rasgos nos parece anacrónica, graciosamente anacrónica por momentos, pero en otros fatigosa sin remedio.

Del mismo modo que, por lo común, a fuerza de ser transparente, con calidad de cristal, no se ve el estilo de Galdós, así también suele escapar a la vista toda la poesía que encierra su mundo novelesco. Tacharle de prosaísmo es un lugar común. Niégase a sus personajes hasta la menor chispa poética. Acontece aquí el mismo error de óptica, pareja confusión entre contenido y continente a la que se produce cuando se identifica a Galdós con el siglo XIX —y sobre la cual volvemos más adelante. Su materia novelesca es prosaica, como arrancada directamente, en vivo, de la realidad, pero su traducción artística es poética. Ahora bien, cuando se habla de poesía se acostumbra a sobreentender de modo indebido y monopolizador un solo género: el lírico. Se olvida que cronológicamente fué antes, y tal vez torne a ser cualitativamente, la épica, la dramática. No en vano la novela surgió de la epopeya y aquella frase de Schlegel que lo recuerda, calificándola como “epopeya bastardeada”, perdió su intención peyorativa cuando la novela, hace un siglo, cobró autonomía artística y rango cimero. Pero el cordón umbilical de sus orígenes se advierte siempre, al considerar el género de poesía, el épico, —aún el dramático— que mejor condice con la novela. Y al señalar la poesía épica y dramática latente en Galdós no me refiero a los *Episodios* —descartados, como mundo aparte,

de este estudio— donde lo epopéyico ya está ínsito en el tema, sino exclusivamente a las novelas. “Épico en prosa” llamó Clarín a Galdós; en la misma denominación insistió Unamuno. Y en efecto, este calificativo de épico es el que mejor le cuadra.

Épica es la visión del mundo que, superando los primeros planos costumbristas y los núcleos de la crítica social, nos ofrecen los últimos términos de Galdós al reflejar con grandeza heroica las luchas y pasiones de sus personajes, debatiéndose no contra fantasmas o endriagos, sino contra amenazas reales: la miseria, la maldad, la injusticia, el fanatismo. Épico es el misticismo estrangulado de Nazarín, el sacrificio oscuro de Benigna en *Misericordia*, la avaricia claudicante de Torquemada, la nobleza anticalderoniana de Tomás Orozco en *Realidad*. No importa que los más de estos personajes se muevan en medios mezquinos, condicionados por lo mediocre de la época. El caso es que muchos de los caracteres galdosianos cobran soberana fuerza plástica y permanecen como símbolos decisivos de virtudes o maldades, rigurosamente individualizados.

Erraba, pues, Unamuno, al negarles fuerza simbólica, llevado por su fobia —tan justificada, por lo demás— contra la sociedad decimonónica de que eran exponentes cabales. Pero fuera injusto seguir confundiendo a Galdós con su siglo, ya que el novelador no era un espíritu conformista y distaba mucho de identificarse con aquel. Al contrario; y recuérdese en prueba de este aserto que Galdós pinta los personajes y costumbres de su época, por momentos con delectación de costumbrista, cierto es, pero más frecuentemente, y en lo hondo, con ánimo censorio, con espíritu crítico y reformador. Baste un ejemplo, y de los menos citados: cuando en *El amigo Manso* describe las reuniones en casa del hermano, tras aquel cuadro semi-mundano y cursi, de época, lo que hay en realidad es una fina sátira del arribismo político, de la cursilería mesocrática, de los festivales oratorios. En cualquier caso, y tornando a sus héroes, resulta incuestionable que los de Galdós logran la meta demiúrgica más alta a que pueda aspirar un auténtico novelista —Flaubert, Stendhal, Dickens, Balzac...—: esto es, alcanzar vida autónoma e individualizada, en tal grado que aún cerrado el libro siguen viviendo por largo tiempo en la imaginación del lector, con más fuerza y realidad que los seres de la vida real desfilantes a nuestro lado.

Si el fondo es vulgar, pero realzado —hubo quien calificó su obra como “redención de lo vulgar”—, si las circunstancias son mezquinas, los héroes rebasan

con mucho tales exiguas dimensiones. Ya *Clarín* señalaba que la mayor parte de ellos son seres patológicos, iluminados, monómaníacos, anotando la atracción que las “cavernas del alma” ejercían sobre Galdós, “cuyo singular talento — agregó— parece formado por una mezcla de observación menuda y reflexiva y de imaginación ardiente, con vislumbres de iluminismo y a veces con ráfagas de teosofía”. La proximidad involuntaria de tales personajes con algunos de los más inolvidables héroes de Dostoiewski y Tolstoi es evidente. Por este aspecto la obra de Galdós enlaza también con aquel sector de la novela contemporánea —no solo rusa, sino europea en general— encaminada a develar misterios psicológicos, revolviendo posos remotos, estratos últimos de los seres.

Y ya en el capítulo de sus afinidades o discrepancias con otros grandes novelistas finiseculares, será inexcusable aludir al parentesco tantas veces mentado y más próximo de Galdós con Dickens. Ya se advirtieron en ambos predilecciones muy comunes: cierto sentido del humor, su predilección por las vidas humildes, su amor por las infancias desvalidas, atormentadas, si bien en el autor de *Miau* hay menos ternura pero también menos lacrimosidad que en el de *Oliver Twist*, menos armonía estética, pero también menos convencionalismo. Quizá por ello alguien como Salvador de Madariaga, (*Semblanzas literarias contemporáneas*) aún siendo tan afecto a lo inglés, no vacila en sobreponerle, a Dickens, afirmando taxativamente: “Galdós es superior a Dickens, porque su *vis cómica* procede de condiciones universales y humanas, mientras que en Dickens lo cómico surge de circunstancias locales, sociales, convencionales. Dickens mezcla deliberadamente lo cómico a la receta de sus fábulas, al modo de Calderón. En Galdós las situaciones cómicas son consecuencia natural del juego entre las circunstancias y el carácter, a la manera de Shakespeare”.

Ni las comparaciones —siempre odiosas— sirven para esclarecer gran cosa las relaciones literarias entre genios de distintos países, ni la historia literaria comparada puede escribirse a base de pujas. Por ello, únicamente a título documental he transcrito el juicio anterior y lo completo ahora con otro de un crítico inglés. L. B. Walton (*Perez Galdós and the spanish novel in the nineteenth century*) tras plantear ese paralelismo concluye —mi juicio contrario quedó antes apuntado— que “Dickens fué mayor genio y Galdós, en muchos aspectos, mayor artista”. Agrega que “en todo lo esencial son absolutamente diferentes. Dickens es un gran lírico. En su obra predomina la

emoción y el sentimiento, mientras que en Galdós predomina lo racional y analítico, ya que es muy raramente espontáneo en lo emotivo”.

Respecto a su confrontación con Balzac, cabe anotar, ante todo, su deuda en lo referente al ejemplo que fué para Galdós el sentido orgánico de *La comédie humaine*. Después —como señala Walton— la analogía de los medios sociales en que sitúan sus novelas, medios condicionados estrechamente por el factor económico. Galdós —agrega— no poseyó la fuerza creadora de Balzac. Apreciación verosímil, mas no por las razones que da a su vez Madariaga, señalando en Galdós “menor apetito de vida” que en Balzac. Otros estiman quizá más certeramente —así R. M. Tenreiro (*La Lectura*, febrero de 1920)— que, para igualarse con Balzac, a Galdós “acaso le faltó solamente el sentido filosófico que le permitiera vislumbrar la significación trascendental de la vida, al mismo tiempo que penetraba las pintorescas menudencias, propias de lo anecdótico e individual”.

Sin duda la confrontación galdosiana más evidente —por ello fué la más discutida— es la que puede hacerse con Tolstoi, estableciendo puntos de semejanzas entre *Realidad* y *Ana Karenina*, entre *Nazarín* y el mismo Tolstoi, no como autor, sino como personificación viva de sus propias doctrinas. Así lo hizo George Portnoff¹, el crítico que más minuciosamente ha estudiado dichas relaciones, llegando a establecer circunstanciados paralelismos entre Ana y Augusta, entre Alexey Alexandrovich y Tomás Orozco, entre Vronsky y Federico Viera, personajes respectivos de *Ana Karenina* y de *Realidad*. Aunque la evolución de sus correspondientes caracteres siga líneas disímiles, parece indudable que en Galdós obró la reminiscencia de esos héroes tolstoianos, si bien a la postre su libro resulta perfectamente original y lleva en todas las páginas un sello inconfundible. Respecto a *Nazarín*, muy ingeniosamente, pero no con tanta veracidad, Portnoff tendía a demostrar que dicho héroe en nada se emparenta con los místicos españoles —dada su actitud “anárquico-nihilista”, más exactamente, su libertarismo evangélico— y acusa, por el contrario, claros reflejos del cristianismo no dogmático, predicado por Tolstoi en sus libros teóricos *Confesión*, *Qué hacer*, *En qué consiste mi religión*, etc., y personificado en protagonistas varios —trasuntos del mismo autor— de sus novelas, tales como Nejludoff, de

¹ *La literatura rusa en España*. (Instituto de las Españas, Nueva York, 1932).

Resurrección, el príncipe Andrés y Besujoff de *Guerra y paz*, Levin de *Ana Karenina*.

Ahora bien, por mi parte —insisto— considero tales confrontaciones poco fructuosas, mientras no sean hechas con frío rigor analítico y absoluta dejación de predilecciones íntimas y orgullos nacionales, ya que en definitiva lo cualitativo puro de individualidades poderosas, nada gana ni pierde con parangones.

Más provechoso sería tratar de inquirir por qué habiendo alcanzado, en definitiva, la obra de Galdós una dimensión genial —y lo corrobora no sólo su relectura íntegra, sino el hecho de que en trance de buscarle filiaciones o semejanzas sólo quepa acudir a otros novelistas geniales del mismo siglo —no goce consiguientemente de la misma irradiante fama ecuménica que Dickens, Balzac o Tolstoi. ¿Se deberá acaso a que las novelas de Galdós no sean o no puedan ser consideradas universales en el mismo grado que las de esos maestros? ¿Por qué causas? ¿Por sus temas o por su realización? Tal averiguación sería larga ya que implicaría resolver dónde acaba lo nacional y dónde comienza lo universal. Ya en días galdosianos —días de postración hispánica— se encontró que sus novelas tenían demasiado sabor regional, aunque la región fuera capitaléña, fuese Madrid. O por eso mismo. Me explicaré, buscando el rodeo de una interrogación: ¿Por qué en las novelas centradas, v. gr. en París o Londres nadie encuentra la tara del “sabor regional” y, al contrario, este sello de ambiente constituye un mérito más, uniéndolo a otras cualidades, claro es, para pregonar su universalidad? Las novelas —las obras literarias y de arte en general— atañederas a esas ciudades, inscritas en sus correspondientes países, se benefician así del poder irradiante, de la gravitación influyente que sigue a todo lo francés y a lo inglés; poder adquirido en mérito, por regla general, a causas extrínsecamente literarias, derivadas más bien de otros factores: políticos, militares, económicos. Ahora bien, ¿la España política de Galdós estaba fuera de ese mundo privilegiado, capaz de infundir trayectoria universal a todo lo surgido dentro de sus fronteras? La respuesta, negativa, aunque triste, es irreprimible. Galdós corrió el destino localista de su país y de su tiempo sacrificando a él su íntima posibilidad universal.

Discriminando el tema muy sagazmente escribía Luis Bello (*La Lectura*,

enero de 1920): "Galdós aceptó la pobre realidad madrileña en la época más vulgar y más desdichada: la Restauración. Escribió novelas locales, regionales. Nuestra mala fortuna quiso que su localismo no tenga valor universal, pues la vida sigue hoy grandes caminos apartados de la Puerta del Sol. Trabajo nos cuesta imaginar a Galdós con la fuerza efusiva de observación y la misma amplitud de horizonte mental en el Madrid del siglo XVII o en el París del siglo XX, porque no sería ya nuestro Galdós". En efecto, no sería ya el mismo Galdós, pero hubiera sido un Cervantes en el primer caso o un Marcel Proust en el segundo; es decir, un valor asistido, merced a la potencia política del medio y del momento, de poderes para ser considerado universal, para lograr difusión mundial.

Y sin embargo, la fama externa —no el mérito intrínseco— de Galdós, disminuida por el "handicap" de su patria, achicada en el espacio, se toma un desquite en el tiempo. Es decir, prueba su autenticidad refloreciendo a medio siglo de distancia, actualizándose al someter ahora a sus obras a nuevos sistemas de valorización. Puramente español o ampliamente universal, lo indudable es que Galdós cumplió, ante todo, una gran tarea de alumbrador, dándonos, la evidencia de algo próximo, pero oculto. Este hombre —como escribía Azorín (*Lecturas españolas*)— ha revelado España a los ojos de los españoles que no la conocían. "Este hombre —agrega— ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad; este hombre ha dado a ideas y sentimientos que estaban flotantes, dispersos, inconexos, una firme solidaridad y unidad... D. Benito Perez Galdós, en suma, ha contribuido a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes. Cuando pasen los años, cuando trascorra el tiempo se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez Pelayo, a Joaquín Costa y a Perez Galdós. El trabajo de aglutinación espiritual, de formación de una unidad española, es idéntico, convergente, en estos tres grandes cerebros".

Del mismo modo que su gran obra imaginativa —por grande y por gratuita— reprueba, en principio, cualquier interpretación interesada; del mismo modo que sólo violentando el sentido directo de sus novelas, y atendiendo más al medio y a la época que a ellas mismas, puede llegarse a interpretaciones lejanamente sociológicas o filosóficas, así también deberá soslayarse la busca de su sentido

último. Sus novelas son expresiones esencialmente artísticas, condicionadas por la época, cierto es, pero cuya trascendencia no ha de encontrarse fuera de ellas mismas. Con todo, si violando esa ley de su ser esencial quisiera buscarse un a modo de mensaje en la novela galdosiana, antes que ir a encontrarlo en las obras que aparentemente lo ofrecen con mayor claridad —aludimos a las novelas de la primera época, desde *Doña Perfecta* a *La familia de León Roch*— yo preferiría indagarlo en una de sus postreras novelas, la penúltima concretamente. Aludo a *El Caballero encantado* que data de 1909. Se trata, según lo califica el autor de un “cuento real... inverosímil”, y en sus páginas, quizá las más desinteresadas que escribió nunca —y las más pulidas formalmente, al mismo tiempo— Galdós da rienda suelta a su propensión hacia lo sobrenatural y fantástico, cimentado empero sobre los más sólidos terruños de realidad. Hace así que el caballero Tarsis, ocioso y parásito, se mude en un tosco gañan, obligado a ganarse el pan con sus brazos, a fin de que compruebe por sí mismo la vacuidad de su vida anterior y experimente en carne propia las desigualdades del mundo. Mas por encima de esta ingenua fábula, aquello que da sentido último de posible mensaje a *El Caballero encantado* son los coloquios que éste sostiene con una aparición, con un personaje simbólico, llamado “La Madre” y que viene a ser un trasunto de España. En los discursos de “La madre”, reencarnación del genio de la raza hispánica, se denuncian y vituperan rasgos y defectos del modo de ser nacional, con tanta blandura maternal como lucidez y sagacidad. Todo ello de modo intemporal, presintiendo que tales males no tienen fecha ni origen claro, ni final previsible, por cuanto están adscritos a modos de ser entrañables, para los cuales no existe palingenesia.

¿Lección de desencanto? ¿Lección dramática, pese a su ternura de formas? Como toda la que, al cabo, pudiera derivarse de la obra galdosiana. Pues el mundo que en sus novelas se congrega, cuando tomando cierta distancia desaparece la envoltura pintoresca, muestra con toda claridad un fondo dramático, un duro trasfondo de gestos heroicos, de locuras sublimes, en pugna con estrecheces convencionales y miserias cotidianas. Por ello José Moreno Villa acertó tan plenamente a caracterizarlo, cuando, a su propósito, lanzó como al desgaire esta definición certera: “pobretería y locura”. Pobretería y locura de un mundo hirviente de grandezas espirituales, en contraste con la mediocridad finisecular española, con el bajo nivel de aquella sociedad tan saturada de énfasis y pala-

brería como escasa de sustancia y valor. Pobretería y locura, que solo redimidas por el arte grandioso acertamos a perdonar en Galdós. Tres palabras condensadoras de un mundo que la España de los últimos años había superado y hecho olvidar. Pobretería y locura de una España que creíamos ya solamente anécdota lejana, recuerdo arqueológico, pero que hoy torna alevosamente a levantar cabeza y se convierte en obsesión cotidiana.

GUILLERMO DE TORRE

NOTAS

Los Libros

L I T E R A T U R A

GILBERT WATERHOUSE: *A short history of German literature* (Methuen, London, 1943). —

Equidistante del marqués de Laplace (que declaró la posibilidad de cifrar en una sola fórmula todos los hechos que serán, que son y que han sido) y del inversamente paradójico doctor Rojas (cuya historia de la literatura argentina es más extensa que la literatura argentina), el señor Gilbert Waterhouse ha redactado en ciento cuarenta páginas una historia no siempre inadecuada de la literatura alemana. El examen de este manual no incita ni al agravio ni al ditirambo; su defecto más evidente, y acaso inevitable, es el que De Quincey reprocha a los juicios críticos alemanes: la omisión de ejemplos ilustrativos. Tampoco es generoso conceder exactamente *una línea* al múltiple Novalis y abusar de esa línea para ubicarlo en un catálogo subalterno de novelistas cuyo modelo fué el *Wilhelm Meister*. (Novalis condenó el *Wilhelm Meister*; Novalis famosamente dijo de Goethe: "Es un poeta práctico. Es en las obras lo que en la mercadería son los ingleses: pulcro, sencillo, cómodo, resistente"). La tradicional exclusión de Schopenhauer y de Fritz Mauthner me indigna, pero no me sorprende ya: el horror de la palabra *filosofía* impide que los críticos reconozcan, en el *Woerterbuch* de uno y en los *Parerga und Paralipomena* de otro, los más inagotables y agradables libros de ensayos de la literatura alemana.

Los alemanes parecen incapaces de obrar sin algún aprendizaje alucinatorio: pueden librar felices batallas o redactar lánguidas e infinitas novelas, pero sólo a condición de creerse "arios puros", o vikings maltratados por los judíos, o actores de la *Germania* de Tácito. (Sobre esta singular esperanza retrospectiva

Friedrich Nietzsche ha opinado: “Todos los germanos auténticos emigraron; la Alemania de hoy es un puesto avanzado de los eslavos y prepara el camino para la rusificación de la Europa”. Una respuesta análoga merecen los españoles, que se proclaman nietos de los conquistadores de América: los nietos somos los sudamericanos, nosotros; ellos son los sobrinos...) Notoriamente, los dioses han negado a los alemanes la belleza espontánea. Esa privación define lo trágico del culto shakespiriano alemán, que de algún modo se parece a un amor desdichado. El alemán (Lessing, Herder, Goethe, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Stefan George...) siente con misteriosa intimidad el mundo de Shakespeare, al mismo tiempo que se sabe incapaz de crear con ese ímpetu y con esa inocencia, con esa delicada felicidad y con ese negligente esplendor. *Unser Shakespeare* —“nuestro Shakespeare”— dicen, o dijeron, los alemanes, pero se saben destinados a un arte de naturaleza distinta: arte de símbolos premeditados o de tesis polémicas. No se puede recorrer un libro como el de Gundolf —*Shakespeare und der deutsche Geist*— o como el de Pascal —*William Shakespeare in Germany*— sin percibir esa nostalgia o discordia de la inteligencia teutónica, esa tragedia secular cuyo actor no es un hombre sino muchas generaciones humanas.

Los hombres de otras tierras pueden ser distraídamente atroces, eventualmente heroicos; los alemanes requieren seminarios de abnegación, éticas de la infamia.

De las historias breves de la literatura alemana, la mejor, que yo sepa, es la de Karl Heinemann, publicada por Kroener; la más evitable y penosa, la del doctor Max Koch, invalidada por supersticiones patrióticas y temerariamente inferida al idioma español por una editorial catalana.

JORGE LUIS BORGES

ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY: *Pilote de guerre*. (Éditions de la Maison Française, New York, 1942). —

Este libro narra la historia de un desacuerdo. Un hombre lucha en una guerra lo bastante inoperante como para que pueda dudarse de que sea una guerra (previsible, irremediabilmente ineficaz) y un miedo leal lo lleva a “jugar

a la guerra”, a obedecer órdenes que no comprende, que sus superiores no comprenden, que él sabe que sus superiores no comprenden. Mientras los hombres sigan arriesgando sus vidas, la guerra se parecerá a la guerra. Nadie se atreve a enfrentarse con el propósito de las órdenes que tiene que dar o recibir; la única salvación es la obediencia decepcionada a medidas sin objeto, que tranquilizan por el peligro mortal que entraña su cumplimiento. El sentido de la guerra se delega a un oscuro gesto heroico. Idea extraña, la de expresarse por gestos tan gratuitos como las palabras de un poema.

El refugio se encuentra en los hechos. “El combate entre el occidente y el nazismo se convierte esta vez, según la escala de mis actos, en una acción sobre unos manubrios, unas palancas, unas llaves”. Formar parte de una maquinaria —la del avión—, desempeñar una función con la impersonalidad de una pieza de máquina, dan la tranquilidad de conciencia de estar integrado en un todo que sirve, y cuyos propósitos se pueden conocer y aprobar. Todo lo demás puede ser dudoso: esto, no.

Pero si Saint Exupéry habla de la satisfacción de ser acaso la parte más importante de su avión, es para hacer sentir el desamparo en que se encuentra. “Me gustaría, sin embargo, recibir alguna vez algo en cambio. Querría tener derecho al amor. Quería saber por quién muero...” Consiente en sacrificarse, pero hay en él un permanente pedido de amor, un entrañable anhelo de ser oído. Su voz se hace más grave para evitar el sollozo. La sorda invitación a las lágrimas se contiene por medio de unas consideraciones tan apretadamente cordiales que no sospechan que el corazón del lector podrá resistírseles. Su temblor es acertado: tan general y tan íntimo que despertará una vibración correspondiente. Indefenso en medio del heroísmo, el protagonista hace extraños reconocimientos: ante la inminencia del peligro, “se baña en una especie de ocio infinito”, “un ocio inesperado acompaña la inminencia de la muerte... Ese *piétinement sur place*, que se recibe con sorpresa y resignación, es el leit-motiv del relato. Los hiatos continuos, los desencuentros, las órdenes inútiles, el vacío donde se esperaba un cuerpo, la atención burlada —todo ello es lo que tiene que ser, la cara más verdadera de la guerra, “que no es una verdadera aventura, que es un *ersatz* de aventura”. (“La aventura consiste en la riqueza de los nexos que establece, los problemas que presenta, las creaciones que provoca”.)

Este hallazgo renovado del vacío, parece querer decirnos Saint Exupéry, es el gran secreto. Donde se esperaba el frenesí o el terror, está la quietud. Lo que nadie se atreve a decir a su compañero, o a pensarlo, es que esta guerra no existe. “Yo sé tan bien como un Padre de la Iglesia en qué consiste la tentación. Ser tentado a ceder a las razones de la inteligencia cuando duerme el Espíritu”.

La derrota, la paz, “empieza a mostrarse un poco en todas partes”, en las caravanas que van al sur, como si el sur pudiese darles lo que necesitan, y en las tropas de soldados que van al norte, en busca de una guerra que no tiene lugar para ellos. De cuando en cuando, los aviadores enemigos ametrallan esas caravanas desde el aire, pero sin constancia, como si no quisieran destruir la incoherencia, convirtiéndola en miseria consumada. El enemigo no concede aún la certeza del aniquilamiento: prefiere mantener la desunión, el vacío, la incertidumbre. Se llega a pensar que entre los dos ejércitos no ha habido contacto, sino que una parte aplicaba una receta infalible y la otra procuraba creer que haciendo el gesto de la guerra ya estaba en ella. La guerra es para el uno la fatalidad que debe afrontarse cuándo y cómo se presente; para el otro, una variable creación sin implicaciones humanas y sin otro propósito que ser eficaz. ¿Por qué aceptó el más débil la guerra, cuando un mínimo de inteligencia pudo hacerle ver que estaba perdido de antemano?

Saint Exupéry contesta: “La guerra equivalía para nosotros al desastre. ¿Era menester que Francia, para evitarse una derrota, rechazase la guerra? No lo creo... El espíritu ha dominado en nosotros a la inteligencia”.

Pues esta guerra absurda (*une drôle de guerre*) tenía un sentido espiritual del que acaso no se dieron cuenta los mismos que la declararon. ¿Es ello menos claro porque Francia ha perdido la guerra y la paz? “La apariencia de culpables que presta a las víctimas... he ahí la injusticia de la derrota”.

PATRICIO CANTO

S O C I O L O G Í A

ROGER CAILLOIS: *Sociología de la novela* (Sur, Buenos Aires, 1942). —

Con laudable transparencia expositiva, Caillois estudia la naturaleza de la novela moderna, cuyas características más persistentes le permiten extraer sagaces conclusiones sociológicas. En las primeras páginas le vemos apoderarse del género narrativo para señalar su ausencia de leyes, su extraordinaria vitalidad, su anarquía fecunda y pródiga. Tras una serie de agudas consideraciones, logra someternos sin esfuerzo a su afortunada tesis inicial, que intentamos concretar de este modo: la novela, espejo y guía de la sociedad, tiene fronteras movibles y, a semejanza de algunas naciones expansivas, hace suyos todos los aspectos de la realidad y todas las disciplinas del espíritu.

Asimismo, Caillois destaca que los narradores de nuestro tiempo, llevados por una impetuosa ambición panorámica, utilizan la psicología, la economía política, la sociología, la historia, el marxismo, los tumultos eróticos, etc. Esta promiscuidad, que tiene mucho de "representativa", asegura el éxito de la literatura novelesca, ya equiparable al periodismo —también heterogéneo y sometido a lo contingente. Caillois prefiere identificar el ímpetu avasallante de la novela con la cuantiosa esplendidez del cinematógrafo.

Estas severas consideraciones no le impiden observar que el arte narrativo, a diferencia de los demás géneros literarios, visiblemente extenuados por largas búsquedas de carácter formal, es el único que en nuestra época triunfa inocentemente, evoluciona sin obstáculos y, libre de preocupaciones teóricas, extrae de todas partes sus mezcladas riquezas.

Creemos que dichas obras narrativas, cuya difusión es tanto más vasta cuanto más resueltamente halagan nuestros sentimientos morales, aparecen informadas por un propósito documental y costumbrista. Además de las novelescas, reflejan las *costumbres* de la historia, de la medicina, de la arqueología y de las restantes formas de la cultura, tal como se dan en nuestros años. En todo caso, la novelística moderna, y así lo subraya certeramente Caillois, sólo renuncia al mundo externo y sólo se aproxima a la inteligencia especulativa cuando su contenido es un problema policial.

Pero aun dentro de esta orientación creadora —la más nueva y sin embargo la más evocativa de los modelos clásicos— se percibe un cambio que parece desmentir la pureza y gratuidad de sus normas.

Cabe preguntar si los temas abstractos y los asuntos despojados de todo matiz histórico —Dios y Valéry mediante— no acabarán por refugiarse en la poesía. Hasta el momento, no es dable comprobar evolución alguna. Más aún: los atributos y privilegios que parecen propios de la novela son comunes a todas las proyecciones literarias actuales. Aunque lejanos de ese aforismo absolutista según el cual “la verdad está en el todo”, entendemos que las prerrogativas y licencias que se otorga la novela son aspectos o derivaciones de un fenómeno general.

También la poesía, que en siglos no remotos fué didáctica, zoológica y moralista, en nuestro siglo adopta las estructuras más dispares y se propone los más diversos fines. Ya Guillermo Apollinaire, poeta experimental y a menudo insigne poeta, *gramatizó* relojes, templos y caballos, impulsado por el híbrido anhelo de hermanar la lírica y el dibujo. En sus poemas, pródigos de licencias, Simón el Mago y Apolonio de Tiana, por ejemplo, se cruzan con las bellas estenodactilógrafas que salen de las oficinas. Por entonces, la mayoría de los poetas hizo abandono de la métrica, de la rima y de toda intención constructiva, aligeramiento que trajo súbito esplendor a la poesía, cuyos avances le permitieron llegar hasta la misma prosa. En la hora presente, es exotismo en el más noble y valioso St. J. Perse, misa en Claudel; en Aragón, consigna vehemente. Por otra parte, la difundida novela de aventuras comparte su popularidad con los romances y las coplas.

Si bien fugazmente (pág. 59), Caillois subraya estas franquicias de la poesía, pero se abstiene de considerarla inclemente con el arte o disolutiva de la sociedad. Por lo demás, es innegable que acierta al tomar la novela como punto de partida de sus prudentes reflexiones sociológicas: las inferencias y los juicios en que se apoya le prueban que la colectividad se refleja en ella con rasgos más firmes y enérgicos.

Las justas observaciones de Caillois nos permiten aventurar que el defecto más grave del simbólico novelista moderno es su exceso de realidad, su total adhesión al mundo, su temor a lo ficticio y estilizado. Toda creación de esta índole extrae su fortaleza de un compromiso, de una oscilación entre dos términos difícilmente conciliables: por un lado, la realidad continua y plena (damos al vocablo *continuidad* la acepción que le dan los físicos) y, por otro, la naturaleza prescindente del arte, que sólo se identifica con su objeto cuando lo frac-

ciona y limita, cuando de algún modo lo desmiente. En toda afortunada empresa de orden estético advertimos esa fluctuación entre lo ilusorio y lo verosímil. El ritmo y el acento de las obras literarias son particularmente operantes cuando el autor se impone trabas y límites. En los libros donde prevalece un personal punto de vista, la realidad sufre deformaciones, pero el estilo suele alcanzar cierto dinamismo, cierta vivacidad que resuena en nuestro espíritu como provocación y llamado. Es indudable que la novela moderna ganaría en calidad si estuviera respaldada por un número mayor, y más riguroso, de preconceptos, convenciones y leyes.

Pese a lo dicho, y a las buenas razones aducidas en *Sociología de la novela*, donde se denuncia de modo preciso está ausencia de normas generales, subsiste la posibilidad de que cada narración, particularmente considerada, tenga principios exclusivos y leyes propias.

Con límpidas afirmaciones Caillois pone de relieve la importancia de la forma, tan desdeñada por los descubridores periódicos de la Vida —que también es forma— en las arduas esferas de la realización artística:

“Ningún entusiasmo puede prescindir de una legislación. De modo que el arte se inventa reglas y se forja sus propias cadenas. Pero al hacer esto se prepara un punto de apoyo en la memoria y desafía al tiempo irreparable. Cada coerción aceptada, lo afirma; cada servidumbre consentida, lo temple. Asegura su duración vedándose licencias. Pero la novela no tiene reglas; su origen y su naturaleza se lo impiden”.

El lector moderno —agrega nuestro sociólogo— encuentra en el desbordante episodio novelesco la compensación que reclama su vida rutinaria y pareja. Analiza luego, con laudable agudeza, otras modalidades del género mencionado, y observa que la verosimilitud de sus héroes dimana de una relación o acuerdo entre lo que concibe el escritor y el público espera. Asimismo, señala que la poesía tiende a lo descriptivo y agreste, en tanto que la novela, esencialmente móvil, encuentra en las grandes urbes su mejor ambiente.

Considera Caillois el influjo que ejerce la narrativa sobre las comunidades humanas y sostiene —ésta es su doctrina principal— que la novela contribuye en un principio a disolver la moral y la sociedad y que de inmediato prepara su propia muerte, inspirando el deseo de reconstituir la ciudad. Admitido ese planteo, no hay riesgo en adelantar que la evolución y la regresión del género

aparecen condicionadas a una especie de proceso dialéctico. Se trata de un poder que modifica sus propias causas.

Al referirse a las transformaciones que sufre y estimula la novela (“ya antisocial por su origen”) nos comunica Caillois:

“Casi se podría seguir año por año los rastros de esa evolución. Cada escritor emprende su tarea allí donde su predecesor la había dejado y acentúa siempre en la misma dirección la pintura de un mundo que va progresivamente modificándose y se apresura a parecerse al cuadro que de él acaban de trazar, esto es, a ese otro mundo que la imaginación acepta como válido y que, precediendo a la realidad, la solicita vigorosamente”.

Estos inexpugnables párrafos se vinculan a una vasta y prestigiosa corriente de ideas: sin fantasía, no es posible el mundo externo; la realidad imita al arte; un libro puede anular lo que aparentemente es inmutable.

En base a los asertos precedentes, consideramos que las etapas de mayor opulencia literaria coinciden con las épocas de incipiente disgregación social. En efecto, a las sutilezas de un ciclo maduro y colmado de escepticismo vienen a sumarse la fuerza y el cohesivo fervor de los períodos nacies, oscuros.

La novela, según Caillois, traduce un espíritu disconformista, de modo que en los años de resuelta integración, cuando los anhelos individuales y sociales se identifican, no hay ya sitio para ella. Sólo un nuevo dislocamiento colectivo llevará otra vez al hombre hacia su vida interior, hacia el clima donde prosperan las ficciones.

Ese proceso contrastado, esa alternancia de energías disgregadoras y constructivas que la novela refleja a través de su infatigable desdoblamiento hegeliano, se impone a nuestro espíritu como una poderosa evidencia y nos libera de toda desazón respecto a la validez de las conclusiones obtenidas por Caillois. Desde luego, admitimos como certeza incontestable la existencia de ese fenómeno sociológico-literario. Y nos atrevemos a creer que dicha evidencia puede ser extensible, ya que toda obra humana, en mayor o menor grado, es causa y efecto al mismo tiempo.

Algunos temas que persisten en los narradores actuales y que muestran al individuo separado del grupo, le parecen síntomas de pobreza creadora. “El lecho —agrega— es el lugar en que la sociedad importa menos al hombre”. Interesan, sin embargo, los hechos y estados que son comunes a todos los hom-

bres¹. También nos olvidamos de la colectividad en los momentos exaltados o angustiosos, en los naufragios, en las batallas, en los éxtasis, en las salas de conciertos.

Sociología de la novela es, por muchos conceptos, una obra ponderable y valiosa. La justeza argumental que señalamos en ella, como también la transparencia de sus reflexiones y la rigurosa conducción de sus desarrollos, son atributos que ponen de manifiesto las múltiples virtudes intelectuales de su autor.

Salvo algún Tchekoff pasado por Francia, es dable elogiar, también, la cuidadosa y esmerada traducción.

CARLOS MASTRONARDI

MORRIS GINSBERG: *Manual de sociología*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1942). —

Tenemos en este manual del profesor inglés Morris Ginsberg una obra excelente, alejada, no obstante su título, del tono y molde escolares. Son de admirar en ella la claridad y el rigor de la expresión que le permiten al autor pasar revista en pocas páginas y sin confusión a un vasto panorama de hechos y problemas. Asimismo, hay que subrayar su amplitud de criterio y su agudeza de juicio en el examen de cuestiones tan controvertidas como las sociológicas, lo que es índice de una segura versación filosófica.

El profesor Ginsberg adopta una posición intermedia entre las dos escuelas formadas en torno al problema del objeto de la sociología. Como se sabe, la una afirma que esta disciplina debe limitarse al estudio de las formas o tipos o categorías de las relaciones sociales, y la otra sostiene la necesidad de ciencias sociales particulares, completándolas con una disciplina social general, que sería la sociología. Entiende nuestro autor que la oposición de estas dos concepciones es sólo aparente, pues toda morfología social que se establezca ha de probar

¹ "El hombre sobrevive a los temblores de tierra, a las epidemias, a los horrores de la enfermedad, a todas las agonías del alma, pero en todos los tiempos la tragedia que más lo ha atormentado, que lo atormenta y que lo atormentará, es —y será siempre— la tragedia de la alcoba". TOLSTOI (MÁXIMO GORKI: *Recuerdos sobre Tolstoi*).

su valor mediante referencias a los datos históricos y hechos sociales concretos, cayendo así en los dominios de la investigación particular.

Revisten particular importancia las consideraciones que a continuación hace el profesor Ginsberg sobre la distinción entre ciencia social y filosofía social. En primer lugar, rechaza la reducción de la ética a la psicología y sociología de la moral, tendencia característica de la ética naturalista. Luego examina la cuestión de si la sociología debe y puede mantener una neutralidad axiológica. A este respecto, piensa que el sociólogo no puede ignorar los ideales y creencias en la medida en que obran como agentes del cambio social. Más aún: le será imposible eludir el problema de su validez o verdad, pues para determinar la naturaleza de las instituciones no basta con estudiar sus formas reales, presentes o pasadas, sino que se requiere indagar sus fines, los cuales sólo pueden conocerse teniendo en cuenta lo que en su forma plena deben ser. No obstante, para evitar que las preferencias personales invadan el campo de la investigación, debe mantenerse la separación entre el estudio de los hechos y los valores, de la ciencia social y de la filosofía social.

Digamos, por nuestra parte, que si el conocimiento adecuado de la naturaleza de lo social exige ineludiblemente la indagación de los ideales y valores humanos (y esto lo ha demostrado el propio profesor Ginsberg), no habrá argumentación que logre trazar una demarcación neta entre ciencia social y filosofía social. ¿No será la sociología, en fin de cuentas, otra cosa que filosofía social?

En el capítulo dedicado a la raza y sus relaciones con la cultura y la civilización, nuestro autor pone de relieve el fracaso que en el tratamiento de estas cuestiones han tenido las teorías antropológicas, donde reina el prejuicio. Entre-sacamos algunas de sus conclusiones: siendo imposible establecer una separación entre los factores genéticos y los ambientales por la extraordinaria mezcla racial que se remonta a épocas prehistóricas, resulta imposible determinar el papel de cada uno de esos factores en el desarrollo de la civilización; no hay una correlación entre raza y cultura, y ninguna cultura de los pueblos conocidos es enteramente originaria; no existen pruebas para afirmar la incapacidad radical de algún pueblo para asimilar las conquistas culturales de otros o para desempeñar un papel en el desarrollo de la civilización.

Al considerar las bases psicológicas de la vida social, el profesor Ginsberg hace un análisis de los factores psíquicos que algunas teorías presentan como

dando origen al vínculo social: el instinto gregario, el sentimiento de paternidad, las tendencias eróticas y agresivas. Piensa que el interés social no puede derivarse de una tendencia particular, sino de un impulso más generalizado, que consiste en una necesidad de salir de nosotros mismos y entrar en relación con otros. Y a esta tendencia general pueden combinarse otras mucho más específicas, incluso aquellas que, como los impulsos del interés propio, parecen incompatibles con el interés social, pero que, en realidad, están entrelazadas con éste.

Nuestro autor rechaza la concepción de la sociedad como un yo individual, dotado de unidad y capaz de actos conscientes. Para él la sociedad es el complejo total de las relaciones humanas y carece de límites fijos o estructura precisa; únicamente los grupos o sociedades parciales que se forman en ella poseen configuración definida. Por esto sólo es posible hablar de alma colectiva refiriéndose a la masa de tendencias a obrar, sentir y pensar de uno de esos grupos, que en la lucha con los demás logra imponerla a la comunidad. La unidad de estructura y acciones que se atribuye a la sociedad es, pues, el resultado del ajuste de los intereses parciales en pugna, asegurado por un método de tanteo y no mediante la referencia a fines conscientemente propuestos por el todo.

El desarrollo de la sociedad es explicado por el juego de dos principios: el de dominación y el de comunidad o reciprocidad. En el primer estadio de la civilización no hay propiamente gobierno y los bienes son poseídos en común, reinando, por tanto, el principio de comunidad o reciprocidad. La etapa siguiente se señala por la aparición del principio de dominación, que incluye todas las variedades de sujeción. Y en adelante las diversas formas de organización social que aparezcan en la historia serán el resultado del conflicto de aquellos dos principios. Es claro que en las sociedades más evolucionadas la fuerza halla siempre frenos, al punto de que, para imponerse a los demás, todo individuo o clase en ejercicio de poder tiene que recurrir en alguna forma a la buena voluntad de aquéllos, transformando la fuerza en derecho. Así, en los modernos Estados democráticos se ha echado mano de métodos muy sutiles de persuasión y sugestión que resultan más eficaces para el dominio del individuo que el ejercicio de la nuda fuerza. Quizá esto no es más que un cambio de táctica; pero, sea como fuere, indica que ha habido un desarrollo de la inteligencia y un reconocimiento mayor del valor de la persona.

En el capítulo VI se estudian los factores que concurren a la formación de

las clases sociales, los tipos de estratificación social y la organización económica. Tema complejo y susceptible de vastos desarrollos, es abordado en pocas páginas con esa capacidad de discernir y presentar lo esencial de quien domina profundamente un asunto. Hay al final del capítulo unas breves y agudas consideraciones sobre los aspectos psicológicos y sociales de la propiedad. En ellas muestra el profesor Ginsberg cómo en casi ningún sistema económico se realiza la función ética de la propiedad, que es proporcionar a los individuos las bases materiales para una vida libre y los medios para expresar su personalidad, y cómo el sistema capitalista ha fracasado en mayor escala que los demás en la realización de esa función.

La obra se cierra con un examen de los aspectos de la evolución espiritual —moral, religiosa e intelectual. Las etapas de esta evolución se señalan en cada uno de estos órdenes por una creciente diferenciación de esferas en un principio confundidas y por una tendencia al ennoblecimiento y racionalización de sus objetos. Este progreso no se ha dado en forma liberal, pero ha sido más continuo en el caso del conocimiento que en el de la moral y la religión. Encontramos en esta parte de la obra ideas y observaciones muy atinadas. Baste señalar la exposición sobre las diferencias entre la mentalidad primitiva y la mentalidad civilizada, que para el profesor Ginsberg no consiste en una diferencia de estructura o naturaleza, pues los primitivos no confunden las categorías del pensamiento. La única diferencia entre la mentalidad primitiva y la civilizada está en la extensión relativa de lo natural y lo sobrenatural. Como se ve, nos hallamos muy lejos del conocido esquema positivista, donde se atribuye a los primitivos una mentalidad prelógica.

De todas las ideas que se agitan en temas tan variados como los que abarca este manual, cuya traducción española, obra del señor Medina Echevarría, es excelente, hemos de destacar como la más fecunda la idea de fuerza o poder con que el profesor Ginsberg explica el desarrollo de las sociedades: éstas son el resultado de la lucha de grupos. Y el problema que tienen ante sí las comunidades modernas es el de crear una preocupación permanente por la cosa pública y una voluntad común que no sean trasunto de los intereses de un grupo.

VICENTE P. QUINTERO

P O L Í T I C A

JULIEN BENDA: *La grande épreuve des démocraties*. (Éditions de la Maison Française, New York, 1942). —

En momentos de peligro, una concepción de la sociedad amenazada tiende a convertirse en mero signo, que se suscribe o execra, pero que rara vez se dilucida. Tal el caso de los principios democráticos. Incoloros, decididamente abstractos, evidentemente razonables o pareciéndolo a quienes nos beneficiamos de ellos, no suelen inspirar defensas sagaces. En los últimos cincuenta años, se ha empleado más talento literario en denigrar a la democracia que en conmoverse ante ella.

El libro de Benda —*Ensayo sobre los principios democráticos*, reza el subtítulo— fué escrito en parte “durante la tormenta, en un cuartito del sur de Francia”. Dedicado a la memoria de los maestros del autor, Kant y Renouvier, abunda en citas de Montesquieu, Benjamín Constant, Spencer, Tocqueville, Seignobos y otros nombres apacibles. La dramaticidad del momento no ha alterado su gusto delicado por las oportunas citas de los clásicos de la democracia. Empezado en 1938 y terminado en 1941, el ensayo está escrito con una soltura que raya a veces en el humorismo, y es muy reconfortante.

¿En qué consiste la gran prueba de las democracias que deben defenderse de un estado militarista? En que esos regímenes se encuentran en un estado de inferioridad previa por el sólo hecho de que sus principios se adaptan al *estado de paz*. En que la democracia admite que los hombres tienen “derechos imprescriptibles a la busca de la felicidad” (Constitución Americana de 1787), mientras los estados militares desprecian “esa felicidad vergonzosa con la cual sueñan los almaceneros, los cristianos, las mujeres, las vacas, los ingleses y todos los demócratas” (Nietzsche). En que una democracia en guerra debe abandonar momentáneamente su condenación del empleo de la fuerza, en sí mismo inmoral.

En el orden espiritual, la democracia tiene por soberanos algunos valores absolutos, independientes de toda condición de tiempo y de lugar, superiores a todo interés, individual o colectivo, que son la justicia, la verdad y la razón. En este sentido, se opone al marxismo, que rechaza semejantes “abstracciones” y sólo admite “relaciones evolutivas entre las cosas”, y al espíritu artístico, que

en nombre del *espíritu visual* “se rebela contra un sistema cuya tabla de valores no ofrece asidero a la imaginación”. La democracia “condena la pintoresca imagen de la guerra, la emocionante visión de la conquista; rechaza el bello efecto de una jerarquía, de una sociedad arquitecturada, la majestad de un término supremo... legisla para su parte [la de la especie humana] más numerosa, es decir, más monótona; santifica abstracciones...” La democracia “*propone más ideas que imágenes*”. La democracia es ascética.

La democracia quiere ser un “reino de este mundo”: debe defenderse de los que conspiran contra ella y abstenerse de un pacifismo a toda costa. Su posición está bien representada por las palabras pronunciadas por el Arzobispo de Canterbury en 1935, a propósito del conflicto ítalo-etíope. Como le reprochaban que, siendo ministro de una religión de paz, recomendara la aplicación de sanciones que iban a traer la guerra, el Arzobispo contestó: “Mi ideal no es la paz: es la justicia”.

Si la paz es un valor moral para la democracia, y la vida humana le merece respeto y consideración, no se desprende de aquí que la vida humana sea para la democracia el valor supremo. El valor supremo es para ella *la libertad humana*, y para conservar este bien admite y santifica el sacrificio de la vida.

Es falso, según Benda, que la democracia quiera un racionalismo total, que no suspenda la crítica libre frente a ningún terreno. La adopción de los principios políticos democráticos es una actitud *moral*; en el fondo, una actitud de fe. En una guerra temporal, los principios democráticos solos, sin intervención de un factor pasional, no pueden defenderse. Como señala Spinoza, lo que cambiará al mundo no es la idea del bien, sino la pasión del bien. Las naciones anglosajonas son un claro ejemplo de democracias de base religiosa, pues el espíritu de libertad coincide en ellas con el espíritu de su religión.

La ordenada exposición de Benda señala las características esenciales de los principios democráticos, su origen, el abuso que se ha hecho de ellos, la oposición que han encontrado en sí mismos, las ideas introducidas arbitrariamente en el concepto de democracia. Su conclusión es moderada: “La democracia, por estar vinculada a la vida, no puede practicar el bien absoluto”, pero... “dada la dual naturaleza humana... la democracia (como el cristianismo)..., si bien no puede sofocar la naturaleza propiamente humana, le impide por lo menos obrar con orgullo de sí misma y llevar al máximo sus malas acciones”.

Concebir la democracia como un sedativo —frente al poder estimulante de las otras ideologías que hoy se disputan el mundo, y dan al hombre crédito sobre todas sus fuerzas —es señalar uno de sus rasgos menos atrayentes. ¿Por qué no ser tan fuertes como podemos serlo? Al no aprobar lo que Benda llama “la naturaleza propiamente humana” y no ocuparse para nada de ella, la democracia permite que esta naturaleza siga sus peores inclinaciones lo más oscuramente posible. La duplicidad de la vida política democrática (muy evidente en nuestra América del Sud) es una lacra que puede competir ventajosamente con los aspectos morales más horrendos del nacional-socialismo. Por otra parte, han surgido en el mundo abundantes necesidades y situaciones de hecho que la democracia no considera y no puede solucionar. Alejados de la parte turbia de la naturaleza humana, los principios democráticos establecen relaciones esenciales de justicia que ofrecen al individuo nada más y nada menos que la garantía de poder llevar una vida tolerable. Hay problemas sociales que piden una solución inmediata, que hoy parecen más urgentes. Sin embargo, los principios generales de la democracia representan una conquista de la civilización política que puede no fascinarnos, pero sin la cual no podríamos vivir.

P. C.

A. J. CARLYLE: *La Libertad Política* (Fondo de Cultura Económica, México, 1942). —

El objeto esencial de este libro es el siguiente: rastrear las fuentes tradicionales del movimiento político moderno, del cual precisamente se ha destacado siempre el aspecto ideológico y aun revolucionario. Se trata de mostrar que el principio de “libertad política” no fué una creación de Locke, Hobbes, Montesquieu o Rousseau, sino la continuación de una línea tradicional que comienza en Roma y se afirma, a través de Cicerón y Séneca, en la obra de los Padres de la Iglesia, constituyendo, en realidad, la verdadera teoría política medioeval.

Esa tradición medioeval de libertad política se habría interrumpido, sin embargo, durante los siglos XVI y XVII, por el absolutismo y la doctrina del derecho divino de los reyes.

Hay en todo el libro mucha pulcritud intelectual, corrección y autoridad: A. J. Carlyle es, en efecto, uno de los dos hermanos que han escrito *A History of Mediaeval Political Theory in the West*, en varios volúmenes, obra citada siempre con respeto. Tal vez los inconvenientes que hallamos en *La Libertad Política* provengan precisamente de ese amor que el especialista suele concebir por el objeto de sus estudios. Así, este excelente libro nos deja la crepuscular tristeza del *nihil novum* cubriendo un período que teníamos por renovador del destino humano. La Revolución de los Estados Unidos y la Revolución Francesa resultan mucho más medioevales de lo que nadie sospechara.

La exposición de doctrinas está hecha con claridad y síntesis; pero la tesis general del libro se presta, naturalmente, a discusión. El autor llama "libertad política" a la concepción por la cual el poder político no es "libre", sino sometido al derecho, que en la Edad Media se identificaría con la costumbre de la comunidad. A esa concepción el autor contrapone la teoría muy posterior del derecho divino de los reyes, la cual, en contra de la legalidad como fuente de todo poder jurídico, proclamaba a la autoridad como origen, en sí mismo libre, de todas las normas: *princeps a legibus solutus*.

Claro está que, aun cuando convenga a la tesis de A. J. Carlyle, no pueden identificarse los conceptos de libertad política y legalidad, pues una ley puede ser considerablemente esclavizante y, por oposición, es perfectamente concebible un dictador de "manga ancha".

En eso de la libertad política medioeval hay dos aspectos que considerar: el popular y el teórico. Sobre el primero se ha hecho un poco de literatura optimista, y sobre el segundo demasiado discurso de parrafada política. Hay que poner un poco de sordina en ambos temas. Los estados generales, las cortes y los fueros han sido exaltados tal vez con alguna precipitación. No olvidemos que el fuero de Peralta hacía pechar 500 sueldos al extranjero que matase a un hombre de Peralta; cuando un hombre de Peralta mataba a un extranjero, no pagaba nada. Esto habla mucho acerca del concepto medioeval de la personalidad. Pero ¿y la parte civilizada y teórica? ¿Es realmente la doctrina de los Padres de la Iglesia una fuente de libertad política? Es éste un tema hoy de moda: la Iglesia está seleccionando retazos de pergaminos patrísticos para confeccionarse una nueva piel de cordero. Y lo hace con bastante éxito y positivas esperanzas para después de la guerra, gane quien gane.

Sin embargo la línea teórica medioeval, desde San Agustín a Santo Tomás, es la siguiente: todo el fundamento de la autoridad está en la justicia y en la recta razón natural; pero la razón es ciega de por sí y sólo es recta por obra de una fe tutora. Ahora bien, en materia de fe, la Iglesia tiene autoridad suprema; de ahí el derecho de sublevación; la aceptación, por algunos, del tiranicidio, y, finalmente, el poder de deposición: la corona colocada en la cabeza de Carlomagno, por quien la puso podía ser quitada. Por eso decimos que A. J. Carlyle acuerda tal vez más importancia de la debida, desde un punto de vista humano integral, al primado de la justicia sobre la autoridad en la Edad Media. Antes de entusiasrnarnos mucho, es preciso investigar qué quería decir entonces, y no hoy, eso de la justicia.

Ese examen habría permitido a J. A. Carlyle entrever el significado de la doctrina posterior del derecho divino de los reyes, cuyo sentido le parece puramente negativo. Justamente en el trabajo de su compatriota John Neville Figgis, *El derecho divino de los reyes*, también traducido el año pasado por el "Fondo de Cultura Económica", se intenta la demostración del sentido de independencia anticlerical propio de esa doctrina. Entre dos doctrinas históricas, la que explica siempre vale más. Sin el período del despotismo ilustrado y liberal no habría habido Revolución Francesa, como no la habría habido sin el Siglo de las Luces y sin Descartes. Gérmenes de libertad política los hay, sin duda, en la Edad Media, y bien los muestra J. A. Carlyle. Sin embargo, además de los gérmenes y de los árboles correspondientes, estaba también el bosque. El bosque Carlyle lo ve (pág. 226); pero poco.

RUDOLF ROCKER: *Nacionalismo y Cultura* (Ediciones Imán, Buenos Aires, 1942). —

Rocker tiene con el estado (se lo escribimos con minúscula para no molestarlo) una verdadera cuestión personal. Una vez trazada esa coordenada, queda fijado el sentido de todos los juicios que se encierran o pueden encerrarse en las numerosas páginas de *Nacionalismo y Cultura*.

Tomemos un ejemplo: el autor cree que el feudalismo no es una forma

de estado; en consecuencia, el feudalismo es admisible. Por el contrario, cuando se puede discernir alguna forma de contacto físico, moral, sistemático o histórico entre el estado y algún ente de cualquier región del ser, ese ente se hace automáticamente acreedor a juicios peyorativos, ya sea persona, teoría, institución o no importa qué. Así caen, un poco catastróficamente, el derecho positivo (pág. 88), Lutero (pág. 108), Platón (pág. 134), la *volonté nationale* (pág. 186), Kant (pág. 195), el nacionalismo y el romanticismo (pág. 225 y 235), la ley (pág. 244), etc.

El axioma básico es éste: el poder es el mal. Sobre tal base, se hacen las más *sweeping generalizations* acerca de la historia: “toda política tiene su raíz, en última instancia, en la concepción religiosa de los hombres... En la política, el estado lo es todo y el súbdito nada... El poder no es nunca creador: es infecundo”.

Claro está que el sistema de Rudolf Rocker ha sido construido sobre una concepción antropomórfica del estado, cuyo análisis y superación no es una novedad para quien esté superficialmente al tanto de teorías políticas relativamente modernas.

Es lástima que el libro se mueva en ese plano de ideas pasadas y pisadas, porque, en el fondo, es un trabajo lleno de buenas intenciones y aún interesante en ciertos puntos de crítica política de actualidad, contenidas especialmente en la segunda parte.

Habría sido mucho mejor dejar este libro en el sector de la mera propaganda política que complicarlo con ingenuas concepciones antiestatales, que sólo sirven para poner al descubierto las lagunas del pensamiento de Rudolf Rocker.

SEBASTIÁN SOLER

La Torre en Guardia

SOBRE LA INMINENTE INUTILIDAD DEL LECTOR

Los libros engendran libros, y si se considera cuántos tomos han nacido de la Iliada o del Fausto, cuesta no alarmarse por la incalculable prole que descenderá de esta muchedumbre de papel cuyo peso abrumba ya las bibliotecas. ¿No habrá un Malthus que nos consuele con el descubrimiento de que los libros crecen en progresión aritmética y la polilla en progresión geométrica? ¿Y no habrá sistema de destrucción más inteligente y selectivo que el terremoto o el incendio?

No más inteligente ni selectivo, pero sí, a la larga, más poderoso, más radicalmente eficaz que la supresión violenta de cierto número de libros (o de lectores), es hacer cada vez más obvia la inutilidad del libro (y la del lector). Los intentos de supresión violenta corren el riesgo de estimular las fuerzas de resistencia; mejor es embotarlas, distraerlas, evaporarlas lentamente, eliminar hasta las más lejanas posibilidades de reacción. Los índices de lecturas prohibidas, sólo lícitas con venia de autoridad competente, suelen despertar en ciertas almas unos extraños pujos de desobediencia; mejor es poner al alcance del lector todos los libros, ir anulando en él la capacidad de elección activa y personal, crear y alimentar la ilusión de que adquirir libros —o sus simulacros— es prácticamente lo mismo que leerlos, y aumentar en lo posible la distancia entre esos dos términos: que sea cada día más fácil poseer nuevos libros y cada día más difícil frecuentarlos.

Ante todo, pues, que el lector *s'y laisse glisser*; que llegue, como por sí mismo, a hacerse prescindible y superfluo. Bueno será convencerlo de que puede, y hasta debe, absorber Cultura sin esfuerzo, pensando en otra cosa (como quien absorbe música mientras juega a los dados) o sin pensar en cosa alguna (como quien absorbe sol durmiendo en la playa). Después, que por multiplicación de una serie de sustitutos, intermediarios y accesorios, se vaya eliminando paso a paso el libro. Hacia este propósito convergen los modernos adelantos de la fotografía y la fonografía, la pequeñez de las casas, la producción abun-

dante y barata de artefactos antes accesibles sólo a los ricos, mil modestas virtudes y espléndidos vicios del mundo que nace, principalmente los orientados al cultivo de la comodidad. Para mayor comodidad, en efecto, el libro ya no será libro sino microfilm. Bastará colocarlo en un dispositivo especial, apretar un botón, respirar profundamente, cerrar los ojos...

Pero tanta pobreza no era todavía bastante, y mi amigo Adrián Aguilar me escribe ahora desde San Francisco que laboratorios inmensos trabajan en tres turnos para obtener aparatos más perfectos: aparatos que leerán sólo las partes esenciales de cada microfilm, subrayadas por expertos redactores del Reader's Digest. Quien no disponga de tiempo, o de ganas, no tendrá por qué oír el recitado; lo confiará a un receptor-grabador anexo al aparato. Lo leído quedará registrado, para mejor ocasión, en un microdisco no mayor que la uña del meñique. A fin de mes, un super-microdisco extractará automáticamente lo esencial de todos los extractos. Pronto habrá microalmas que sepan prescindir de las demás lecturas —y aun de ésta, pues tendrán la seguridad de que todo ha de quedar bien conservado en su microdiscoteca.

Yo no soy de los que están siempre aguzando el ingenio para anunciar antes que nadie los desastres más lejanos; pero el doctor Aguilar no desdeña este ejercicio, y nada habría de malo en ello si con frecuencia no acabara por tomar demasiado en serio lo que empezó como deporte y burla. Para él, la suave revolución copernicana que bajo capa de facilitar la lectura va anulando gradualmente al lector es, a no dudarlo, el comienzo del fin. En esta época —escribe— de altoparlantes y de ministros de propaganda, llega así a sus consecuencias últimas un proceso de siglos. Siglos necesitó el hombre ¡oh Alain! para domar y adiestrar sus gritos; siglos para que llegara a consumarse esa pequeña y enorme trasposición de la lectura oral a lectura visual. Pero el proceso llevaba en alguno de sus pliegues los gérmenes de su propia anulación y reversión. Pronto nació el afán de confiarlo todo, sin perdonar tilde, a carpetas, legajos, copiadores, archivos voraces a los cuales ha sido negada la sana y noble aptitud de olvidar. Por quién sabe qué oculta maniobra compensatoria en la economía de la civilización, este empeño delirante en fijar la palabra sobre el papel culmina y remata ahora en un sistema de reproducción de la palabra hablada, que transforma al libro en un objeto cada vez menos manejable directamente. Ya no es el lector mismo quien presta su voz a los signos impresos. Ahora debe limi-

tarse a recibir una voz ajena, profesional e inmodificable; debe entenderse las, por una parte, con la palabra desfigurada e incrustada en placas de caucho o rollos de celuloide, y, por otra, con la palabra voladora, rebelde a operaciones lentas y cuidadosas como las que consentía de buen grado la página escrita, con sus anchos márgenes acogedores.

Las circunstancias más dispares se conjuran para fomentar la aciaga convicción de que todo puede reemplazarse: hasta el lector y su soledad, hasta el libro y su hospitalaria mudez. ¿Qué mejor prueba, concluye el doctor Aguilar, de que ya se han aflojado y enmohecido en el alma humana los resortes que la mantenían vigilante? La suerte está echada. Unos siglos más —tiembla, lector, como tiembla mi pluma al copiarlo—y el hombre, semidormido en dulzuras de eutanasia, olvidará la rueda y el fuego; y la tierra olvidará al hombre, se recogerá en sí misma y se irá deshaciendo también en definitivo sopor; y el espíritu de Dios olvidará a la tierra y volverá a flotar sobre la oscuridad del abismo, como antes del primer día.

ANTONINO REY

Crítica de Arte

CONSTRUCCIONES DE MANUEL ANGELES ORTIZ

“Mais les arts dont nous parlons doivent enfanter en nous non point une fable, mais cette puissance cachée qui fait toutes les fables”.

PAUL VALÉRY, *Eupalinos*.

Algún día se hará la historia de las “invenciones” artísticas, de los recursos plásticos y temáticos que los artistas fueron ideando y aplicando en el curso de los tiempos para ensanchar el campo de la emoción estética, para comunicar todo lo arrobador que descubrieron en el mundo exterior o en su propio ser y tradujeron en sus obras para mover la mente, el corazón, la fantasía o aún los sentidos de su multiforme confidente, su discípulo innumerable, el público. La historia de la lucha por la libertad del tema —por el derecho de tratar el asunto alegórico, mitológico o histórico, o representar la escena anecdótica, o el paisaje, o la naturaleza muerta, o la flor; por el derecho de ejecutar una estatua vestida o de pintar a un obrero o un campesino de tamaño natural— es una maravillosa epopeya del espíritu. No menos apasionante, y a veces sorprendente, es la historia de la técnica, de sus progresos o sus descensos, íntimamente asociada a la evolución de los estilos y las escuelas. Y el día que se escriba esa suma de los inventos sucesivos que han dado al artista contemporáneo tan enorme riqueza de medios y de motivos para extraer de ella lo que mejor responda a las inclinaciones de su temperamento, será preciso dedicar un largo capítulo al cubismo, que presidió el intenso movimiento renovador del siglo XX. Los cubistas que se agitaban en París allá por el 1910 fueron sin duda los hombres más despiertos, más imaginativos e ingeniosos, menos convencionales también, que hayan actuado en todos los tiempos en el campo de la plástica. Ellos, que dieron al arte no figurativo, abstracto —algunos insensibles lo califican de “deshumanizado”— su merecida jerarquía, tuvieron un amor vehemente por la naturaleza, que se tradujo en incontenible lirismo de apariencias nuevas. Ellos, que por odio del trampantojo eliminaron los recursos

de la perspectiva para representar la tercera dimensión, tuvieron la obsesión del volumen.

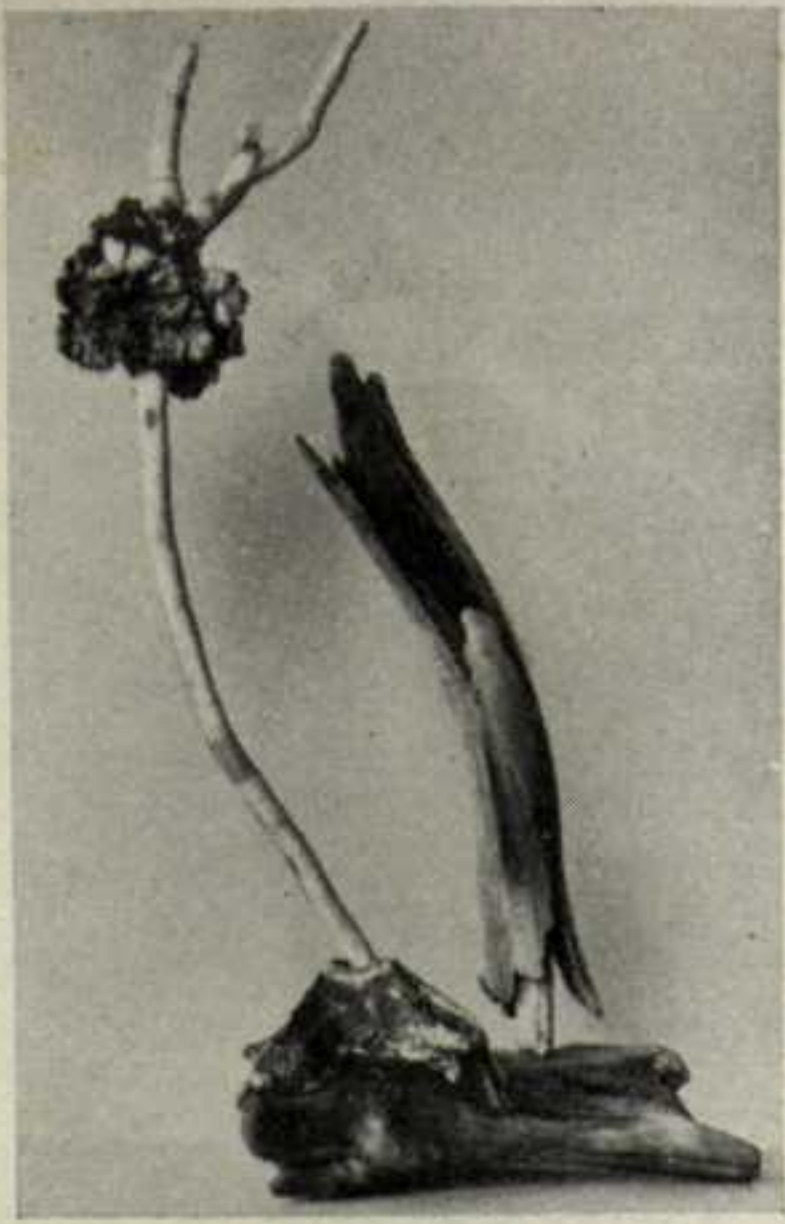
Esos creadores de un arte que muchos consideran artificial, amanerado, fruto del deseo de originalidad a ultranza, fueron, en verdad, apasionados cultores de la "naturalidad". Se entusiasmaban por lo natural y lo auténtico, detestaban la simulación y el truco. Esa propensión es lo que explica su pasión por el arte de los pueblos y de los individuos primitivos — por las esculturas africanas y por las pinturas del Aduanero Rousseau. También explica los famosos "collages", característicos objetos de arte hechos de retazos pegados en el lienzo o el cartón, pues esos retazos eran de materias nobles y hermosas —paño, madera, papel, metal—, de textura peculiar, de "calidad" preciosa, que ellos se resistían a imitar con el pincel y los colores, por considerarlos, en verdad, inimitables. La obsesión del volumen, por otra parte, los llevó tanto a "desarmar" los objetos para poner en evidencia su estructura —tal como el arquitecto o el ingeniero los dibujan, parte por parte, para describirlos— como a subrayar los planos en escultura y a crear cuadros de tercera dimensión real, hechos de figuras corpóreas pegadas a un fondo plano. Hizo inventar, por fin, esos conjuntos armónicos de planos y cuerpos pintados y ensamblados de extraña manera, que participan de la escultura y la pintura, sin representación alguna de lo real, y a los cuales se ha dado el nombre genérico de "construcciones". En "collages", cuadros tridimensionales y "construcciones" lograron interesantes y sugestivos resultados Picasso, Hans Aarp, Max Ernst, Juan Miró, el mismo André Breton, autor de caprichosos "poemas-objetos", Henri-Laurens y otros, que cuando no pertenecen al movimiento cubista, de él derivaron en forma directa tales modos de expresión.

Los innovadores, los "artistas vivientes" de nuestra centuria, no fueron sentimentales a la manera del siglo XIX ni tuvieron la gruesa sensualidad de los realistas, pero se caracterizan por una aguda sensibilidad en todos los órdenes y acaso particularmente por una agudeza especial de la vista y el tacto. Ellos han ampliado así la categoría de las "materias preciosas", que otrora fueron solamente los metales nobles, la perla, las gemas. Alguna vez, en tiempos remotísimos, hubo un hombre, u hombres exquisitos que sintieron la belleza del oro, la plata, las perlas, los rubíes, las esmeraldas, los diamantes, cuando nada valían, cuando nadie les había puesto precio ni reparado en ellos. La primera

joya fué el obsequio sin valor de un sensible enamorado al objeto de su pasión, algo recogido en el mar o la tierra, y conceptuado bello por quien lo recogió, pero que antes fué visto con indiferencia por miles de seres rudos e indiferentes. Y las materias preciosas han ido aumentando en número al correr los años y los siglos, como consecuencia de multiplicados fervores. La seda, la lana teñida, los cristales, las maderas finas, el mármol... ¿para qué seguir enumerando? Hasta que, en nuestros días, en una casa alhajada con buen gusto, llegamos a ver la humilde paja, la seca y dorada espiga de trigo, el caracol y el guijarro abundantes en las playas, el fragmento de roca, la piña de cascos dilatados, la humilde cuerda de cáñamo, todos objetos de ínfimo valor mercante, elevados al rango de seductoras y admiradas piezas decorativas. Y, a Dios gracias, el sentimiento de la belleza es contagioso: lo que un hombre encontró hermoso alguna vez, puede hacer que otro hombre también lo vea hermoso, y así se extiende, tarde o temprano, el campo de lo amable y lo irresistible que brinda la naturaleza. Sobre todo, cuando un artista cabal sabe ponerlo en valor.

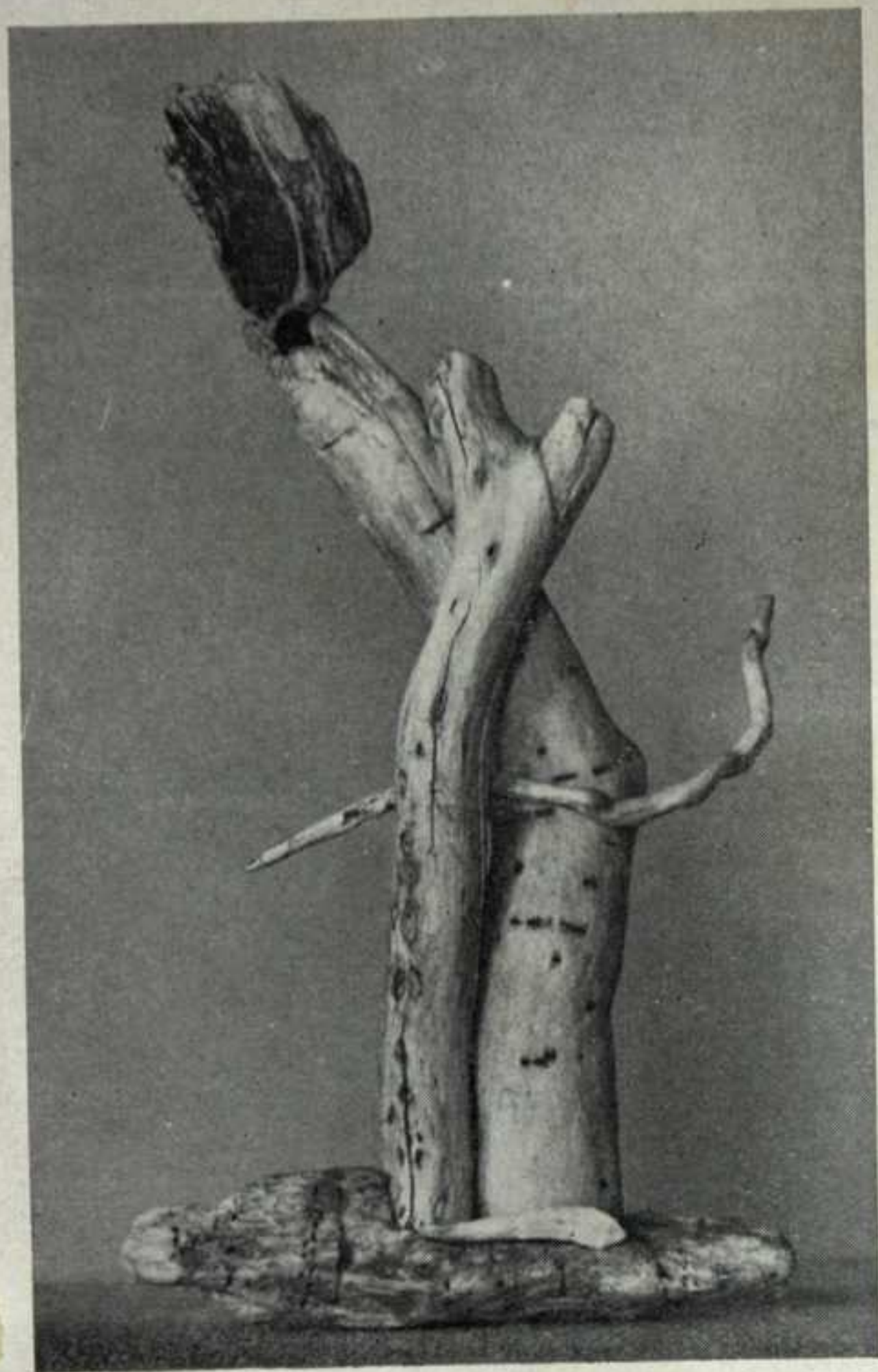
Es lo que ha hecho Manuel Ángeles Ortiz a la vuelta de su último viaje a los Lagos del Sur con algo que pertenece a nuestro medio natural y que su sensibilidad muy viva, en circunstancias especiales, supo descubrir allí donde muchos y muchos lo vieron sin verlo. Ángeles Ortiz, pintor español, es un artista formado en París en disciplinas que tienen su origen en el cubismo. Trabajó en estrecho contacto con Picasso. Conoció las incertidumbres crueles y las angustias del período anterior al conflicto bélico actual, los horrores de la guerra civil en España. Llegó a nuestra tierra, como todos los expatriados españoles, con el alma atormentada por visiones de caos, de decadencia vertical y de espanto. Era como un naufrago — más aún, como el palpitante y mutilado resto de un naufrago. Buscó la calma en el contacto con la frescura de la naturaleza, con vastos panoramas de grandeza inmutable, con el agua pura que refleja la pura nieve. Fué a conocer el Nahuel Huapí. Y allí, mientras andaba cabizbajo y pensativo a orillas del lago, tropezaba aquí y allá con un madero, un trozo de tronco, una rama, una horqueta, un tallo deformado por un tumor leñoso, restos, también, de un diluvio, testigos de una catástrofe natural. Maderas maravillosas, llevadas a la playa por el deshielo y la creciente, arrancadas por el río tumultuoso al borde de las selvas de augustas hayas o de cipreses, o arrastradas por correntadas bravías de los grises “cementorios de árboles” cuyos

claros se abren en el bosque, allí donde el incendio cebó su llameante delirio. Maderas purificadas por el agua, secadas por el sol, misteriosamente impregnadas de substancias minerales en el curso de tiempo incalculable, pero maderas no petrificadas —no muertas y frías al tacto y pesadas y cruelmente duras y “falsas” en su apariencia verista como lo es la piedra-vegetal—, sino suaves, dulces, pulidas, dotadas de una especie de vida espiritualizada. Maderas, por fin, caprichosamente labradas a veces por quién sabe qué agentes naturales —las herramientas de Dios para esculpir la tierra: el viento, la lluvia, la helada—, talladas milagrosamente en formas extrañas, o enriquecidas por incisiones singularmente caligráficas, que hacen pensar en los arabescos de la Alhambra, en los relieves fitomorfos de Angkor, en las grecas de los monumentos mayas. Las había albas, de la dulce blancura de la cáscara de huevo, amarillentas como el marfil reciente, rojizas como el marfil prehistórico, grises como el cuello de la paloma, negruzcas como la carbonilla, verdosas, esmeraldas. Las había rectas, cilíndricas, irregulares, grotescas, monstruosas. Sugerían una infinidad de emociones y de ideas, tenían algo de hombres, algo de animales, algo de plantas. Acaso recordó Ángeles Ortiz los sublimes párrafos que Valéry pone en boca de Sócrates cuando analiza “una de esas cosas rechazadas por el mar, una cosa blanca y de la blancura más pura, pulida, y dura, y dulce y ligera”, un objeto singular del cual no sabe “si es obra de la vida, o del arte, o del tiempo y de un juego de la naturaleza”; acaso se inclinó con particular emoción hacia esos restos milagrosamente elaborados y conservados, hermanándose con ellos en su condición de naufrago. Pero es un plástico: sintió en el acto la intensa hermosura de esas formas trabajadas, bruñidas o estriadas, blanqueadas o coloridas por las manos invisibles del tiempo. Recogió una rama, otra, otra más, montones de ellas. Del Nahuel Huapí las trajo a Buenos Aires, y aquí, acariciándolas y admirándolas, comparándolas y oponiéndolas, dió en pensar que, contrastadas o unidas en armónicos grupos, se valorizaban, cobraban todo su carácter, “decían” más que aisladas sobre un mueble o en la mano. Así, púsose a hacer esas construcciones de las cuales se reproducen algunas en estas páginas: construcciones logradas con toda la ciencia expresiva de un artista que sabe componer, y que tienen el mérito poco común —sobre todo confrontadas con otras construcciones, cubistas o no— de conservar, por una parte, un carácter abstracto (pues nada pretenden representar) que las convierte en flexibles tram-



Construcciones de Manuel Angeles Ortiz

(Fotografías de Anatole Saderman)



Construcciones de Manuel Ángeles Ortiz
(Fotografías de Anatole Saderman)

polines para lanzarse a todos los juegos de la imaginación, y, por otra, la intacta integridad de los objetos naturales. Apenas ha usado el artista algún tornillo, alguna clavija para colocar y mantener en posición las piezas de su estructura. Mas no ha alterado en modo alguno su esencia, ni en el color, ni en la textura, ni en la forma ni en el adorno eventual. Las maderas patagónicas han quedado tales como la naturaleza las brindó a Ángeles Ortiz. Él se ha limitado a aparearlas o darles posición vertical, horizontal, inclinada, a establecer paralelismos o cruzamientos, tal como su sentido plástico se lo sugería. Lo que él ve figurado en esas construcciones, o lo que vemos nosotros, no es ni puede ser lo mismo. La fantasía de cada cual teje en torno de esos objetos, tal como juega con manchas en la pared o con masas de nubes en que quién distingue un dragón, quién un cordero. En estos objetos contruídos por Ángeles Ortiz, puede el imaginativo corporizar la llama o el torrente, un grácil desnudo o una flor. Puede encontrar la insinuación de un sentimiento triste o alegre, ver un ritmo solemne o un compás alerta y sincopado. Lo único indudable para quien los contemple será que tienen una peculiar e inédita hermosura y un inefable poder de sugestión. Pequeños monumentos de fe panteísta, dictados por la naturaleza de un hombre de sensibilidad, encierran una magia comparable a la de los dólmenes y las piedras alzadas. Y están hechos con substancia de nuestro aire y nuestro suelo.

JULIO E. PAYRÓ

SIGNIFICADO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE INFANTIL BRITÁNICO

En los primeros días de abril se inauguró en Buenos Aires la exposición de arte infantil británico, que pasó después a las ciudades de La Plata, Rosario y otros lugares del país. La muestra nos llegó de la isla que lleva más de tres años de continuos bombardeos aéreos y que sostuvo en el otoño del 40 el episodio apocalíptico que se llama la batalla de Gran Bretaña. Mientras aullaban las sirenas, los niños, custodiados por solícitas cuidadoras, bajaban —y bajan— a los refugios *cantado*. Y cantan también sobre el papel. Los doscientos dibujos y acuarelas, que llenaban las salas del Pabellón de Bellas Artes, creaban un raro

ambiente de vitalidad y alegría. Al mismo espíritu que se propuso distraer al niño y entretenerlo en los momentos de terror, se debe, sin duda, el sorprendente incremento que ha tomado la educación artística en Gran Bretaña durante la guerra. Los cuadros expuestos no revelan huellas del conflicto, ni tendencia mórbida alguna. No figura el tema guerrero, salvo en uno que otro ensayo que (como apunta el prologuista del catálogo) proviene de escuelas situadas en zonas relativamente alejadas de la contienda y cuya inspiración deriva, posiblemente, de la influencia de revistas y películas. Contra esa clase de influencia se precave el maestro sagaz, a fin de que surjan puros, inadulterados, la visión y el sentir del discípulo. De este modo el niño expresa lo que su sensibilidad le sugiere y mantiene esa espontaneidad inocente propia de su niñez; período que se prolonga, como se sabe, en los países nórdicos. (La edad de los autores de los ensayos expuestos oscila entre los 3 y los 16 años, y no siempre se podía advertir esta diferencia; tal era la ingenua manera de algunas composiciones).

¿Qué nos dice el niño libre para expresar lo que ve y siente?

Nos introduce en su mundo, un mundo puro, hecho de sensibilidad y gracia, en donde la realidad cotidiana nos parece fantasía y la fantasía asume contornos familiares — un caballo vuela, y vuela de verdad; las casas de un pueblo se vuelven casas de muñecas y grandes aves son sus pobladores. Bien que la mezcla de fantasía y realismo no sea del dominio exclusivo de la infancia, el niño obtiene —inconscientemente— sus efectos gracias a su misma impericia y a su inocente audacia. Por ello, la pintura infantil nos resulta de una frescura deliciosa y humorística (cualidades que le atribuye el espectador adulto, y ajenas, por cierto, al pequeño ejecutante).

En todo arte infantil se observan, más o menos, las mismas características: dibujo vacilante, figuras desproporcionadas, inusitada gama de colores: lo que no impide que la línea sea rítmica, las formas equilibradas y la yuxtaposición de colores, hermosa. Porque el niño revela, junto con su natural ingenuidad, un sorprendente instinto para la composición y el diseño decorativo: de ahí el mérito estético.

Ya en el año anterior a la guerra del 14, un famoso modisto parisiense supo aprovechar aquellos dones infantiles. En esa época funda una casa para decorados de interiores y en sus talleres emplea niños para los dibujos de sus telas y tapices. Interesante repercusión del nuevo arte: se empezaba entonces a valorar

el primitivismo del *douanier* Rousseau, las osadías de Matisse, que daba la espalda al realismo visual y demás ensayos de las mismas tendencias. Nuevas normas comenzaban a regir en el arte, y nuevas normas iban a regir la enseñanza artística.

Pasada la guerra, estas normas se afirman. Pero en Gran Bretaña no encuentran mayor aceptación. Conocida es la tensa lucha que mantuvo el adalid del arte contemporáneo, Roger Fry. Menos conocidos son los valientes y prolongados esfuerzos de quienes pretendieron reformar los métodos de la educación estética. Había sonado el clarín de alerta cuando la exposición en la Leicester Gallery de los discípulos del profesor Cizek: aquellos niños, recogidos de las calles, encontraban más placer en manejar el lápiz y el pincel siguiendo los impulsos de su imaginación, que en vagar por ellas. La muestra, muy visitada, demostró ampliamente la bondad de los métodos del profesor vienés cuyo propósito era liberar el instinto creador que hay en todo niño. Sus enseñanzas no cayeron en oídos sordos. Mujeres de talento y vocación no tardaron en ponerlas en práctica. Trabajaron en silencio. La docente mole oficial, sorda y ciega, no se enteró, o no quiso enterarse. Eran días aquellos en los que el tema obligado del examen oficial en las escuelas era la bandera inglesa con un limón (esto último como novedad, sin duda, para suplantarlo la fruta edénica tan vulgarizada por los imitadores de las naturalezas muertas de Cézanne); días en que la L. C. C. (Municipalidad de Londres) ostentaba una galería de reproducciones del más pésimo gusto, "aptas para las escuelas del país", y les proporcionaba dispositivos, muchos de ellos dentro del estilo de los cuadros de la *Chantry Bequest*: infame colección hoy relegada al sótano de la Tate.

En los campos de Inglaterra toda nueva semilla tarda en germinar. Pero si lento es su crecimiento, abundante y sano es su fruto. Los métodos renovadores están ahora firmemente implantados. Su difusión es general: se practican en todas partes, desde el aristocrático Eton, Charter House y el Colegio del Sagrado Corazón hasta los barrios del Este de Londres. Marion Richardson, cuyas primeras exposiciones de los trabajos de sus discípulos (comprendían hasta curiosos diseños geométricos, recuerdos de las visiones que suelen tener ciertos niños entre el sueño y la vigilia) cosecharon más reparos que alabanzas, "ha revolucionado el sistema de la enseñanza de arte", según apunta en el mencionado prefacio Herbert Read. Y el mismo Read, hoy reconocido como escritor de alto vuelo y uno de los espíritus más sensibles al arte (en los primeros años de la postguerra

era un joven poeta de vanguardia, expositor de nuevas teorías) organiza la exposición. Que el Consejo Británico de Londres junto con la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual hayan optado, como manifestación de la cultura inglesa en tiempos de guerra, por una muestra de arte infantil en jira por los países de América y los Dominios, es un hecho significativo.

Y significativo de la época. La psicología moderna, al investigar los fenómenos de la personalidad humana, examina necesariamente el período de la infancia. Se detiene, como se sabe, en las actividades espontáneas de la niñez: ve en sus juegos y en su afición al dibujo, los primeros balbuceos de la imaginación creadora, y atribuye trascendencia a métodos que permiten la liberación expresiva de la personalidad en gestación. Más aún: observa que en los primeros años las imágenes visuales son tan vívidas y apremiantes, que en ciertos niños de excepción llegan a exteriorizarse, de manera que el dibujo puede ser una mera delineación de lo que el pequeño está viendo proyectado sobre el papel. De este fenómeno, el antropólogo saca interesantes analogías. Tiende un arco entre el niño y el hombre paleolítico y, de acuerdo con el principio ontogenético según el cual el individuo repite las etapas evolutivas de la especie, algunos creen encontrar la clave del asombroso realismo de las pinturas animalistas de las grutas de Altamira y la Dordegne. Como el niño, el salvaje de las cavernas tenía las visiones alucinatorias que se exteriorizan (imágenes eidéticas): proyectadas sobre el techo rocoso de su sombría guarida, la mano trazó la forma animal que allí estaba viendo. Como el niño, asimismo, el hombre primigenio que todavía no forjaba los toscos instrumentos, anuncios de una civilización, era incapaz de pensar, reflexionar. Sentía: su conciencia funcionaba en ese estado unitivo en el cual el yo no se diferenciaba del no-yo.

Por esos caminos se ha pretendido descifrar el misterio de la extraordinaria destreza pictórica de los artistas de la Edad de Piedra. El fenómeno no se repite en la era sucesiva: la facultad de representar una forma como un todo orgánico desaparece. En la protocivilización los dibujos semejan esas figurillas compuestas de partes que traza todo niño normal. En el hombre neolítico las obras de sus manos obedecen a determinados propósitos: trabaja la piedra para hacerse instrumentos, la arcilla para moldear objetos de uso casero, y construye casuchas para albergarse: lo cual implica que en las hechuras de aquellas manos interviene el incipiente cerebro: hay un conato de reflexión y

análisis. La mente, pues, ha comenzado a funcionar. El hombre es capaz de objetivarse. Ha trascendido el estado unitivo y una nueva etapa de la conciencia despunta.

Sea cual fuere la verdad de inferencias que interpretan fenómenos de la prehistoria, nos interesan por cuanto centran la atención en el niño y en los nuevos métodos de la enseñanza de arte. Aleccionadores han sido los dibujos y pinturas infantiles. El maestro, convertido en una especie de guardián, veda la imitación y cuida de que ninguna influencia desvirtúe la ingenuidad del pequeño, a fin de que exprese libremente lo que lleva dentro. Saludable adiestramiento, a la vez que entretenimiento, cuyas posibles repercusiones en el futuro cultural y psicológico del individuo son innegables siempre que se logre mantener la expresión espontánea en el período de formación. Pero sabido es que no se mantiene. Hoy, que se difunden los nuevos métodos, se observa el invariable y universal proceso. La frescura visionaria revelada en la infancia va desapareciendo a medida que la inteligencia madura y la facultad de análisis y crítica se impone. Se llega entonces a un punto muerto. La personalidad del niño se desvanece: falta de inspiración, copia, imita. Esto plantea un problema a la educación estética que ningún maestro competente y honrado desconoce. ¿Cómo resolverlo? ¿Encaminando al niño que se avecina a la adolescencia y al mismo adolescente hacia las disciplinas que suponen la adquisición de las técnicas del dibujo y la pintura? ¿O, por lo contrario, reforzando los nuevos métodos, alejando todo adiestramiento intelectual, toda enseñanza directa y toda disciplina?

“Es preferible —aducen quienes son partidarios de lo último— conservar la espontánea pureza aun cuando sea a costa del oficio, y no caer en la inerte imitación del estilo académico o de cualquier otro estilo”. En las últimas décadas se ha visto infinidad de pseudo-artistas rehuir expresamente las disciplinas a fin de conservar —¿o descubrir?— su personalidad. ¿Revelaron, acaso, una visión original aquellos niños a la fuerza?

La verdad es que la falta de técnica encubría simples pretensiones. No sabían dibujar, y pintarrajeaban naturalezas muertas con las consabidas tazas y jarras deformadas, ya que es mucho más fácil pintar a la manera del día que dentro de la perfección clásica de un Chardin. Una cosa es poseer el oficio de pintor y trascenderlo, y otra carecer de oficio. (Recuérdense ciertos audaces ensayos de André Derain y su esmerada composición de objetos de cocina en la

Exposición de Arte Francés realizada en Buenos Aires). Ya lo dijo paradójicamente Ho-Shi¹ en el siglo VI: “¿Os aconsejo, acaso, que menospreciéis la técnica? Sin técnica no se puede pintar”. Y, a renglón seguido: “Con técnica no se puede pintar”.

He aquí el corazón mismo del problema. Bien lo sabe todo artista. De ahí deriva el haz de interrogaciones que preocupan al maestro de verdad:

¿Cómo enseñar la técnica sin correr el peligro de menoscabar la posible manera ingénita del alumno?

¿Cómo introducirlo en la rica herencia del arte de todas las épocas, sin que aquel conocimiento desvíe una visión original, si la hay?

¿Cómo evitar que la propia personalidad del maestro (si practica el arte) y sus puntos de vista predilectos obren en demasía sobre el alumno?

Y ¿cómo vivificar esa cándida visión de las cosas que se posee en la infancia y que subsiste en algún repliegue del subconsciente?

En suma: la práctica universal del arte infantil pone de manifiesto que en todo niño asoma el instinto creador. Estimular, desenvolver tal instinto, es problema candente de los nuevos métodos educativos, y extenderlo a la vida, la aspiración del nuevo pensamiento. Crear —y en todo orden de actividades— es la función por excelencia, la razón de ser de la vida humana. Hoy que se tiende a investigar la relación de los fenómenos y que cada rama del saber aporta su luz, la enseñanza estética surge en primer plano. La más antigua actividad expresiva del hombre que reaparece en el niño encuentra acogida general, y mil ojos avizores lo observan. Signo es de los tiempos. Si “la filosofía —como apunta Francisco Romero²— es quizás la única rama de la cultura para la cual la crisis es ya cosa del pasado”, veamos en la importancia que se le asigna al arte infantil un augurio de la nueva etapa. Está en el proceso evolutivo: antes de pensar, el hombre sintió.

No es posible hablar de los nuevos métodos educativos sin tener presente lo que se hace en el país. Empieza a conocerse el valor de la obra que sobre la base del arte realizan las hermanas Cossetini en la escuela Gabriel Carrasco de

¹ *Los cánones del Arte Chino.*

² “La Nación”, abril 18 de 1943.

Rosario (el Consejo de Educación de Santa Fe publicó un libro con ilustraciones del arte allí practicado), y también los esfuerzos de aquel ambulante entusiasta, Javier Villafañe, que recorriendo la república con sus títeres ha recogido multitud de dibujos inspirados en sus propios cuentos. Se reconoce igualmente la obra que ha realizado una maestra del Chaco —la señora de Bodos— con los indios maticos, trasladándola a una escuela en El Palomar. Pero hay maestras de grado con raras aptitudes y una comprensión aguda del alcance de la educación estética, que sostienen larga y tensa lucha, y que merecerían un campo de acción mayor para desarrollar una natural vocación: me refiero a Marisa Serrano Vernengo y a Mercedes Torres. Deben de existir otras que no conozco y que permanecen a la sombra, sin el menor aliciente: es decir, sin las facilidades que les corresponden. Como en Inglaterra, y en todas partes, la mole docente, sorda y ciega (¿o es el oficialismo?), no se entera, o no quiere enterarse. Pero los explosivos de las ideas también tienen su tiempo. Quizás la muestra que viene de un país en guerra sirva para acelerar el proceso de renovación educativa.

ANA M. BERRY

Cinematógrafo

“SEIS DESTINOS”

Aumenta la devoción de Julien Duvivier por los espectadores amnésicos o distraídos que, injustificadamente, olvidaron u omitieron *Carnet de baile*. Hace un año, al filmar *Lydia*, Duvivier copiaba su antigua obra; hoy continúa tomándose a sí mismo de modelo en *Seis destinos*. Inevitablemente, el espectador conjetura que la adición de seis argumentos multiplica por más de seis el mérito y el interés de cada uno; inevitablemente, considera después que tal adición no pasa de ser un superfluo lujo. Los seis protagonistas del film no conservan entre sí otra relación que la muy circunstancial otorgada por un frac que corre de

cuerpo en cuerpo, proporcionándoles peripecias no determinadas ni medidas por otro motivo que el simple azar. El lector que haya visto el film nos dirá que en esa diversidad hay, no ya un sentido, sino varios, localizados en cada protagonista; ese lector discrepará con nuestra convicción de que los seis argumentos debieran haber sumado *algo* (los episodios de *El ciudadano* sumaban, insuperablemente, la peculiar vida de un peculiar hombre) y discrepará con nuestra pareja creencia de que la diversidad del film no es una filosofía (un sentido) intentada por Duvivier, sino un cómodo encogerse de hombros y un consumado sometimiento a los seis no miscibles argumentos que le acordó la empresa. La posible unidad de la obra estaría en el estudio de ese curioso personaje que es el frac, pero la incapacidad para la fama que agobia a cualquier frac cuando entra en competencia con alguno de los muchos y célebres astros de las marquesinas, le impidió a éste consagrarse de hecho como el único y lícito protagonista. Después de ser maldito por un descontento empleado de la sastrería en donde nació, el frac trae a Charles Boyer el triunfo como actor, y el triunfo y la muerte como persona; trae a Ginger Rogers y Henry Fonda el descubrimiento casual y regocijante de que eran, y lo ignoraban, el uno para el otro; trae a Charles Laughton el éxito de su vida al consagrarlo como director de orquesta, después de hacerle afrontar la más crítica situación ante un grotesco e inverosímil público de concierto que ríe al ver que el director pierde su ropa entre los desgarrones de la obesidad; trae a Edward G. Robinson una improbable regeneración financiera y moral, después de obligarle a un lamentable y anticinematográfico discurso sobre su historia y su anterior pobreza; trae a J. Carrol Naish la muerte en un avión que se incendia; trae a Paul Robeson el maná del cielo, al contener unos miles de dólares que mejoran la miseria de una aldea negra, y que pretextan un canto coral de agradecimiento, más apropiado para un final de acto en una ópera de Verdi que para cerrar este mosaico de Duvivier. Los seis destinos se encauzan, presumiblemente, con la aparición del frac; empero, ninguno se debe a ella, sino que se limitan a coincidir con ella. Los seis destinos reniegan de toda mutua similitud y de toda mutua complementación. (Hasta reniegan de lo que mejor pudieron ser: variaciones sobre un mismo tema). El film no tiene otro fundamento que la idea de juntar nombres suficientes como para un catálogo; otra filosofía que la que significa creer en el azar; otra unidad que la que reporta elegir un frac para testigo del mundo. Considérense por demostradas esas

evidentes flaquezas; no se añada que los *Tales of Manhattan* incluyen a uno (el último) sucedido en el Sur de Estados Unidos; evítese la mención de esa otra flaqueza (el episodio de J. Carroll Naish —un criminal que se fuga, de frac, para enlazar dos anécdotas demasiado lejanas, más bien que para huir de la policía); olvídese, en fin, la seguridad de que la fama de estos *Seis destinos* morirá con la fama de sus intérpretes.

Por sobre estas discriminatorias consideraciones generales, persiste la creencia de que un film vale porque gusta o disgusta, es decir, por lo que de él se opina el día de su estreno. Entonces podrá añadirse que el breve "sketch" que representan Ginger Rogers, Henry Fonda y César Romero, posee, sin duda, el mejor (el más sutil) diálogo de comedia que se haya oído en estos tiempos de crisis para la comedia cinematográfica; podrá añadirse, también, que entre la inverosimilitud y la admiración queda repartida la anécdota de Boyer (donde un actor teatral recibe un tiro en el estómago, finge morir, elimina la improbable duda mantenida sobre la integridad moral de su amante, se yergue, castiga la prevista ausencia de aquella integridad, cae inapelablemente muerto); y aún quedará por decir que la escena en que Laughton rompe el frac, conquista la risa del público, y logra luego su consagración como músico, llega a un patetismo apenas mermado por el ya reincidente vicio de la inverosimilitud. Otras escenas merecen otros reparos (a la escena de J. Carroll Naish le faltan entidad y existencia, a la de Edward G. Robinson, le sobra un abusivo monólogo, a la de Paul Robeson, un desperdiciado coro de Al Johnson); a cada minuto, en cambio, suelen abundar la observancia del detalle, la artesanía de la cámara, la naturalidad e intención del diálogo. Hay un estudiado crisparse de manos con que esos dos excelentes actores que son Charles Boyer y Thomas Mitchell, y esa mala actriz que es Rita Hayworth, prologan y sufren la inminencia de un tiro mortal; hay una cadencia musical y una virtud "jazzística" en esas obligadas variaciones entre Chopin y el "boogie-woogie", que Laughton debe tocar en el piano del cafetín donde desperdicia su talento; hay una virtud fotográfica digna de Orson Welles en esa repetición de sí mismos que el frac, dos espejos y cuatro personas realizan al nacer el primero; hay un inevitable recuerdo de *Carnet de baile* en esos trenes que hacen vibrar las ventanas de la casa de Laughton, como allí hacían vibrar los nervios de Pierre Blanchar; hay muchos aciertos pequeños, hay una correspondencia exacta entre lo que se esperaba de cada intérprete y

lo que cada intérprete hace (el corolario es que Charles Laughton, Thomas Mitchell, Charles Boyer, Ginger Rogers y Henry Fonda son los mejores: este orden no es casual); hay la certeza de que Duvivier puede ser en Hollywood tan excelente director como en Francia, de que el film no posee virtudes fundamentales, y de que, en cambio, posee amenidad, gracia y otros etcéteras. Creemos que estas pequeñas y momentáneas virtudes no bastan; nosotros (razonablemente, insopor- tablemente) pedíamos más.

H. ALSINA T.

Calendario

por ERNESTO SÁBATO

Revistas

Sur, número 103.

El señor D. J. Vogelmann, en una nota titulada *Hoelderlin y los alemanes*, contesta algunas apreciaciones hechas en el anterior *Calendario*. En un momento de amargura, el gran poeta manifiesta desprecio por sus compatriotas y esta declaración afectiva es comentada con entusiasmo por el señor Vogelmann, que por lo visto —más que antinazi— es *antialemán* (*SUR*, número 91). Como el autor del *Calendario* no profesa esta clase de prejuicios raciales, el señor Vogelmann se irrita y lo acusa de filonazista.

Del *Calendario* pudo haberse dicho que es arbitrario, locuaz, a menudo frívolo, abundantemente ecléctico, impertinente e irresponsable. Todas estas exactas calificaciones han sido desencontradas por el señor Vogelmann, que ha elegido la de filonazista. Cualquiera que haya leído asiduamente esta sección, al recordar que buena parte de ella está dedicada a combatir el hitlerismo, concluirá que la acusación del señor D. J. Vogelmann es producto de la mala fe.

Existe, sin embargo, una variante en favor del señor Vogelmann: puede ser que no niegue mis actitudes contra el nazismo y que sólo crea en una especie de desdoblamiento de mi personalidad. Como Sócrates en su diálogo con Fedro, podría profesar la doctrina de los dos corceles del alma: el Corcel Bueno hace continuas declaraciones contra el nazismo, y adora la carta de Hoelderlin. Pero, en virtud de mecanismos desconocidos,

de pronto se desata el Corcel Malo: de rostro considerablemente repelente (como el de Frederic March en la película norteamericana), torvo y embozado, se encamina por callejuelas oscuras a reuniones fascistas, recibe órdenes y dinero de la Gestapo, se emborracha con cerveza, escribe artículos contra el señor Vogelmann y lee con furiosa avidez a von Klages, grafólogo eminente.

Desde luego, hay muy pocos indicios en la nota del señor Vogelmann de que profese esta doctrina ecuestre en mi favor —y en su favor—. Pero yo lo supongo por pura vanidad, pues de otro modo no me quedaría sino el en este país muy acreditado, gubernamental y simpático a la policía corcel del nazismo.

El señor Vogelmann admira la hipótesis (*SUR*, número 91) de que el pueblo alemán sufre algún mal eterno e irremediable, y no es nada difícil que, como consecuencia, propicie su arrasamiento total. Es curioso: muchos detestamos al nazismo por su insensato y brutal odio racial; pero resulta que buena cantidad de antinazis recomiendan el odio contra la raza alemana y preconizan su aniquilamiento. Una suerte de antisemitismo al revés, aunque, desde luego, *éste les parece mejor*.

En épocas de guerra estas sociologías simplistas gozan de gran prestigio popular, y cualquier espíritu crítico no completamente ofuscado por la pasión corre el riesgo de ser tachado de traidor. Hacer hoy una defensa

de la gran tradición alemana de los Bach, los Kant y los Goethe equivale para muchos a hacer una defensa de los "caballeros de la svástica". Pero los que así opinan están equivocados: lo sospechoso en estos momentos no es defender la cultura alemana, sino atacarla y escarnecerla. *Porque esto es, exactamente, lo que hacen los nazis.*

Calvario Ruso, Buenos Aires.

Revista democrática de los rusos residentes en la Argentina, prosigue el camino iniciado por *Tierra Rusa*. En los dos primeros números hay excelentes traducciones de escritores rusos, material informativo sobre la Unión Soviética, documentos de la guerra, poesías, la historia del ballet. Esta revista, dirigida por Pablo Schostakovsky, muestra la unión de todo el pueblo ruso —por encima de las viejas cuestiones— en la lucha contra la bárbara invasión germánica.

The Studio, diciembre de 1942, Londres.

Herbert Read escribe sobre el arte moderno y la decadencia francesa. A menudo se afirma que el arte moderno —fundamentalmente centrado en París— es un síntoma de la podredumbre que aquejaba a la Tercera República. Observa Herbert Read que el arte moderno no es de ningún modo exclusivamente francés: Chagall, Chirico, Dali, Ernst, Gris, Miro, Modigliani, Mondrian, Pascin, Picasso, Soutine y Tchelitchev son extranjeros; contra esta docena de nombres apenas si es posible señalar los nombres franceses de Braque, Derain, Léger, Masson, Matisse y Rouault. Además, si por decadencia se entiende la de los valores morales y sociales de la sociedad burguesa de los últimos treinta años, el arte moderno sólo puede ser considerado como una reacción contra tales valores. Aun el

surrealismo, que los enemigos del arte moderno consideran como una suerte de apagada fluorescencia del cadáver de la cultura moderna, es esencialmente una protesta contra la irrealidad de las convenciones que pretenden ser la vida —en particular, contra la deshumanización de la era maquinista. En este sentido —afirma Herbert Read— Dali es "meramente el último y el más lógico de los prerrafaelistas".

No opina lo mismo sobre Salvador Dali el crítico americano Howard Devree. En el suplemento literario del *New York Times* (enero 17), comenta la autobiografía del pintor catalán que acaba de editarse en los Estados Unidos: *The secret life of Salvador Dali*. Según Devree, la pintura de Dali no es profunda, ni original, ni sorprendente, ni siquiera pseudo-científica: es esencialmente académica, con una técnica semejante a la de las construcciones de Maxfield Parrish y de ciertas miniaturas. Su minucioso catálogo de huevos, huesos y horquetas reposa sobre una infraestructura que Dali asegura ser freudiana o surrealista, pero Howard Devree "sospecha que, con absoluta conciencia y deliberación, yuxtapone objetos que lógica y normalmente no están yuxtapuestos, en forma análoga a lo que Gertrude Stein hace con las palabras". Igual reflexión puede aplicarse a la autobiografía: "Las revelaciones de Dali han sido calificadas de sádicas, pornográficas, repugnantes. En la literatura de Dali, como en la pintura, trabaja su sentido publicitario. La misma fórmula, el mismo academismo de figuras de cera, la misma decoración cosmética... No es más que un interminable relato de trivialidades y alardeos, y uno de los libros más aburridos que haya leído".

View, enero de 1943, Nueva York.

Número dedicado a lo fantástico en América. Por lo que se ve, en nuestro continente lo fantástico es más bien pueril y fastidioso. Sin embargo, un artículo de Parker Tyler le asigna propiedades formidables: "Lo fantástico tiene el secreto de la combustión espontánea. Es el Stalingrado de la imaginación". Charles Henry Ford escribe un largo poema, inferior a los automóviles paternos. Un anuncio sobre la ópera *Cuatro santos en tres actos*, de Virgil Thomson y Gertrude Stein.

Verbum, nueva época, Buenos Aires.

Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras. En los tres primeros números se han publicado valiosos ensayos. Oscar Oñativia, en este número, critica los programas de estudios de la facultad; es lamentable, sin embargo, que no se señale la necesidad de introducir el estudio de la física y de la matemática en los programas de filosofía. Durante el siglo XIX, el portentoso desarrollo de las ciencias positivas, por un lado, y la culminación del idealismo absoluto por el otro (Hegel, Schelling), cavaron un abismo entre la ciencia y la filosofía, abismo que parecía definitivo, pero que apenas ha resultado calamitoso. Los hombres de ciencia declararon con énfasis que a ellos sólo les interesaba lo medible, la cantidad, y los filósofos consideraron que sus especulaciones valorativas y cualitativas muy poco tenían que hacer con la investigación científica. El resultado ha sido un abandono paulatino de las ciencias físicomatemáticas en los estudios filosóficos y una situación insostenible tanto para los hombres de ciencia como para los filósofos. Es cierto que la ciencia se ocupa de lo medible, pero es muy cándida la opinión de que un metro o un reloj son objetos

meramente científicos: desde cierto punto de vista, un metro o un reloj son más peligrosos que un tratado de metafísica. Apenas superada la etapa simplista, el hombre de ciencia se pregunta: ¿Qué medimos y cómo medimos? El físico se transforma en epistemólogo, el matemático se convierte en lógico puro. En otras palabras, las ciencias vuelven a la filosofía, de la que nunca debieran haberse separado; pero eso significa también que la filosofía debe volver a la ciencia. No se alcanza a comprender, en efecto, cómo la filosofía puede tratar temas como espacio, tiempo, causalidad, sin ayuda de la relatividad o de los cuantos. Hay filósofos que afirman que los problemas del libre albedrío o del eterno retorno nada tienen que hacer con los problemas físicos de la ley natural o de la entropía. Después de leer las obras de Bertrand Russell, se recibe la impresión de que la teoría matemática de los grupos, por ejemplo, está tan vinculada a la idea de sustancia o de permanencia que ningún filósofo del futuro podrá prescindir de ella.

Nadie parecía, La Habana.

Hermosos cuadernos de poesía, editados por Ángel Gaztelu y José Lezama Lima. En el número IV, una oración de Pico de la Mirándola, traducida por Ángel Gaztelu, algunas poesías, y trozos de Shelley, Wordsworth, Coleridge y otros sobre poesía.

The Inter-american, Nueva York.

En el número de enero, Ángel Flores escribe sobre las novelas de María Luisa Bombal, que acaba de obtener el premio nacional de literatura en Chile: "Están magníficamente escritas, con sentido universal, libre de la moda literaria del día —ni gauchos, ni selvas, ni vacuo color local... Su misteriosa

habilidad para transformar lo irreal en real...”

En el *Correo*, de la Oficina de Cooperación Intelectual de Washington, se da cuenta del viaje de María Luisa Bombal a los Estados Unidos, donde la Editorial Knopf publicará la traducción inglesa de *La amortajada*, realizada por Ángel Flores.

En el suplemento del *Times*, se comenta extensamente la revista *Lettres Françaises*, que aparece en Buenos Aires dirigida por Roger Caillois: “Sólo fuera de Francia, la verdadera voz de Francia puede hacerse oír. En revistas como *La France Libre*, de Londres, y *Lettres Françaises*, de Buenos Aires, el espíritu francés, amordazado, puede encontrar una expresión y la conciencia francesa, reducida a silencio, una voz... El director de *Lettres Françaises* no está encerrado en su torre de marfil, pero tampoco descuida lo que se debe a las letras puras... Esta revista es la más admirable defensa de la lengua francesa y del espíritu francés”.

La literatura internacional, Moscú, 1942.

Se ha terminado la restauración de la casa-museo de Tchaikovsky, en Klim, que fué destruida por los alemanes el año pasado. Ha quedado tal cual era durante la vida del compositor, en el último lustro del siglo XIX. Aparte de exponerse la vida y obra de Tchai-

kovsky bajo el lema “El fascismo destructor de la cultura”, se han reunido en una sala diferentes objetos del museo, destruidos por los invasores durante su estancia en Klin: los bustos rotos de Tchaicovsky, Glazunov y Glinka, las maquettes de las primeras óperas y ballets del compositor, notas, libros y manuscritos con hojas quemadas o arrancadas.

Prokofiev ha terminado su Séptima Sonata para piano, un cuarteto para instrumentos de cuerda (Nº 2) y la suite sinfónica 1941, que refleja los acontecimientos de la guerra. Ha escrito, además, dos canciones sobre héroes de la misma: *El juramento del tanquista* y *El hijo de Kabardá*, y una canción lírica: *La amiga del combatiente*.

Sergio Eisenstein trabaja en Alma-Ata (Asia Central) en la realización de *Iván el Terrible*: “Hasta no hace mucho —dice el gran director— se tenía de Iván la idea de que era un maniático extraordinariamente cruel. Este punto de vista tiene su origen en las notas, que no son imparciales ni objetivas, de sus contemporáneos —los boyardos rusos— y de los extranjeros que sufrieron la ira de Iván IV por su deslealtad al desarrollo y a la fuerza del estado ruso”. El papel de Iván será desempeñado por Cherkasov, las tomas serán hechas por Tisse, la música ha sido escrita por Prokofiev.

Comentarios

Se ha cumplido el tercer centenario del nacimiento de Newton. La superposición de dos calendarios diferentes ha hecho creer du-

rante mucho tiempo que la muerte de Galileo y el nacimiento de Newton ocurrieron en el mismo día; las posibilidades teosóficas y li-

terarias de semejante confusión son innegables. Zsolt von Harsányi termina su biografía de Galileo con las siguientes palabras: "Entonces su alma levantó el vuelo hacia las alturas y, más rápida que la marcha de los astros, se sumergió en el infinito. Veía todo y sabía todo. Sabía que en ese instante una partícula de su inmortalidad se posaba sobre una solitaria vivienda campesina en la lejana Inglaterra. Allí una viuda daba a luz un niño en ese mismo segundo", etc., etc. Desgraciadamente, las fechas no coinciden. Fuera de toda su obra restante, bastaría una sola cosa para juzgar a Newton como a uno de los genios más poderosos de la humanidad: la intuición de que la misma causa que provoca la caída de un cuerpo origina el movimiento planetario.

La Editorial Houghton Mifflin, de Boston, acaba de publicar la última novela de John dos Passos: *Number One*. Es la pintura satírica del demagogo norteamericano. Horace Gregory la considera como el más impresionante trabajo de este novelista, desde que publicó *The big money*.

La séptima Sinfonía de Shostakovich, ejecutada en Nueva York y en Buenos Aires, es comentada por John Barbiroli en el folleto que sobre arte, música y literatura rusa contemporánea ha editado en Londres M. Grindea: "Mi respeto y admiración por Shostakovich comenzó cuando oí su notable Primera Sinfonía y culminó cuando tuve el privilegio de oír una magnífica ejecución de su *Lady Macbeth* en el Teatro Michaelski, de Leningrado, a comienzos de 1936. El coro que, si recuerdo bien, inicia el último acto, sigue siendo una experiencia inolvidable... La *Sinfonía de Leningrado*, concebida en medio del calor y la furia, de la esperanza y la desesperación, del orgullo y el sufrimiento de la grandiosa lucha por Leningrado tiene momentos de marcial entusiasmo, como también pasajes líricos de gran simplicidad y belleza. La encuentro, sin embargo, de una duración excesiva y advierto en ella ciertos descuidos formales. Claro está que aún no puede darse el último veredicto. Pero, sea como fuere, debemos rendir tributo a un joven músico que ha logrado mantener el fuego de su arte en medio del fuego de la guerra".

Noticario

Moscú. Se disuelve la Tercera Internacional.

Buenos Aires. Amado Alonso, en una carta abierta a la Comisión Nacional de Cultura, expone las razones por las cuales se niega a integrar una comisión asesora de esa entidad.

Buenos Aires. Se organiza la segunda Exposición del Libro, propiciada por la Sociedad Argentina de Escritores.

Washington. Llega la directora de SUR, Victoria Ocampo, invitada por la "Guggenheim Foundation" a recorrer Estados Unidos y dar conferencias.

Londres. Continúa la pacificación de Holanda, dirigida por el gauleiter Seyss Inquart. Con tal motivo, las iglesias católica y luterana de ese país protestan por "la caza de nuestros jóvenes, que son acosados y llevados a otras partes por millares". En una pastoral, asimismo, se refieren a las nuevas persecuciones antisemitas.

Río Negro. Las maestras de la escuela nacional de Villa Regina fueron detenidas, amenazadas e insultadas en público por un grupo de residentes extranjeros, de tendencias anti-democráticas, que predicán la necesidad de un cambio del régimen institucional argentino y sostienen que sus propósitos son compartidos en las esferas oficiales y militares.

Barcelona. Muere Ricardo Viñes.

Lima. Se incendia la Biblioteca Nacional, fundada en 1821 por el general San Martín. El fuego destruye más de 100.000 volúmenes y 40.000 manuscritos.

Madrid. Noticias llegadas de Italia sostienen que el Sumo Pontífice habría informado a Gran Bretaña y Norteamérica sobre un posible derrumbe del Estado Italiano. Los italianos, según estas mismas noticias, temen que la guerra llegue a las puertas de Roma.

Londres. En los círculos técnico-militares se calcula que Italia habrá dejado de luchar dentro de cinco meses.

Buenos Aires. Las fuerzas obreras y democráticas hicieron el 1º de mayo una manifestación contra el fascismo. El partido nacionalista reiteró en esa misma fecha su adhesión a Hitler.

Buenos Aires. El Ministerio del Interior apercibió al señor B. Lastra y al Contraalmirante Scasso por sus discursos pronunciados en el mitin nacionalista. Ambos son funcionarios públicos.

Buenos Aires. El Poder Ejecutivo aumenta el precio del azúcar en cinco centavos el kilo.

París. Jacques Doriot, ex-alcalde y diputado comunista y hoy asiduo destinatario de las bombas de la misma tendencia, ha resuelto recibirlas directamente en el frente ruso. Su partida de París fué celebrada con tres atentados contra sus secuaces.

Londres. El Comité de Postguerra, en un documento firmado por numerosos miembros de la Cámara de los Comunes y de los Lores, señala que los errores de Versailles deberán evitarse cuando termine la segunda guerra mundial.

Burgos. El Comisario General del Patrimonio Artístico de España profana veinte tumbas reales, descubriendo una colección de vestidos de excepcional valor que cubrían las momias de los reyes e infantes de Castilla.

INDICE

ESTE CENTÉSIMO CUARTO NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TREINTA
Y UNO DE MAYO DE MIL NOVECIE-
TOS CUARENTA Y TRES EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES