

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

SETIEMBRE DE 1948

AÑO XVI

BUENOS AIRES

ALL

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
GEOGRAPHY

S U M A R I O

A D R I E N N E M O N N I E R
LÉON-PAUL FARGUE
PRIMEROS ENCUENTROS

J O R G E L U I S B O R G E S
EMMA ZUNZ

H. A. MURENA
HOMENAJE PREMONITORIO
A LAS LENGUAS

M A R I A E L E N A W A L S H
VERÍDICA BALADA
DE LA FLOR DE MADERA

E N R I Q U E A N D E R S O N I M B E R T
UN DRAMA IBSENIANO
DE GALDÓS

S I L V I N A O C A M P O
EL IMPOSTOR (Conclusión)

C R Ó N I C A

FILOSOFÍA ☆ *Emmanuel Levinas*: La ontología en lo temporal según Heidegger ☆ NOTAS ☆ Luis Emilio Soto: "De la vida política y civil", por *Francesco Guicciardini* ☆ Alvaro Fernández Suárez: "La raza cósmica", por *José Vasconcelos* ☆ Carlos Col-daroli: "Automoribundia", por *Ramón Gómez de la Serna* ☆ Juvenal Ortiz Saralegui: "Cuaderno de otoño", por *Julio J. Casal* ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Manuel Angeles Ortiz; Aquiles Badi; Demetrio Urruchúa; Mauricio Lasansky ☆ MÚSICA ☆ *Alberto Ginastera*: Los conciertos en Buenos Aires; Asociación Filarmónica; Asociación Amigos de la Música.

THE SEASIDE

LÉON - PAUL FARGUE

PRIMEROS ENCUENTROS

Intento evocar a Fargue tal como le vi por vez primera.

Fué en el mes de febrero de 1916. Yo era librera desde hacía tres meses. Una de mis primeras clientas, May Reynaud, me había invitado a casa de sus padres, un domingo por la tarde, para encontrarme con él.

Yo estaba encantada ante la idea de conocerlo. Había leído sus dos libros, *Poèmes* y *Pour la musique*, que figuraban entre las joyas de la joven y tan atractiva "Nouvelle Revue Française".

Me parece que llegó a una hora casi normal, hacia las seis. Nos había puesto al principio de su gira; como todos los domingos, tenía que ver a muchas personas esa tarde misma y después, por la noche, hasta las primeras horas de la madrugada.

Su rostro me inspiró un extraño sentimiento, a la vez caluroso y penoso. Era, sin duda, como hubiera podido imaginarlo, pero con muchas otras cosas que hostigaban y desbordaban la atención.

Fargue parecía de más edad (tenía, creo, treinta y nueve años) a causa de una calvicie, no diría incipiente, sino adolescente. Le quedaban hermosos arriates de pelo a cada lado de la cabeza; un mechón frondoso era llevado a presidir una vasta frente, pero ya el cráneo asomaba con amplitud. El estado de su pelo le preocupaba mucho, como supe más

tarde, pero casi no se agravó en los treinta años en que le conocí. Nunca le vimos encanecer, el pelo continuó igualmente castaño. El mechón perdió algunas unidades, pero siguió firme en su puesto y se opuso terminantemente a que pudieran considerarle calvo.

Ante mí, pues, tenía una gran cabeza redonda, no redonda como una bola, pero sí como una cúpula. La bóveda craneana era alta y coronaba bien la frente, ancha y circular, construída sobre cejas poderosas aunque perfiladas. Un cabezón fuerte, sin duda, pero sensible, o, más bien, lleno de puntos sensibles. ¡Cuánta imaginación, cuánta memoria! La frente no mostraba arrugas, ni venas, ni protuberancias, y sin embargo delataba una especie de vida oculta que no sé cómo describir: tenía pelusas, humedades, estelas, hinchazones apenas visibles que revelaban la presencia de duendes¹.

La mirada ¡qué difícil de comprender! Más insinuante que tierna, y como enemiga. Ligeramente estrábica, signo de diablura, pero también asombrosamente camandulera. Era una mirada encubierta, descubierta, recubierta. En tratar de comprenderla, perdía uno su latín, lo supiera poco o mucho.

Fargue llevaba por entonces una encantadora barba debussysta. Esto me gustó. La boca asomaba apenas; podíamos distinguirla, sin embargo, firme y más bien delgada; el labio inferior, chato y avanzando ligeramente, brillaba como el de los golosos y de los mentirosos. La nariz era noble, sólidamente aguileña.

Su voz era soberbia: grave, armoniosa, de un hermoso metal. Fargue era el dueño de su voz, la afinaba como un instrumento, sacaba de ella

¹ En el original, "trolls": enanos de la mitología nórdica, que viven en las montañas, hostiles al ruido y afectos a raptar a los niños de los hombres para reemplazarlos por los suyos. (N. del T.)

entonaciones perfectas. Para seducir se servía, sobre todo, de su voz. Esta salía del fondo y llegaba al fondo; tenía una especie de habilidad manual. En la discusión era taladrante y se acompañaba de gestos opuestos a sí misma: amables, un poco torpes, conmovedores, como los ademanes de los bebés a quienes hacemos jugar a “¡Pájaro, vuela!” o a los títeres.

Sus manos eran tan logradas como su voz, aunque gobernadas de muy otro modo. Nunca las observé tanto como el día de nuestro primer encuentro: me las dió para que le leyera las líneas. Eran hermosas, bastante regordetas, bien proporcionadas. Los dedos, de yemas más bien cuadradas, se ornaban exteriormente en su base con tres o cuatro pelos. Las uñas, de forma excelente, ni demasiado largas, ni demasiado abombadas, a la vez serias y elegantes. El pulgar era el de un buen sujeto. La palma estaba poco dibujada; sus líneas esenciales, de un trazo delicado e indeciso; la línea de la cabeza, quebrada. El monte de Venus, mediano y finamente entrecruzado de rayitas.

La mano entera era de una blancura extraordinaria; estaba formada como de almohadoncitos. La piel, inimaginablemente suave; la palma tenía esa especie de pigmentación que es la de los grandes sensitivos: cubierta de minúsculos ocelos rosados, imperceptiblemente móviles, como un tapiz del fondo del mar, como un pueblo de lucecitas en acecho. No he visto nada semejante en ninguna persona. Era, no podía dudarlo, el signo de su mediumnidad, el secreto de su poesía hormigueante de los secretos mismos de la naturaleza.

Sí, sus manos revelaban casi todo su ser. Cuando me tendió sus palmas, me preguntó: “¿Me volveré loco, verdad?” “No, le contesté, ya lo está usted bastante tal como es.”

A pesar de estas manos, tan suave y casi tranquilizadoras, me sor-

prendió desde el primer momento ese aire de hombre de corte que revestía siempre en sociedad. Su corpulencia —era un poco barrigón, aunque alto y bien formado— se hubiese acomodado maravillosamente a las hermosas y amplias vestiduras de antaño. Asimismo, hubiese quedado muy bien de sultán o de rajá: con un turbante, el mundo habría estado a sus pies.

Tal como era, la riqueza de su temperamento saltaba a los ojos, así como su ciencia y su cálculo. Su ingenuidad, como la de Stendhal, iba acompañada de un exceso de estudio. Nada salía de él que no estuviera cocido y recocado. No entregaba su corazón, vivo y sangrante en su pecho, sin preparaciones que iban de la cocina burguesa a las salsas más locas. Como ciertos cocineros, os imponía sus platos; no eran siempre los que uno hubiese deseado.

Lamento no haberle conocido antes. En un número de *Feuilles libres*, que Marcel Raval le ha consagrado (el más hermoso número de homenaje que se haya publicado jamás), hay una foto de Fargue, del año 1907, que me enternece cada vez que la veo. Tenía en esa foto 31 años. ¡Qué simpático era entonces, qué leal parecía su mirada! Era por completo el hombre de sus primeros poemas. ¿Cómo, en menos de diez años, había podido cambiar hasta ese punto? Desde luego, murieron su padre y Charles-Louis Philippe. Al cabo de un maravilloso período de viajes con Larbaud (en el cual Fargue disipó toda su herencia paterna), aquél se había marchado al extranjero, siempre rico, dejándole pobre. Había conocido graves decepciones sentimentales. Uno de sus amigos, poderoso, favorecido por la fortuna, lo había —creía él— escarnecido. Acababa de fallarle un matrimonio ventajoso. Había perdido también a su amiga. Era la guerra. Le costaba mucho trabajo vivir

y sostener a su madre. Por añadidura, pesaba sobre sus espaldas una fábrica de vidrios de colores que había marchado muy bien en tiempos de su padre, pero que sólo le daba preocupaciones.

Cuando le conocí, era amargo y deliberadamente maligno. Conservaba todos sus deseos, pero ya no tenía ilusiones. Habían obliterado sus jilgueros, como diría Pichette, y como él mismo hubiese podido decir. Estaba resuelto a defenderse y a hacer pagar a todo el mundo; si aquellos que debían pagar se le escapaban, se desquitaría con los otros, con los que tenía en mano, como rehenes.

Habría vendido su alma al diablo para poder vengarse de ciertas humillaciones, y no digo esto a la ligera.

No, ya no le darían pisotones. Nunca había hecho lo necesario para llegar, pero lo haría. Tendría el mundo a su favor, el mundo de los salones y el mundo oficial. Sería condecorado, ¿por qué no él como tantos otros? Los camaradas ya no le pasarían delante. Ya vería su tío si él, Léon-Paul Fargue, era un inútil. Ya su portero no le miraría de arriba abajo. Sería él quien habría de desdeñarlo.

Todo esto fué dicho y machacado desde el comienzo de nuestras relaciones, no en forma de amigables confidencias, sino en monólogos de Juan sin Tierra sazonados a la Cambronne.

Al día siguiente de nuestro encuentro en casa de los Reynaud, vino a la librería. Traía consigo una docena de *Tancredi*.

Tancredi era ese precioso folleto cuya existencia conocíamos, pero que casi nadie había visto. May Reynaud, que era bibliófila, le había preguntado cómo podía procurárselo. Fargue se lo prometió y también me prometió confiarme algunos ejemplares para la venta.

Era un folleto muy bonito; la cubierta, blanca, estaba hecha con un espeso papel de Arches, de grano grueso; el título, amarillo oro.

En lugar de la firma, ponía simplemente *París* y, abajo, *1911*. Se tiraron solamente doscientos ejemplares. Larbaud pagó los gastos y fué impreso a la perfección en Saint-Purçain-sur-Sioule, en el establecimiento Raymond.

El epígrafe decía:

Los capitanes vencedores tienen un olor fuerte.

ANDRÉ GIDE

Es curioso que Gide, en *Paludes*, atribuye la frase a su "joven amigo Tancredi". El misterio no fué explicado, ni entonces, ni después.

Convinimos en vender a seis francos (el doble del precio inicial) cada ejemplar que Fargue nos trajera. Yo se los pagaría después de haberlos vendido y tendría un cincuenta por ciento de comisión. Era muy ventajoso, pero me preguntaba entre mí si llegaría a colocar una docena. Hacía mal en inquietarme. Los ejemplares encontraron aficionados. Hasta llegó un momento en que ya no quedaron folletos, y entonces, naturalmente, la demanda se hizo mayor.

Cuando vino a la librería, Fargue conoció a mi amiga Suzanne Bonnierre, que atendía conmigo la casa. No hubo simpatía entre ellos. A Suzanne no la conmovieron las desgracias que Fargue nos contaba. Le inspiraba miedo; a menudo, Fargue, después de irse, suscitaba en ella crisis de llanto. Suzanne me reprochaba mucho haber cosechado un amigo semejante que venía todos los días, al caer la tarde, cuando estábamos fatigadas, y permanecía hasta la diez, clavado en su silla...

Es verdad que Fargue, al comienzo de nuestras relaciones, daba muy pocas muestras de su ingenio, ya célebre, y que yo había vislumbrado en casa de los Reynaud. No era sino abrumador.

Pero este clima sombrío se aclaró pronto. Al cabo de algunas semanas, Fargue comprendió que no tenía que habérselas con dos hermanas de caridad. Podíamos tanto menos compadecerlo cuanto que estaba en la plenitud de sus fuerzas. Frente a él, que había vivido tanto, que había sufrido tanto, que carecía de toda resignación, nosotras sentíamos nuestra juventud (yo tenía veintitrés años; Suzanne, veinticinco), no como una ventaja, sino como una inferioridad.

Pertenecíamos a un mundo distinto: el de los humildes, sobre los cuales pesa la dura ley del trabajo, mientras él vivía como un gran burgués ocioso, es decir, a lo señor. Se complacía en aplastarnos con sus amistades. No sé cómo llegó a comprenderlo un día.

Ese día, quizá, fué a visitarnos un poco más temprano y nos sorprendió en pleno ejercicio de nuestras funciones de libreras, hablando con los primeros abonados de nuestro gabinete de lectura, canjeando libros e ideas.

Comprendió que la literatura me apasionaba. Suzanne admiraba, por encima de todo, a Jules Renard y a Charles-Louis Philippe.

Supo así por dónde había que comenzar.

Supo qué amigo debía traernos para hacerse comprender y querer, para recobrar de nuevo con nosotras su alma de poeta.

Nos dijo una vez, poco antes de mediodía (había hecho un esfuerzo para llegar por la mañana): “¡Ah, cómo le habría gustado esta casa a mi buen Philippe! Habría venido diariamente.”

Y por primera vez compartimos el pan de la amistad.

ADRIENNE MONNIER

(Traducción de José Bianco)

E M M A Z U N Z

El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos de Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja; Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fué de malestar en el vientre y en las rodillas; luego, de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fué a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fué Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de

prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre “el desfalco del cajero”, recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.

No durmió aquella noche y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros. Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia. A las seis, concluido el trabajo, fué con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron; tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido, tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisión. Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico... De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes quince, la víspera.

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. Leyó en “La Prensa” que el *Nordstjärnan*, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que

deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana. Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. De pronto, alarmada, se levantó y corrió al cajón de la cómoda. Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fué al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vió multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova . . . Entró en dos o tres bares, vió la rutina o los manejos de otras mujeres. Dió al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que

se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fué una herramienta para Emma como ésta lo fué para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día . . . El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que la advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer —¡una Gauss, que le trajo una buena dote!—, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

La vió empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vió hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir.

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así.

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ella. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra. Tampoco tenía tiempo que

perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dió a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando éste, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que tenía preparada (“He vengado a mi padre y no me podrán castigar...”), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender.

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: *Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...*

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsos uno o dos nombres propios.

JORGE LUIS BORGES

HOMENAJE PREMONITORIO A LAS LENGUAS

Diverse lingue, orribili favelle

DANTE, *Inferno*.

Humos con que el hombre trazó el nombre nuevo de su estirpe,
las lenguas
llegan en su viaje por la tierra al sortilegio del sur,
se desmoronan,
descienden como reyes heridos
sobre el seno de silencio de estas playas del sur.

Olvidan sus delicias, el demente poder que les dió el amor,
las simples melodías con que fueron inmortales
y se levantaron inmensamente hasta las cúpulas de la creación,
los idiomas se tornan sombríos y procaces como criminales,
arrastran el linaje descompuesto de sus pueblos,
de su estirpe,
sobre estas largas y fragantes tierras no tocadas.

Desde reinos tan australes que quizá estén fuera del mundo
viene el silencio,

con ese aire.

El silencio es el agua que los corroe, los conmina.

Esa áspera piedad de los dioses los empuja,

los prepara para alquimias incomprensibles,

y los lenguajes, como animales untados por la peste de la muerte,

se estrechan entre sí, muestran el pus,

ostentan obscenamente miembros enfermos,

se enriedan en vano entre sí.

Hasta mi habitación suben en el crepúsculo

como turbias imágenes del hombre: los idiomas deformes,

el rumor de la fiesta lasciva, los gemidos del tango,

el son monótono y cruel de las manos, todos los dialectos del mal,

me asedian,

y entre la triste algazara que sube

y el silencio que se cierne

yo tengo que pronunciar con pasión mi nombre,

para saberme

y entre las dos sombras darme luz, confirmarme.

Yo, proveniente de una raza antigua como el tiempo,

que alguna vez alzó sólo el profundo zumo de la dicha en su canto,

yo, doctor ahora en amarga sabiduría,

conozco también los idiomas aciagos,

entiendo y hablo estas lenguas sin fe.
Entiendo sus cifras, frecuento sus sumidos laberintos,
oigo ofrendas y propuestas siniestramente buenas,
pronuncio también pactos manchados,
oh, pero estas voces,
estos lenguajes cuyo sordo y fatal andar no aguarda milagros
inundan en un momento con su monstruosa inocencia
los ojos, los árboles, la dulce noche,
la entraña de esta tierra y el mismo viento altivo,
todo, todo lo que mereció salvarse,
y entonces brota en mí una doctrina desolada:
invoco al silencio para que caiga con sus armas
sobre los idiomas agonizantes, sobre mi nombre,
para que caiga sobre nosotros con su orden
de una música sin pausa, piadosa, igual.

Como el humo de un mito malo
sube en la tarde vieja hasta mí
la algarabía, el espasmo de los idiomas perdidos.
Sobre ellos, sobre esas ruinas,
asentará sus alas el misterioso pájaro invisible del silencio
de cuyo pico sale la voz nueva
como de algunas muertes otra vida.

H. A. MURENA

VERÍDICA BALADA
DE LA FLOR DE MADERA

Ella volvía alegremente
de las tempranas arboledas,
con una paloma en los ojos,
y con una flor de madera.

Ella volvía tan alegremente
del amor nuevo y de la primavera.

Descubriría humo de barcos
en las terrestres chimeneas,
con la paloma de los ojos
ya volándosele sin pena
por los cielos —milagro— por los cielos
del amor nuevo y de la primavera.

Y si sus manos eran puras
como un trino o como la hierba,

fueron más puras todavía
al tener la flor de madera,
fueron mucho más puras por la gracia
del amor nuevo y de la primavera.

La miraron por el camino
los álamos y las ovejas,
los que no habían visto nunca
dicha mayor en menos tierra,
como en el cuerpo de la criatura,
del amor nuevo y de la primavera.

El aire estaba arrepentido
de molinos y de azucenas,
porque nada era tan gracioso
como aquella flor de madera,
como esa flor que fué el primer regalo
del amor nuevo y de la primavera.

Iba entre cuidadosos panes
y muchedumbres de botellas.
Contra su miedo o su amargura
había luz en las colmenas,

como si fueran una alegoría
del amor nuevo y de la primavera.

Entró vestida de esperanza
en la noche que estaba cerca
Cuando la dulzura hermanaba
a las piedras con las estrellas,
rindió su sed al río milagroso
del amor nuevo y de la primavera.

Hay que beber agua con cielo
para saber amar de veras,
como la niña que volvía
de las tempranas arboledas,
con su flor de madera en una mano,
y los ojos volando por la tierra.

MARIA ELENA WALSH

UN DRAMA IBSENIANO DE GALDÓS

En su prólogo a *Los condenados* (Madrid, 1895), Benito Pérez Galdós negó lo que ya empezaban a señalar los críticos: la influencia de Ibsen en sus dramas. "Ningún autor ha influído en mí menos que Ibsen", dijo. Pero, por lo que agregó en seguida, se ve que lo que negaba no era tanto la influencia de Ibsen, sino de su mensaje místico: "...si en el pecado de oscuridad incurrí, no debe atribuirse a las lecturas del dramaturgo noruego. Influyen en un autor inferior las obras de autor superior que le cautivan, que le embelesan, infiltrándose insensiblemente en su espíritu. Divido las de Ibsen en dos categorías. Las de complexión sana y claramente teatral, como *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, me enamoran, y parécenme de soberana hermosura. Las que comunmente se llaman simbólicas, como *El pato silvestre*, *Solness*, *La dama del mar*, han sido para mí ininteligibles; y fuera de alguna escena en que maravillosamente se revela el altísimo ingenio de su autor, no he hallado en ellas el deleite que seguramente encontrarán los que sepan desentrañar su intrincado sentido. Mal pueden influir en mí composiciones cuyo mérito reconozco fiándome del criterio ajeno más que del propio".

No me propongo una investigación de fuentes; ni mucho menos lamentarme de que Galdós no fuera Ibsen. Aprecio en Galdós las veces en que su originalidad se expresa insobornable. Galdós es un mundo; Ibsen es otro. Pero Galdós siguió a Ibsen —directamente o a través de

lo que él mismo llamaba “ventolera de las modas”¹; y el objeto de esta nota es tan sólo mostrar cómo en *El abuelo* (me refiero al drama de 1904, no a la novela dialogada de 1897), Galdós tuvo que pagar las consecuencias de su teoría de los dos Ibsen, el claro y el oscuro.

Distraído para lo que había en el fondo de la integridad de Ibsen y, por otra parte, con una concepción de la vida enteramente desigual, Galdós repitió sin embargo algunas expresiones ibsenianas. Fué un error. Esas expresiones tenían tal carga filosófica que, al vaciarlas, Galdós las redujo a fórmulas inertes. No es lo mismo verlas vivas en Ibsen, con funciones poético-metafísicas, que tropezar con ellas por el suelo. Uno tiene que agacharse a recogerlas; y así se nos quiebra la unidad. Si Galdós se hubiera limitado a aprovechar las lecciones técnicas de los dramas “claramente teatrales” de Ibsen, adaptándolas a su propia filosofía, el lector ni siquiera lo habría advertido: después de todo, el mismo Ibsen había aprendido esa técnica en los franceses. Pero cuando hablo de *El abuelo* como “drama ibseniano” es porque descubro cierta intención mimética, como en esas mariposas que, sin dejar de ser mariposas, pliegan sus alas y de repente se parecen a las hojas del árbol en que se posan. Reconozco que esa intención es difícil de describir y hasta preveo que pueda negarse si se analizara punto por punto. Y aun si abarcamos la totalidad con un solo golpe de vista tendremos que distinguir, como ya dije, entre los elementos constructivos que Galdós tomó porque le servían y la construcción ajena que tomó de más: en vez de arrancar el clavo, para enderezarlo y clavarlo de nuevo en otra juntura, se lo llevó con madera y todo. Sin mucha esperanza de ser convincente intentaré una discriminación entre las líneas que estaban en Ibsen pero que por reaparecer a pedazos no le impusieron a Galdós ningún sello,

¹ Datos sobre esta “moda” pueden encontrarse en HALFDAN GREGERSEN, *Ibsen and Spain*, Cambridge, 1936. Para la originalidad de Ibsen véase ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Ibsen y su tiempo*, La Plata, 1946. Para la originalidad de Galdós véase JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, Buenos Aires, 1943.

y el dibujo transpuesto, ahora sí ibseniano porque conserva su genuina óptica.

Los cinco actos de *El abuelo* nos presentan la revelación de un pasado secreto: el Conde de Albrit sabe que una de sus nietas es espuria, pero ¿quién? ¿Dolly? ¿Nell? Al levantarse el telón asistimos a la crisis de un drama que ya ha ocurrido; la acción está toda presupuesta, y el diálogo, que la va ocultando o descubriendo, sólo crea los episodios nuevos de la duda del Conde y del desenlace. Es, evidentemente, el método retrospectivo que tanto prefería Ibsen. En algunas de sus tragedias —*Espectros*, *Pato silvestre*, *El niño Eyolf*, *Jhon-Gabriel Borkman*— llega a la perfección: pasado y presente se revelan simultáneamente, y esa revelación es todo el drama. Pero tal concentración dramática es una virtud de *El abuelo* y, por sí sola, no constituye un rasgo ibseniano. Ni, considerándolo por separado, es rasgo ibseniano el uso con valor de símbolo que hace Galdós de algunas coincidencias y contrastes entre la acción escénica y las implicaciones profundas del diálogo: la tempestad de la naturaleza, símbolo de la tempestad del alma; las voces iguales y simultáneas de las dos hermanas, símbolo de la confusión de la duda del Conde; la ceguera que sólo permite ver lo grande, símbolo del gran misterio de Lucrecia, etc. Ibsen usó símbolos así, aunque muy moderadamente: en realidad se fué librando, obra tras obra, de los trucos que había aprendido en Scribe, Augier, Sardou; y a partir de *Casa de muñecas* desnudó su teatro hasta convertirlo en discusión de puros conflictos de conciencia. Tampoco me animaría a señalar como rasgo ibseniano aislado el tema de la herencia, si bien Ibsen lo manejó. Más aún: en el *Pato silvestre* encontramos a Hialmar, que duda de la legitimidad de Hedvig porque cree que ha heredado los ojos enfermos de Werle, del mismo modo como en *El abuelo* el Conde duda de la legitimidad de Dolly porque cree que ha heredado los ojos sanos del pintor Eraul. La diferencia está en que Ibsen cedió por momentos al crédito

que las ciencias naturales habían adquirido en el siglo XIX, pero nunca dió importancia a los temas de la naturaleza o de la sociedad, sino a los del sentido oscuro de la existencia. Galdós, por el contrario, tomó tan en serio los temas de la aristocracia hereditaria y del valor absoluto de las instituciones que los expuso a lo largo de cinco actos para refutarlos dialécticamente con la moraleja final.

Por poco decisivos que sean, esos rasgos exteriores llaman la atención —como el marco de un cuadro— sobre la presencia mucho más íntima de pinceladas “a lo Ibsen”. Y aquí es donde el lector advierte la falta de armonía entre la concepción del mundo de Galdós y el empleo del lenguaje ibseniano. No se puede probar en cada caso una filiación directa, pero un conocedor de Ibsen reconocerá el impacto que ha dejado sobre todo en el acto tercero de *El abuelo*.

El Conde habla a veces como un personaje de Ibsen —sus monólogos, en la novela de 1897, recuerdan los de Brand—; no obstante, la dramatización de los problemas de su personalidad no es ibseniana. El Conde parte de una teoría determinista del espíritu —“no puede ser buena una persona engendrada sin nobleza de sangre ni de alma”— y acaba por reconocer que nuestras vidas no se gobiernan con las leyes naturales de la herencia, sino con la fuerza libre del amor espiritual. Los cinco actos van a desembocar en una tesis optimista que sorprende (si sorprende...) sólo porque surge a último momento, en contraste con el continuo error en que ha vivido el Conde. Este error del Conde, entretanto, no aparece con sus raicillas hundidas en la conciencia, con su vital necesidad, con la fuerza psicológica de los obstinados, sino como objeto de meditación, como problema, es decir, como mero error. Y al error Galdós lo deja de lado, como irredimible, en su compasión, en su sym-patía caritativa por el personaje. Su interés es más bien crítico. Por eso hay en *El abuelo* un esquema teórico, una tesis y una antítesis. Desde este punto de vista se asemeja a *Un enemigo del pueblo*, el más

superficial de los dramas de Ibsen. El Conde —como Stockmann— es castigado por la sociedad: “¡La prisión, el aislamiento!... ¿Y para qué? Para que no descubra la verdad ignominiosa... el deshonor... No se atreven a decapitarme, y me encierran, me sepultan en vida”, exclama el Conde. Téngase en cuenta, sin embargo, que Stockmann ha luchado “contra las enfermedades morales que devoran al pueblo” y el Conde lucha contra las mentiras de la adúltera Lucrecia pero en nombre de otras mentiras que Galdós condena: las de la pureza de la raza, las de los privilegios de las familias de alcurnia... Su personalidad —tal como la describe Galdós— gira sobre dos goznes exteriores: 1) la nobleza española, feudal, absoluta; y 2) una nieta no puede ser buena si su madre fué adúltera. El Conde está preocupado por la santidad del matrimonio, por un mandamiento del catecismo, por un capítulo en el código del honor, por lo jerárquico de la monarquía española, por convenciones mecánicas, no por experiencias profundas. Es evidente que Galdós lo encara como tipo social, no como alma trágica. ¡Qué lejos está el Conde de los héroes ibsenianos Skule, Brand, Elena Alving, Hedda Gabler, Borkman y todos los que vivían angustiados por el presentimiento de que la existencia es siempre fracaso porque la voluntad surge del fondo misterioso de un Ser que no quiere, no puede o no sabe hacerlos comprender sus designios! Algo recuerda el Conde a Jhon-Gabriel Borkman; y sin duda Ibsen, de haber tomado ese tema, hubiera convertido el fracaso del Conde, viejo, enfermo, casi ciego y humillado por sus antiguos sirvientes, pero soberbio, voluntarioso y agresivo, en un nuevo ahondamiento en la fuente de la angustia humana. Galdós no lo hizo porque no tenía la cosmovisión de Ibsen. Ahora bien ¿por qué, con una filosofía distinta, en una actitud sociológica más que metafísica, Galdós puso en boca del Conde un lenguaje que suena como eco de una voz noruega? Como los grandes fracasados de Ibsen, el Conde expresa su pasión, su duda, su conciencia perturbada, con exclamaciones y frases

entrecortadas en las que las palabras preferidas son abstracciones de una filosofía espiritualista; y aun las metáforas se intelectualizan en alegorías de la voluntad en ansia de plenitud moral: “La verdad, la verdad... quiero la verdad”; “¡Dios mío, luz, luz!”; “no introducir más paja en la cabeza de las señoritas... lo que conviene es educar la voluntad”; “un poco de diluvio no vendrá mal”, etc. Ésta es la desarmonía entre visión y estilo que yo quería señalar. Insisto en que no juzgo *El abuelo* de Galdós desde el punto de vista de los ideales dramáticos de Ibsen. Sólo digo que la delgadísima corriente de imitaciones a Ibsen cruzó los cinco actos de *El abuelo* sin servir de vehículo a las ideas sobre la vida que tenía Galdós. Al rechazar como “simbolismo ininteligible” lo esencial de Ibsen y, al mismo tiempo, al admitir como “sanos y claros” meros accidentes literarios, Galdós se quedó con las manos ocupadas en palabras innecesarias. Menos mal que es un residuo insignificante en su obra.

University of Michigan, agosto de 1948.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

E L I M P O S T O R

(Conclusión) ¹

No podía tomar ninguna resolución; todas me parecían precipitadas, desacertadas. Temía plagiar mi sueño, inconscientemente. Por momentos resolvía el viaje a Buenos Aires y preparaba la valija, por momentos tomaba la pluma y el papel para escribir al señor Heredia. Cualquier actitud me repugnaba, ya que Armando Heredia, a pesar de su locura, no había dejado de ser mi amigo; uno de mis mejores amigos.

Estaba en mi cuarto, meditando sobre estas cosas, cuando entró Eladio con un papel en la mano. Abrí el papel cuidadosamente doblado. Leí estas palabras: *Me ausentaré por dos días. Armando.* ¿Qué debía hacer? ¿Aprovechar su ausencia para comunicarme con su padre? ¿Esperar su regreso?

Pensé: tal vez no está loco. Tal vez quiere engañarme. Tal vez su novia, para no comprometerse, al querer ocultarle cómo se llama, le dió casualmente el nombre de una muchacha muerta. Imaginé mi horrible carta anunciando la locura de Heredia; imaginé la aflicción de su padre, su llegada a la estancia, con un médico, quizá con una enfermera; mi vergüenza eterna frente al mundo si Heredia no estaba loco; mi pena si tenían que ponerle un chaleco de fuerza para hacer el viaje

¹ Véanse las dos primeras partes publicadas en nuestros números 164-165 y 166.

a Buenos Aires, con toda la gente mirando en la estación; la horrible prisión del manicomio. Me pareció que yo tenía la culpa de todo lo que sucedía; que para siempre pesaría en mi conciencia cualquier resolución que tomara.

A la hora del poniente llegó Heredia. Me traía de regalo un facón de plata. Se lo agradecí: era el objeto que yo más deseaba tener. Labradas en la empuñadura había unas flores de oro y un laberinto de líneas con mis iniciales. Me sentí indigno del regalo. Saqué el facón de la vaina. Como si hubiera sentido el filo helado amenazar mi corazón, lo acaricié melancólicamente y dije:

—En Buenos Aires lo usaré para abrir las hojas de mis libros.

—¿Y aquí le servirá para matar a alguien? —preguntó Heredia.

—No creo —le contesté—. Matar no me seduce.

De nuevo coloqué el facón en la vaina, lo aseguré en mi cinturón y lo palpé con alegría. Había olvidado el horrible problema para el que tenía que buscar solución.

Encendimos una fogata en el patio. En la noche, iluminadas por el fuego, nuestras caras parecían máscaras. Aproveché el momento conciliador y romántico:

—Heredia, hace unos días que quiero decirle una cosa: la muchacha que a usted le interesa no se llama María Gismondi. María Gismondi murió hace cuatro años. Seguramente por timidez o por temor, a fin de no comprometerse, la muchacha adoptó para usted ese nombre.

Yo le hablaba mirando el fuego, como si a través de las llamas mis palabras pudieran purificar su sentido. Cuando alcé los ojos Heredia no estaba. ¿Me había oído? Acabamos por creernos locos cuando sos-

pechamos la locura en otra persona. Llamé a Heredia. La puerta de su cuarto estaba cerrada. No me contestó. Vi un arcoiris al final del corredor. Pensé: “¿Y si la aceptara, si me hiciera cómplice de su locura? ¿Podría entenderme de nuevo con él? ¿Tal vez salvarlo?” En el número de baldosas del corredor consulté lo que debía hacer. Escribir a Buenos Aires, irme, quedarme (aceptando la locura como algo normal); escribir, irme, quedarme; escribir, irme, quedarme; recorrí las baldosas; la última, que estaba rota, me aconsejó lo peor: esperar.

Recordé esta frase, que había leído en un libro: “Lo verdadero es como Dios; no se muestra inmediatamente; hay que adivinarlo entre sus manifestaciones”.

Intenté otra conversación con Heredia. La noche era propicia, silenciosa; fumábamos y las volutas de humo parecían suavizar mi inquietud.

—Me he preguntado muchas veces cómo se llamará una muchacha que venía de Buenos Aires en el mismo tren que yo. La señora que viajaba con ella la llamaba Claudia, pero tenía un prendedor con la palabra *María* escrita con falsos rubíes.

—Es un nombre muy común. ¿Qué hay con eso?

—Que el primer nombre que adopta una muchacha cuando no quiere dar el suyo, es María.

—¿Y entonces?

—Entonces pienso que esa muchacha que viajó conmigo en el tren y que se llamaba Claudia, hizo creer, a la persona que le regaló el prendedor, que se llamaba María.

Un brillo de locura iluminó los ojos de Heredia.

—¿Y yo soy la persona que regaló el prendedor a esa mujer?

—No quiero decir eso. ¡Sería absurdo! Conozco el retrato de María

Gismondi, no se parecen en nada; excepto, quizás, en que las dos pretenden llamarse María porque tienen miedo de comprometerse si dan su verdadero nombre.

Yo hablaba persuasivamente, sin mirar (pero adivinando) la expresión que invadía el rostro de Heredia. La locura que había nacido en el fondo de sus ojos contraía ahora su boca, hundía sus mejillas, atormentaba su frente, deformaba ya sus manos. Yo tenía que seguir hablando, porque las palabras me guarecían de un silencio aterrador. Proseguí:

—La gente de campo tiene muchos prejuicios. Por eso las muchachas que viven en estos pueblos se ven obligadas a hacer cosas extrañas. Cuando tienen un novio adoptan sin escrúpulos nombres de personas muertas.

Cuando miré a Heredia vi en sus ojos, por primera vez, una expresión de espanto; como un animal herido, huyó de mi lado. Su temor me dió miedo.

Detrás de la oscuridad, entre el follaje de los árboles, apenas veía su sombra, un ojo, un mechón de pelo. Se escondía y me acechaba, entre las plantas, en los corredores, en las habitaciones de la casa.

No podía encerrarme con llave: todas las llaves de la casa se habían perdido. Por fin resolví escribir al señor Heredia. En un rincón de mi cuarto, casi en la oscuridad, comencé la carta:

“Estimado señor Heredia: Su estancia es muy linda y muy grande, en ella he pasado los días más felices de mi vida, y los más terribles, pero todo lo que se refiere a mí no tiene ahora importancia. Sólo quiero expresarle mi gratitud por haberme dado la oportunidad de conocer un lugar como éste y mi pena por tener que anunciarle el estado en que se

encuentra su hijo. Estoy demasiado perturbado para que esta carta reculte correcta y clara, pero confío en que usted la comprenda.

Después de haber vivido un mes (que equivale a varios años) con su hijo y de no haber encontrado ninguna anormalidad en su carácter, salvo algunas reacciones violentas, como tiene cualquier muchacho; después de haber comprobado que no bebe alcohol, ni frecuenta a ninguna mujer, he descubierto a través de su conducta, de sus actitudes, de sus confidencias, el principio de su locura. Apenas puedo creerlo: Armando está enamorado de una mujer que ha muerto hace cuatro años; le da citas; habla con ella; imagina que la ve, y está solo. Sabe que yo lo he descubierto y me odia. Si no le comunicara a usted estas cosas inmediatamente, temería no tener suficiente fuerza de voluntad para hacerlo después; temería volverme loco yo mismo, por contagio.

En estos días creo que llegará un amigo suyo a la estancia. Tal vez pueda socorrernos.

Lo saluda a usted muy atentamente.

Luis Maidana

Con precaución guardé la carta en el bolsillo.

El calor del día disminuía levemente. Caía la noche, con sus innumerables estrellas. Fuí al pueblo para poner la carta en el correo. El correo estaba cerrado. Yo no tenía estampillas. Recordé que era domingo. Cuatro o cinco chicos trabajaban en una casa en construcción. En una bolsa enorme llevaban piedras para depositarlas sobre los escalones de la entrada. Me detuve a mirarlos. Me pareció que la tarea excedía sus fuerzas. Me indigné con las personas que les habían impuesto ese trabajo. Me senté sobre un montón de arena, a fumar un cigarrillo. Estaba cansado. Momentos después apareció una mujer desgredada y furiosa, que dispersó, a gritos, a las criaturas. Entonces advertí que

aquel trabajo, que tanto me había impresionado, había sido un juego, un juego que merecía una penitencia.

Al oír la estridente voz de la mujer, recordé algunos episodios de mi infancia. Yo había jugado con la misma seriedad. Mis juegos podían confundirse con los más penosos trabajos que los hombres hacen por obligación: nadie me había respetado. Pensé: los niños tienen su infierno. Entonces la voz, agresivamente femenina, pronunció un nombre conmovedor. Para castigar, para amenazar más severamente al menor de los chicos, utilizó el nombre maravilloso:

—Mandaré a María a tu casa, para que le diga a tu madre todo lo que has hecho.

Avergonzado, seguí como una sombra por las calles del pueblo a esa mujer horrible. Las calles me parecieron sinuosas y lúgubres, infinitas y, a cada paso, más sucias, como si todas desembocaran en algún pantano. Crucé las vías del tren, pasé por dos almacenes, me detuve frente a una farmacia; las calles se enangostaban y se ensanchaban caprichosamente; llegué a la avenida de los fénix, donde subrepticamente, en una esquina, desapareció la mujer.

Una casa de ladrillos blanqueada entreabría, sobre un balcón de fierro, una ventana baja. Protegido por la obscuridad progresiva de la noche, me asomé a esa ventana y miré el interior del cuarto. En la alucinante luz de un espejo vi reflejada una muchacha, cuyo rostro apenas se insinuaba en la penumbra. La imagen se acercaba, pero una cabellera, como un río con brillo de plata, se interpuso. Pensé que María, sospechando que yo la miraba agazapado en la sombra, me ocultaba su cuerpo con su cabellera.

La luz del cuarto se extinguió. Oí los pasos de unos pies desnudos sobre el piso de madera y luego el silencio definitivo de la calle.

De un salto penetré en la habitación. Pensé en la muerte. El amor y la muerte se parecen: cuando estamos perdidos acudimos a ellos. In-

móvil, esperé acostumbrarme a la nueva oscuridad del cuarto. Después de un tiempo que pareció comunicarme con la eternidad, el espejo comenzó a iluminarlo. Primero vi una silla, después la mesa de luz, el costurero lleno de carreteles de hilo, el despertador de metal pintado, el vaso con flores de papel, la cama angosta, donde la muchacha yacía con los ojos abiertos. “Hay personas que duermen con los ojos abiertos”, pensé, al acercarme. “No me ve. Puedo inclinarme sobre ella para verla mejor. Podría darle un beso sin que lo sintiera”. Me incliné. Sentí su delicada respiración. Vi sus manos sobre la colcha blanca, su cabellera suelta esparcida sobre la funda de la almohada, que tenía bordadas grandes margaritas. “Ella, sin duda, hizo estos bordados” pensé, al ver el dibujo azul del lápiz debajo de las coronas. Arrodillado en el borde de la cama, examiné sus ojos: sin ver, parecía mirarme.

“María, ahora, por primera vez, podré abrazarte como siempre lo hago en pensamiento”, le dije, en voz baja, con la sensación de decirlo a gritos. Trataba de resguardar mi cuerpo de la luz del espejo que atravesaba la habitación. Retrocedí unos pasos y tropecé con la mesa de luz; cayó el despertador. Me tiré al suelo esperando las terribles consecuencias, pero el silencio volvió a extenderse como un velo sobre la casa. Permanecí un rato en la misma postura, sin atreverme a hacer un movimiento. Me arrodillé de nuevo en el borde de la cama. En la suave luz del espejo el rostro de la muchacha resaltaba con extraordinaria claridad. De pronto, como si mi insistente mirada la hubiera despertado, se incorporó en la cama. Me miró con horror. Quiso gritar, pero le tapé la boca. Quiso huir, pero la retuve.

Clareaba el alba cuando me alejé de su casa.

Salí de mi cuarto. Era muy temprano. El rocío brillaba sobre las hojas de las plantas. Heredia se acercó. Castigaba con el rebenque las

piedras, las ramas, los cardos, los troncos, todo lo que encontrábamos.

—Tengo que hablarle —me dijo—. Tengo que explicarle algunas cosas.

Atónito, sin pronunciar una palabra, lo escuché.

—Para mí —prosiguió—, María Gismondi no murió hace cuatro años. ¿Sabe usted para quién y cómo murió? Hace cuatro años, en el mes de febrero, yo quería entregarle una carta. Sus padres no debían saberlo. La empresa era casi imposible. Una noche (recuerdo que era domingo), abrumado, vagué por el pueblo y resolví entrar, como un ladrón, en su cuarto. Pensaba dejar la carta debajo de la colcha de su cama o en el cajón de la mesa de luz y huir sin ser visto. Entré por la ventana. Me escondí en un hueco, entre el ropero y la pared. Oí unos pasos en el cuarto contiguo: alguien abrió la puerta y encendió la lámpara. Yo no podía irme. (Todavía hoy, en los latidos de mi corazón, siento contra mi pecho la frialdad de la pared blanqueada.) Sobre el piso de madera oí los pasos de unos pies desnudos. María Gismondi entró en el cuarto; cerró la ventana, se acostó y apagó la luz. Esperé que se durmiera. Desde mi nacimiento, nunca he esperado tanto. Cuando me pareció que estaba dormida, dejé la carta sobre la mesa de luz y me acerqué, aterrado, a la ventana. Tropecé con algo. En el total silencio de la noche, el ruido retumbó con violencia. Quedé inmóvil. En la oscuridad, María Gismondi buscaba fósforos y encendía la lámpara. Al verme quiso gritar; le tapé la boca. La tuve entre mis brazos por primera vez. Cuando dos personas luchan, parece que se abrazan. Hasta el alba luché con María Gismondi. Después huí de su casa, dejándola casi dormida. Al día siguiente me anunciaron su muerte. Durante unos días pensé que yo la había matado; luego pensé que la habían matado las personas que la creyeron muerta. Comprendí que nuestra vida depende de un número determinado de personas que nos ven como seres

vivos. Si esas personas nos imaginan muertos, morimos. Por eso no le perdono que usted haya dicho que María Gismondi está muerta.

Busqué el calendario. Lo encontré en la cocina. Febrilmente lo consulté. Faltaba un día para el 28. Había que esperar sin miedo. Pensé, para serenarme: “el miedo atrae las desgracias”. Salí al patio; recogí unas piedras y, con asombrosa destreza, probé en un árbol mi puntería.

Sobre el techo de la cocina, un gato blanco me miraba con sus ojos verdes. Lo alcancé con la última piedra. Oí un golpe seco en las tejas y un lamento agudo, desgarrador.

El pobre animal, ensangrentado, huyó del techo. Vi una huella de sangre alrededor de la casa. Pensé que las personas son crueles cuando tienen miedo. ¿Por qué yo había tirado esa piedra? ¿Para merecer un castigo? ¿Para probar que yo también podía matar? ¿Para probárselo a quién? A mí mismo. Nadie me había visto.

Un cielo nublado precipitó la noche. Para no imitar mi sueño resolví ir en sulky al correo. Temblando, con la carta en el bolsillo, crucé los corredores, el patio y entré en la cocina. La casera me informó que su marido había salido en el sulky. Con un horrible presentimiento busqué el caballo, lo ensillé.

—¿Tiene frío? —preguntó Eladio.

Me di cuenta que yo estaba temblando.

Tenía la sensación de no avanzar, de ir montado en un caballo de plomo. Con un horrible cansancio llegué al pueblo. Frente a la casa baja y amarilla del correo, me sentí más tranquilo. No había nadie. Bajé del caballo. Tenía que dar unos pasos para dejar la carta en el

buzón y sentirme libre, pero bruscamente, cuando ya la tenía en la mano, apareció Heredia. Pensé: “Estoy soñando; no debo afligirme; luego me despertaré”.

Heredia me dijo, pausadamente:

—Deme esa carta; voy a ponerla en el buzón—. Cuando tuvo la carta en la mano, agregó—: Este sobre lleva adentro otro sobre del mismo tamaño.

—Usted es adivino —le contesté, procurando que la realidad no se pareciera al sueño—. He puesto una carta para un compañero del colegio. No tengo su dirección.

Por el sendero de tierra, a pocos metros, venía caminando Claudia o María. (Todavía no sabía su nombre. ¡Nunca lo sabría!) Me sentí tranquilo: la realidad difería cada vez más del sueño; además, esa circunstancia me permitiría hablar de otra cosa, distraer la atención de Heredia. Le dije en voz baja, indicándole con los ojos la dirección en que debía mirar:

—Ésa es la muchacha que hizo el viaje conmigo. Verá cómo se ruboriza. ¡Simula no conocerme!

Heredia me miró con desprecio. ¿Sospechaba todo lo que yo había sufrido, pensando que él también amaba a la misma muchacha? Esperé que se acercara y, sacándome el sombrero, le pregunté como si no la conociese:

—Señorita, ¿podría decirme si cambiaron el horario de trenes?
—Consulté mi reloj—. Son las doce y todavía no he oído el silbato del tren.

Me miró con asombro.

—La estación queda a dos cuadras de aquí; pregúntele al jefe.

—Y el Club Social, señorita, ¿dónde queda?

—El Club Social queda a cinco cuadras, doblando a la derecha.

—¿Cuándo habrá baile?

—El sábado por la noche.

—¿Irá usted, preciosa?

Al oír la última palabra, que no era precisamente la que deseaba decirle, la muchacha se ruborizó.

—Yo no voy a bailes. Estoy de luto —respondió con un orgulloso movimiento en los labios. Se alejó con gracia rápida, sin decirme adiós.

Nos quedamos mirándola. Hablamos de sus piernas, de su edad, de su cintura. Pero ¿qué había hecho Heredia con mi carta? Advertí que la había guardado en el bolsillo, quizá por distracción. Le dije con voz trémula:

—Se olvida de mi carta.

—Al contrario; no la olvido.

—La tiene en el bolsillo. ¿Para qué?

—Para que usted me la lea cuando lleguemos a la estancia.

Intenté arrebatársela, pero me amenazó con el revólver. ¡Con el revólver del sueño! Subimos a caballo. Durante el trayecto pensé qué haría para quitarle la carta y el revólver. Lo miraba de soslayo, esperando que tuviera un momento de distracción, para huir, para pedir auxilio, para asestarle un golpe en la cabeza. Pero él era tanto más fuerte que yo, tenía un aspecto tanto más equilibrado, que renuncié a todos mis planes. Si pedía auxilio me hubieran creído loco; si huía, Heredia me hubiera baleado por la espalda; si lo atacaba, me hubiera matado como a un perro.

No me importaba morir. Lo miré con indulgencia.

—¿Y con qué derecho pretende que le lea mi carta?

—Con éste —dijo poniendo sobre una mesa el revólver—; porque usted no es capaz de defenderse ni con este revólver, ni con ese cuchillo que tiene en el cinturón.

—Desprecio los medios de violencia para llegar a un acuerdo.

—¿Qué medios le agradan, entonces?

—Los del entendimiento.

—Está bien —dijo, sentándose—. Léame ahora su carta.

—No acepto.

—Por la violencia, entonces —dijo empuñando nuevamente el revólver.

Temblando tomé la carta que me entregó Heredia. Pensé de nuevo que soñaba y que pronto despertaría. Tal vez la carta se transformara en otra totalmente distinta.

Comencé la lectura muy lentamente. Leí como me habían enseñado a leer en el colegio, con el cuerpo erguido, levantando la cabeza al final de cada párrafo, señalando exageradamente la puntuación. Cuando terminé, después de un siglo, Heredia, sin decir una palabra, se levantó y salió del cuarto. Oí morir sus pasos en las baldosas del corredor. De cualquier modo, aun repitiendo mi sueño, tenía que huir. Encerré a Carbón en mi cuarto, para que no me siguiera. Busqué el sulky, los caballos: no estaban. Con la pesadez que da la vergüenza del miedo, corrí. Entré de nuevo en mi cuarto; había olvidado las llaves. Las guardé en mi bolsillo. Guardé mi cuaderno y mis libros en el cajón de la mesa, volví a salir. Dejé todo: cualquier cosa que llevara conmigo podía delatar o entorpecer mi huída.

CONSIDERACIONES FINALES
DE RÓMULO SAGASTA

Aquí se interrumpen las páginas de este extravagante cuaderno: después de haber meditado sobre su contenido siento ahora la necesidad, casi el deber, de agregarles un final.

Toda vida, con sus experiencias, con sus ilusiones, es incompleta, fragmentaria y terrible: la que en las páginas anteriores se revela como un símbolo es, a mi juicio, especialmente conmovedora y dramática. Después de corregir algunos errores gramaticales, sin modificar el estilo simple y pueril de las frases, agregaré las siguientes líneas:

El 28 de enero de 1930 partí de Constitución en el tren de la mañana para Cacharí. Lo hice de mala gana, pero sin pensar que me encontraría frente a un espectáculo tan triste como el que me deparó la suerte.

“Los Cisnes”, aquella estancia donde mi amigo Heredia me había invitado tantas veces a pasar los fines de semana, las fiestas de mayo y de carnaval, evocaba en mi corazón los recuerdos más placenteros y dulces.

Los suculentos almuerzos al aire libre, las largas siestas, el tranquilo silencio campestre, son goces que ningún criollo desdeña. Es cierto que soy aficionado a la caza y que ese entretenimiento agrega seducción a la vida de campo. Lo primero que hacía, al llegar allí, era alquilar por dos pesos el perro de caza del almacenero. Un “pointer” degenerado que sirve para algo cuando el cazador es competente. Invariablemente, al final de la tarde, volvía del campo con ocho o nueve perdices.

Llegué a “Los Cisnes”, repito, el 28 de enero de 1930, con mi escopeta, arma que llevaba como un vano disfraz para disimular el verdadero motivo de mi viaje.

Era un día de sol deslumbrante y hermoso. Nadie me esperaba en la estación. Vagué más de media hora por el andén; tuve tiempo para arrepentirme del viaje, antes de ver aparecer la volanta con Eladio Esquivel, que bajó lentamente como un viejito a saludarme. Lo recibí con frialdad, pero en seguida sospeché que una elocuencia trágica se ocultaba en su lentitud. Algo grave había sucedido. Con serias palabras entrecortadas, me dijo:

—Ha sucedido una desgracia.

Con mi escopeta y mi valija, subí apresuradamente a la volanta y traté de averiguar todo lo que me costaba creer. Confusamente oí el relato del niño, mientras nos aproximábamos a la estancia. El sol, la claridad del día, la voz soñolienta del niño, todo parecía contradecir la noticia.

Después de ver al muerto, después de hablar con los caseros, con el médico, con el agente de policía y de hacer los trámites necesarios para que me enviaran un ataúd, quise examinar el lugar donde había ocurrido el hecho. Por la calle de eucaliptos y casuarinas Eladio se guió hasta el lugar del campo entre los pastizales, donde se veían aún las manchas de sangre y los rastros (se hubiera dicho) de una lucha. Después supe que el perro negro de la estancia, aullando, había escarbado la tierra con desesperación al ver la sangre.

Nunca prevemos lo peor. Yo había previsto todo, salvo lo que había ocurrido. Lamenté de nuevo haber aceptado una misión tan desagradable. Mi amistad con Raúl Heredia, mi simpatía por toda su familia, me habían impulsado a hacerlo por un sentimiento de deber. Ir a una estancia solitaria, con el pretexto de cazar perdices, para espiar y aconsejar a un muchacho de dieciocho años, aunque ese muchacho fuera el hijo de uno de mis mejores amigos, me parecía interesante pero comprometedor. Ahora, al encontrarme con una noticia tan inesperada como horrible, me parecía que mi temor había obedecido naturalmente a un presentimiento.

Desde la infancia, Armando Heredia había mostrado signos de locura. Es cierto que los niños de corta edad siempre me parecen dementes; los diálogos, los juegos que practican, las palabras que profieren son indudables ejemplos de locura. Atravesar la infancia es una severa prueba para la razón. Entre los niños que yo he conocido, Armando Heredia fué sin duda el más extraño. Lo veo como era hace catorce años, con los ojos encendidos, con un látigo en la mano, casti-

gando a un personaje ficticio (cuyos rastros había pintado él mismo, con tinta roja, en el suelo) y llorando después sobre su muerte.

En el tren de la tarde llegó la familia de Heredia. Nunca había tenido que asistir a una escena tan dramática: ver a una madre frente a un hijo muerto. No soy especialmente egoísta; sin embargo, me preocupaba más la actitud que yo debía asumir que el dolor de una familia que estimo.

Me costaba reconocer la alegre casa de campo, con sus apacibles corredores, con sus profusas enredaderas. En un instante el aspecto de un lugar puede cambiar definitivamente. Al ver a Raúl Heredia comprendí que no podríamos volver, como antes, a la estancia. Ciertos acontecimientos señalan el tiempo como en los juegos las líneas de tiza blanca marcan límites infranqueables: el principio y el final de épocas distintas.

Colocaron el ataúd en la sala de la casa. Allí velamos al muerto. En la trémula luz de los cirios, la cara del muchacho no estaba desfigurada. Su tez oscura, su frente angosta, la pureza de su perfil no se habían alterado. El balazo lo había alcanzado en el centro del corazón. Me impresionaron las flores que la madre quiso, vanamente, colocar entre las manos del muerto; el resentimiento con que le hablaba; las frases amargas, severas.

Al alba, después de beber varias tazas de café, Raúl Heredia me llevó al cuarto que había sido de su hijo (un cuarto lúgubre y húmedo). Abrió el ropero y los cajones de la mesa.

—Mi mujer no podría hacer estas cosas. La conozco. Antes de irme quiero revisar todo.

La luz del alba rayaba las persianas y los primeros pájaros cantaban débilmente. Raúl Heredia se detuvo un instante y me dijo:

—A esta hora uno comprende súbitamente todo lo que es definitivo—. En el marco de la puerta me enseñó el cielo blanco—: Sólo embria-

gado o triste he visto el alba; sólo en fiestas, nacimientos o muertes, y ésta es la más amarga, la más infernal, la más injusta...

Encontramos en el cajón de la mesa un cuaderno de tapas azules. La primera página llevaba el título *Mis sueños*. Raúl Heredia hojeó melancólicamente el cuaderno y me lo entregó.

—No tengo el coraje de leer estas páginas. Me parecería un crimen, sin embargo, destruirlas. Armando era inteligente. ¡Lo he conocido tan poco! Te las entrego a ti, porque eres mi mejor amigo. Podrás leerlas y descubrir tal vez en ellas qué motivos impulsaron a mi hijo a cometer este acto de locura; ya ninguna explicación puede modificar nada.

Tomé el cuaderno y volvimos a la sala donde temblaban las luces de los cirios.

Muchos vecinos habían acudido al velorio. Las mujeres lloraban con ímpetu poético y elocuentemente hablaban de la muerte.

Inútil sería relatar en todos sus detalles los tristes diálogos de aquella noche, el viaje penoso en tren, la llegada a Constitución.

Después del entierro en Buenos Aires, emprendí, con asombros sucesivos, la lectura del cuaderno. Durante algunos días permanecí aterrado. Pensé destruir las páginas: no he hallado, no he podido hallar solución al problema. En vano busqué en la guía telefónica el nombre de Luis Maidana. Mientras tanto, traté de evitar los encuentros con mi amigo Heredia. ¿Si me hablaba del cuaderno? ¿Si me lo pedía? Sin éxito traté de frecuentar a otras personas de la familia para averiguar detalles sobre la vida del muchacho.

Seis meses transcurrieron. Heredia fué un día a mi casa, a visitarme. En un tono jovial me anunció su próximo viaje a Europa. Me habló de sus hijos y, al mencionar a Armando, dijo:

—Fué mejor que Dios se lo llevara; muchachos de esa clase no hacen nada bueno. Ya costó bastantes llantos a su madre.

Aprovechando la oportunidad me atreví a comunicarle que el cuaderno que me había sido entregado seis meses antes no contenía relatos de sueños, ni había sido escrito por su hijo, sino por una persona llamada Luis Maidana. Mi noticia no asombró ni interesó demasiado a Heredia. Me miró con incredulidad. Me aseguró que su hijo no tenía ningún amigo de ese nombre.

Estudiamos la escritura del cuaderno; confrontamos cuadernos del colegio y cartas que fueron escritas por él, presumíamos, en esa época: la letra era la misma. Averiguamos entre los amigos de Armando si existía o había existido un Luis Maidana. Nadie lo conocía ni había oído hablar de él. Los caseros de "Los Cisnes" afirmaron que nadie visitó a Armando en la estancia. Finalmente tuve que aceptar lo increíble: los relatos contenidos en el cuaderno bajo el título *Mis sueños* habían sido escritos por Armando Heredia y no por Luis Maidana.

¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? ¿Lo obsesionaba la idea de no tener sueños, como lo dice en una de las páginas del cuaderno? ¿Se sentía como un fantasma, se sentía como una hoja en blanco? ¿La obsesión fué tan poderosa que Armando terminó por inventar sus sueños?

Cuando pensaba, tal vez creía Heredia que estaba soñando. De ahí provendría la extraña y alucinante hilación que hay en sus sueños: Armando Heredia sufría desdoblamientos. Se veía de afuera como lo vería Luis Maidana, que era a la vez su amigo y su enemigo. "En la vigilia, vivimos en un mundo común, pero en el sueño cada uno de nosotros penetra en un mundo propio". He podido comprobar que algunas personas, algunos objetos y acontecimientos que figuran con modificaciones en estos relatos existieron realmente; otros, como Luis Maidana y el doctor Tarcisio Fernández, no existen ni jamás existieron.

Armando Heredia, al suicidarse, ¿creyó matar a Luis Maidana,

como creyó matar en su infancia a un personaje imaginario? ¿En vez de tinta roja empleó su propia sangre para jugar con su enemigo? ¿Quiso, odió, asesinó a un ser imaginario?

Heredia me pidió que me ocupara de la venta de su campo. Volví a "Los Cisnes" por última vez. Vi algunos objetos que figuran en los relatos del cuaderno: los reconocí con desagradable sorpresa. Vi la canasta de porcelana, la mecedora alucinante, el paisaje pintado en la cabecera de la cama, el tigre y el jaguar del cuadro atribuido a Delacroix. En Cacharí conocí a María Gismondi (a quien interrogué infructuosamente). Nadie había oído hablar de Luis Maidana.

Todavía siento un profundo malestar cuando pienso en este cuaderno. El misterio que envuelve sus páginas no ha sido totalmente aclarado para mí, ya que la muerte selló para siempre los labios del autor y actor, de la víctima y del asesino de esta inverosímil historia. Si yo hubiera llegado a "Los Cisnes" el 26 ó el 27 de febrero en lugar del 28, como quería hacerlo, hubiera salvado con el fantasma de Maidana a Armando Heredia, pero tal vez hubiera perdido mi propia vida. Y si esto fuera una historia policial, yo habría sostenido, tal vez, una disputa con Armando; éste (como en la realidad) se habría suicidado y me acusaría criminalmente de su muerte. Las consecuencias de cualquier hecho son, en cierto modo, infinitas.

A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno, y que la locura de Heredia no me es ajena.

No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vívidas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad.

SILVINA OCAMPO

C R Ó N I C A

Filosofía

LA ONTOLOGÍA EN LO TEMPORAL SEGÚN HEIDEGGER

Estas páginas procuran mostrar la separación entre lo espiritual y lo eterno con que la obra de Heidegger ha señalado toda la filosofía moderna. Cuando dejan entrever —prescindiendo, en lo posible, de la terminología de escuela— la dimensión en que Heidegger descubre la pulsación misma del tiempo, nos permiten presentir, entre el cumplimiento de un acto espiritual y la obra temporal, un parentesco que no es meramente metafórico.

Al ideal de lo eterno a que aspiraba el espíritu y al que oponía las empresas perecederas de lo temporal, asesta Heidegger golpes terribles.

Lo que este ideal contiene de espíritu y de divino está, quizás, comprometido por Heidegger, y no podrá salvarse ni aun al precio de una profundización de su método o por el agregado de uno o de diez nuevos análisis. Pero todo esto deberá buscarse, en lo sucesivo, en el tiempo. Y no podremos salir de Heidegger por la misma puerta por donde hemos entrado.

LA COMPRENSIÓN

Estamos habituados a distinguir el conocimiento de todas las otras relaciones que unen al hombre con lo real y con sus semejantes. El saber, cuya forma más completa está representada por el conocimiento racional, reside, al fin de cuentas —evoco aquí temas y términos que son familiares a cualquier estudiante de filosofía, ya sea sudamericano o europeo—, en el juicio, por el cual el espíritu

asimila algo que ha hecho semejante a sí mismo. Intellecto y razón: el espíritu ha descubierto su destino verdadero en el pensamiento matemático, prototipo de todo saber, reino de las ideas claras y distintas, al que se procura anexar regiones siempre nuevas, cada vez más vastas. Esta relación con la idea clara y distinta de tipo matemático en la que nada de temporal interviene, donde entramos instantáneamente, como una luz que se difunde, se destaca de cualquier otra. El mundo físico y psicológico, histórico y político a que nos encadena la vida extra-racional, permanece siempre extraño para nosotros. Nos enfrenta, nos embiste y nos domina como un enemigo con quien no es posible intimidad alguna. Este mundo no será nunca nuestra patria. Para conquistarlo es preciso traspasar las relaciones que nos unen con él a un plano distinto del plano temporal y elevarse desde el primer género del conocimiento de Spinoza, y quizás desde más bajo aún, hasta el tercero.

Se caracterizará netamente el modo mismo de filosofar de Heidegger y el estilo de su pensamiento si lo oponemos a la manera platónica de concebir el espíritu como exilado en el mundo. Heidegger no ignora el lugar excepcional que el hombre ocupa en lo real. Para él, por el contrario, el oscuro contacto con la realidad y sus potencias, por más hostiles que sean —el peso de lo real sobre nosotros, nuestra huída ante él—, todo eso es ya una intimidad con lo real, una comprensión. Estamos ya en un circuito de inteligencia con lo real. Y nada puede evadirse de él. Toda incomprensión, todo lo que podría llamarse “el choque de lo irracional” es un modo deficiente de comprensión. La comprensión hace posible y —cosa esencial— necesaria la incomprensión misma. Subrayemos desde ahora esta noción de “modo deficiente”, una de las más características de la dialéctica de Heidegger, en que fructifica su intuición fundamental del circuito cerrado de la comprensión.

La noción de comprensión (*Verstehen*) es el eje de toda su filosofía. Cuando la considera como el fondo de todas nuestras relaciones con lo real quiere decir más que el idealismo, que reduce lo real a nuestras representaciones. La pura y simple representación no es siquiera un anticipo de comprensión. El *esse percipi* de Berkeley no vuelve la totalidad de las cosas situadas en el alma más permeable al espíritu que su presencia exterior. La relación de contenido a

continente es sólo una metáfora espacial. La comprensión es un modo de acceder. Ya se acceda a las representaciones o a las cosas el problema es el mismo: ¿qué será lo que hace posible esta accesión, esta comprensión? Es, según Heidegger, el hecho de referir el objeto percibido a un esbozo de su estructura que hemos bosquejado anteriormente: las cosas se comprenden en un movimiento del espíritu que se vuelca, que se proyecta en ellas. Aun aquí podría reconocerse una idea familiar: si llegamos a comprender un objeto es gracias a un esquema *a priori*. La percepción se basa siempre en una percepción, vestigio de la actividad anterior del pensamiento.

La novedad del análisis de Heidegger consiste en precisar la naturaleza de este esbozo. El esbozo no es un objeto a su vez, no es un contenido cualquiera, más vago que las cosas o abstraído de varias cosas: es la esencia de la cosa. La esencia es la estructura por la cual la cosa es lo que es. Toda accesión del objeto —todo conocimiento óntico, como lo llama Heidegger— sólo es posible a través del conocimiento del ser de esa cosa, del conocimiento ontológico. El conocimiento ontológico —la comprensión, para hablar con propiedad— no se aplica a un objeto sino al proyecto de un horizonte en que aparecerá la cosa.

Pero el momento más característico de la concepción heideggeriana de la comprensión está en otra parte. El ser de cada cosa existente, que es su esencia, no podrá comprenderse si no se ha adquirido antes la significación misma del verbo ser.

La comprensión del ser en general, la significación de este verbo, tal es el esbozo primordial de un horizonte en que cada ser individual o cada una de sus esencias puede apuntar para nosotros. La comprensión del ser en general —noción que a primera vista podría parecer la más abstracta, pero que es también la más familiar, ya que siempre la hemos comprendido antes— es la condición suprema de la comprensión de los seres individuales. La condición de todo conocimiento es una ontología, una comprensión del ser.

Consideremos qué soy Yo, ser humano. Todo lo que hago, todo lo que pienso es un modo de aprehender o quizá de perder —perder es modo deficiente de aprehender— los poderes-ser a que estoy consagrado. Existir es siempre para el hombre una manera de referirse a sus poderes-ser. “El hombre es un ser cuya

existencia depende siempre de esa existencia.” Más aún: el hombre existe en razón de su existencia. Pero ¿qué significa esta relación con un poder-ser? No es la visión de las posibilidades que se ofrecen con indiferencia a una mirada serena, desprendida de todo. Sólo por el hecho mismo de existir llevando a cabo nuestra existencia logramos referirnos a nuestros poderes-ser. Por otra parte, el poder-ser a que así nos referimos no es una posibilidad de objeto, un germen de cosa o un germen de acto. Es un posible que nada tiene que ver con la *dinamis* de Aristóteles: no es un ser menor, una forma en potencia. Aprender no es revestir una forma para concluir y definirse. Es, por el contrario, colocarse siempre ante nuevas posibilidades de ser. Es, siempre, “tener que ser”. La relación con sus poderes-ser que caracteriza a la existencia humana, es, pues, el hecho mismo de estar expuesto a la aventura del ser, tener que correr la aventura. Existir es siempre preocuparse de la existencia, existir es sentir la inquietud de la existencia. En esta inquietud la existencia humana esboza ya el horizonte del ser en general, del ser verbo, sólo en cuestión en esta inquietud: lo esboza precisamente porque no es un concepto sino lo que debemos asumir; es, me atrevería a decir, un gerundio. Está propuesto, es esencialmente problema. La relación con lo que nos parece lo más abstracto, lo más alejado de nosotros —el ser en general— es también la relación más íntima que pueda cumplirse en nosotros. Somos la cuestión del ser, estamos en un mundo y comprendemos. Por eso la intimidad de la comprensión de que hablábamos al principio adquiere un sentido preciso. Su originalidad respecto de la idea tradicional de conciencia interna es evidente: la comprensión no es una pura y simple comprobación de lo que se *es*, comprobación capaz de medir nuestro poder sobre nosotros mismos. Esta comprensión es el dinamismo de nuestra existencia, el poder mismo sobre sí. Comprender tiene, a la vez, el sentido de comprender y de aprehender.

El pensamiento no es la relación entre un sujeto libre, y en cierto modo intemporal, y un objeto cuyo secreto procura penetrar. Sólo existiendo comprendemos el ser. La ontología es nuestra existencia misma. En cuanto hecho —con todo lo que este principio sustantivo contiene de pasado y de tiempo— nos lanzamos hacia nuestros poderes-ser, es decir, bosquejamos la condición de

todo conocimiento. En el lugar de la conciencia tradicional, que en la medida en que adquiere conciencia permanece serena y contemplativa, exterior al destino y a la historia del hombre concreto cuya conciencia adquiere, Heidegger introduce la noción de comprensión de los poderes-ser que *hace ipso facto* ese destino.

Según esto también la noción de “sentido” y de “sentido de la existencia” adquiere nueva significación. Si esta noción es correlativa de la de comprensión, si el sentido hace posible la comprensión, el sentido es lo que nos hace acceder a nuestros poderes-ser, es el puente mismo que nos permite franquear los abismos de nuestro destino. El sentido no es un término de finalidad.

Toda esta doctrina de la comprensión no es para Heidegger una filosofía de la acción opuesta a una filosofía de la teoría. Aunque la estructura del “en razón de” que la caracteriza sea particularmente visible en el acto, la comprensión como manera de aprehender nuestros poderes-ser no es la *praxis*. Hace posible la práctica como hace posible la teoría. Pero está más allá de todo esto. Hasta es una de las ideas esenciales de la filosofía de Heidegger: además de las relaciones prácticas, teóricas, emocionales que podemos mantener con las cosas y las personas, por el hecho mismo de nuestra existencia mantenemos una relación constante con el ser verbo. Inscribirse en la existencia no es colmar el tiempo de nuestros hechos de conciencia, de nuestros pensamientos, de nuestros actos y de nuestros sentimientos; es cumplir una relación preliminar irreducible: la ontología. En cierto modo el verbo existir adquiere aquí un sentido activo. Hasta podríamos decir que toda la filosofía de Heidegger consiste en considerar el verbo existir como verbo transitivo. Y a la descripción de este tránsito —de esta trascendencia— está en suma consagrada toda su obra.

LA ONTOLOGÍA Y EL “DASEIN”

Cuando se clasifica la filosofía de Heidegger dentro de la rica floración de las filosofías llamadas existencialistas que la precedieron o que han nacido de ella, aquél siente esta aproximación como un reproche. “La cuestión que me preocupa —dice— no es la de la existencia del hombre sino la del ser en ge-

neral y como ser” (*Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, octubre-diciembre de 1937, pág. 193).

Para Heidegger el problema filosófico fundamental es ontológico y la ontología sólo se ocupa de una cuestión única: qué es ser. La ontología procura explicar la comprensión implícita, pre-ontológica, como la llama Heidegger, que tenemos de ella. Se trata de buscar algo que ya poseemos. No confundamos esta situación con la reminiscencia del Ménon. Tiene un sentido rigurosamente anti-platónico, pues no se trata de afirmar la libertad absoluta del sujeto que todo lo extrae de sí mismo, sino de subordinar toda iniciativa a la realización anticipada de algunas de nuestras posibilidades. En nosotros está siempre lo cumplido y sólo un hondo empeño en la existencia nos abrirá los ojos sobre las posibilidades del porvenir. No empezamos nunca; nunca somos enteramente nuevos ante nuestro destino.

El problema de la ontología no es, pues, algo que flota en el aire, algo hacia lo cual se vuelve, en un momento dado, “el espíritu curioso” del filósofo. El hombre llega a proponérselo a sí mismo en razón de su existencia misma, por el hecho de encontrarse ya lanzado en la aventura de la existencia. Ser es siempre para el hombre deber ser; aprehender o perder esos poderes-ser significa comprender o preguntar: “¿qué es ser?”

Es ésta la única razón por la cual el problema de la ontología —el único que preocupa a Heidegger— nos lleva a la cuestión de la existencia humana.

La excelencia de la existencia humana entre los objetos que nos rodean resulta del hecho de que el hombre existe ontológicamente. Su esencia, lo que es, su “quididad” consiste en existir. Heidegger también la llama *Dasein* y no *Daseindes*. Toda traducción de este término desfiguraría ese carácter anfibológico del verbo-sustantivo; por otra parte, la unión de la partícula *Da*, como luego veremos, es esencial. Lo transcribimos, pues, pura y simplemente.

Si la esencia del *Dasein* consiste en existir, sus estados psicológicos son modos de referirse a los poderes-ser. Son modos de existir, responden a la pregunta *cómo*; son, diríamos, adverbios que modifican al verbo transitivo existir. Por consiguiente, se analizarán siempre como maneras de comprender la existencia y al mismo tiempo como los actos por los que se cumple la existencia. Es pre-

ciso no olvidar nunca esta ambigüedad. Sin ella todo análisis de Heidegger sólo sería una indigesta escolástica. Heidegger los llama existenciales y los opone a las categorías que son siempre del orden de la cosa meramente presente, distinta del *Dasein*.

El análisis del *Dasein* no podrá tener nunca el estilo que conviene a la descripción de un simple siendo. Ocurre en una dimensión ontológica.

Pero verbo y a la vez sustantivo, el hombre es también sustantivo. Lo es la mayoría de las veces. Su vocación esencial de existir se le aparece disfrazada. Existe inauténticamente. Es uno un ser entre otros seres con quienes está uno en medio de cosas que nos sirven o nos solicitan, en medio de las cuales uno olvida, o pierde, o elude su propio destino de existencia. Generalmente se interpreta uno a sí mismo partiendo de este universo de objetos. El hombre tal como es la mayoría de las veces, el hombre de la vida corriente, es el señor Todo-el-Mundo, el hombre en general, el *uno*, el *alguien* que se ve en cierto modo desde fuera. No se sitúa en la relación más íntima, más suya — la relación entre él y la existencia que debe existir. ¿Podrá el análisis de *Dasein* seguir guiándose por el interés ontológico cuando lo aborda en la trivialidad cotidiana? Sí. El análisis es, a su vez, un modo de existencia del *Dasein* —es decir una manera de aprehender la posibilidad de existir—, una manera de comprender y de aprehender el poder-ser.

Huir de la existencia auténtica hacia lo que somos “ante todo y la mayoría de las veces” no significa, pues, abandonar esa existencia auténtica. La posibilidad de huída caracteriza positivamente la relación entre el hombre y su existencia. No hay huída posible del círculo de existencia a que todo se refiere. Si partimos siempre de ese “ante todo y la mayoría de las veces” —lo único que puede describirse con propiedad—, buscaremos en el análisis del *Dasein* la condición ontológica de la trivialidad cotidiana. Pero para ello nos será preciso acceder a una especie de construcción, llevar a cabo algo así como un salto. Y ese salto no es una especie de hipótesis intelectual; es, a su vez, un acontecimiento de la existencia — el pasaje a la manera auténtica de existir. Ese salto, esa trascendencia —y Heidegger reserva la palabra trascendencia precisamente para nombrar este paso de la comprensión del siendo “o verdad óntica” a la

comprensión del ser, o verdad ontológica— constituye esencialmente la existencia humana. La existencia se caracteriza esencialmente por la trascendencia.

Si la ontología o la filosofía consiste en comprender el ser en lugar de comprender el siendo, la trascendencia define toda la filosofía. Filosofar es trascender. Pero por otra parte existir es trascender. Luego existir es filosofar. El lazo entre la existencia y la filosofía es, pues, de los más estrechos. Ya no puede decirse *primum vivere...* La filosofía es la condición de la vida, es el acontecimiento más íntimo de la vida.

ONTOLOGÍA E INQUIETUD

¿Cómo se cumple esta trascendencia? El *Dasein* existe a propósito de su existencia, es decir, la comprende. Este “a propósito de su existencia” está caracterizado por la palabra inquietud. El *Dasein* asume su existencia sintiendo la inquietud de su existir. El fenómeno de la inquietud se caracteriza por tres momentos. El *Dasein* no asume su existencia comenzándola. Se refiere a ella de modo que siempre ha existido antes. Heidegger caracteriza esta manera de comprenderse con la palabra *Geworfenheit*. El *Dasein* ha, pues, comprendido y llevado a cabo algunas de sus posibilidades. El *Da* del *Dasein* es el carácter fundamental de su existencia. Existiendo en razón de su existencia el *Dasein* está en un mundo que le es anterior. Es el ser-en-el-mundo (*Das In-der-Welt-Sein*). Esta fórmula no expresa el simple hecho de que estamos siempre en el mundo. Caracteriza la manera en que nos inscribimos en el ser, es decir, la manera en que comprendemos la existencia. Es una fórmula ontológica. Si podemos estar efectivamente en el mundo es porque comprendemos la existencia en medio de las posibilidades anteriormente cumplidas. La comprensión a partir de un mundo al cual nos hemos referido antes está regida por la manera misma en que el *Dasein* asume el ser.

La *Geworfenheit* es un existencial, un modo de aprehender las posibilidades de existir. Aprehender la posibilidad de existir, existir en razón de un posible, tal es el segundo momento de la inquietud. En una existencia que nos es ante-

rior aprehendemos algo que sólo es posible. La existencia —lanzada en la existencia— comprende esta existencia como una posibilidad que logra aprehender. Asumir la existencia en la *Geworfenheit* es al mismo tiempo proyectarse para aprehender una posibilidad. El proyecto —el *Entwurf*— es el segundo momento de la inquietud. Es también un existencial, es decir, un modo de existir. La comprensión misma —*Das Verstehen*—, a la cual asocia Heidegger el fenómeno del discurso, silencio o palabra, es en sí un modo de existencia del *Dasein*. *Geworfenheit* y *Entwurf* no son, desde luego, momentos sucesivos o modos distintos de existencia; caracterizan, al mismo tiempo, el acto de asumir la existencia. El proyecto es siempre proyecto de un ser lanzado en la existencia — es *geworfener Entwurf*. La unidad de estos existenciales está atestiguada por nuestras disposiciones afectivas. La existencia está siempre dispuesta en cierta manera: triste, o alegre, o apática, etc. Y la indiferencia misma es un modo deficiente de afectividad. Pero la afectividad no es un simple estado; es una manera de existir, es decir de referirse al ser. Hay en ella la impronta de un ser que se atiene a su existencia, que ha existido ya, que se encuentra en el interior del círculo de la existencia, que está dispuesto de alguna manera.

Pero la comprensión auténtica del ser cuyas estructuras hemos analizado hace igualmente posible la posibilidad de la caída en la trivialidad cotidiana y la interpretación de sí mismo a partir del mundo. Lo que constituye la abertura del *Dasein* sobre un mundo es el “en razón de” caracterizado como *Geworfenheit*. En su modo de existencia más auténtico existe sólo en razón de sí mismo — se ha recobrado excluyendo de la comprensión inquieta de su existencia todo lo que no es existencia. Pero esta desesperada exclusión sólo es posible porque el *Dasein* ya ha estado anteriormente en el mundo.

La noción ontológica de mundo no es la suma de los objetos y de los hombres existentes —pues estos objetos nos solicitan a partir del mundo en que siempre se encuentran—, sino un existencial, un modo de existencia del *Dasein*, proyección del *Dasein* que comprende sus posibilidades de existencia, un esbozo por referencia al cual hombres y cosas entran en su esfera de existencia. Están constantemente revestidos de ese índice de “en razón de” a través del cual accedemos a ellos. Son, ante todo, utensilios, objetos al alcance de la mano: lo

manuable (*Zuhandenheit*). Pero su presencia anterior en el mundo permite al *Dasein* aprehender su posibilidad de existir en él de diferentes maneras: tanto recobrándose y evadiéndose del mundo como perdiéndose en él. Esta posibilidad de comprender el mundo perdiéndose en él, de existir en razón de sí de modo tal que el *Dasein* existe en razón de las cosas, viéndose como una cosa entre cosas, concibiéndose a sí mismo como un *alguien*, como un *todo el mundo*, esa posibilidad de caída en la vida cotidiana la llama Heidegger *Verfall*: la caída. *Geworfenheit*, *Entwurf*, *Verfall*: tales son los existenciales del *Dasein*. El *Dasein* comprende su existencia como una posibilidad proyectada en una disposición afectiva que ya esboza su caída en el mundo de los objetos.

Una disposición afectiva excepcional —la angustia— nos descubre la situación en que se comprende y se aprehende en su unidad esta triple estructura de la inquietud. Es como toda disposición afectiva, una comprensión. Pero lo que comprende no es un objeto que se encuentra en el mundo. Está uno angustiado por nada. Esta nada es, si puede decirse, precisa. Es la nada, lo ínfimo del mundo. En la angustia, la no importancia, la insignificancia, el vacío de los objetos intra-mundanos se hace accesible al *Dasein*. La inquietud de la angustia resulta precisamente del vacío de toda cosa que reduzca al *Dasein* a sí mismo, a existir en razón de sí mismo en ese vacío, a la posibilidad desnuda de su existencia, librado a sí mismo. Comprensión de sus posibilidades de existencia, la angustia es proyecto —*Entwurf*— aplicado al “en razón de” fundamental; es la posibilidad de estar en el mundo y en cierto modo, volviendo a él, está en el mundo. Entregada a sí misma, su posibilidad de existir es una posibilidad a la cual ya está consagrada. Sólo la angustia, pues, nos descubre la inquietud en la unidad de sus estructuras. La existencia del *Dasein* —es decir, de la manera en que el *Dasein* se refiere a su ser— se cumple en la inquietud angustiada.

LA ONTOLOGÍA Y LA MUERTE

Pero el análisis del *Dasein* en cuanto inquietud, con su triple estructura de ser ante sí (*Entwurf*), con existencia anterior en el mundo (*Geworfenheit*) y en

estrecha proximidad con las cosas (*Verfall*), no caracteriza la totalidad de la existencia del *Dasein*. Pues ser en el impulso de lanzarse supone un horizonte infinito de posibilidades de existir. No podrá definir, pues, suficientemente la naturaleza del proyecto, si por otra parte es cierto que la existencia humana está limitada por sus posibilidades. ¿No se refleja este carácter mortal del hombre en su manera de aprehender sus posibilidades?

La tesis de Heidegger consiste en afirmar que lejos de agregarse como cosa externa al *Dasein* comprendido como inquietud, la muerte es su condición esencial. ¿Qué significa, en efecto, el que la existencia se refiera a sus poderes-ser, qué significa referirse a una posibilidad? En la vida cotidiana estamos en constante relación con empresas posibles. La relación consiste en realizarlas. Es decir, en destruir la posibilidad misma de lo posible para hacer de sus derechos una realidad. La relación ontológica entre la existencia y su posibilidad de existir no podrá, pues, tener esta estructura, si existir es comprender lo posible como posible, y si existir un posible no es lo mismo que volverlo real. ¿Cuál será entonces el comportamiento de lo real con respecto a lo posible comprendido como posible? Heidegger lo determina con la expresión "lanzarse hacia lo posible". Pero la cercanía del fin que el impulso comporta, ¿es acaso otra cosa que la realización? Sí. Con la condición de que cuando esta cercanía tenga lugar lo posible se mantenga cada vez más alejado de la realización. Ahora bien: tal posibilidad es la muerte: la posibilidad de la imposibilidad misma de la existencia. Como posibilidad, la muerte no ofrece "a la realidad humana nada que pueda realizarse, nada que pueda tener algo de real". Si la existencia, pues, es un comportamiento con respecto a la posibilidad de existencia, sólo podrá ser para la muerte.

"El ser para la muerte, en la medida en que significa *lanzarse de antemano en la posibilidad*, es lo que ante todo hace posible la posibilidad y lo que la destaca como real" (S. U., 2, pág. 262). La finitud de la existencia humana es pues la condición de esta existencia. El análisis preliminar de esta existencia como inquietud dominada por la noción de la comprensión inquieta de nuestras posibilidades de existencia en el proyecto-esbozo, la *Geworfenheit* y la presencia en el mundo junto a las cosas y nuestros semejantes, se explican en su estructura

de posibilidad por lo inútil de toda su empresa. La existencia es una aventura de su propia imposibilidad. Propositiones ontológicas. No describen la manera en que el hombre se conduce pensando en su fin: caracterizan la manera en que asume su existencia. En cada instante de su existir es para la muerte. No por el pensamiento, sino por el cumplimiento de su existencia que reside en la comprensión de su existencia. La inquietud, cuya estructura ya hemos bosquejado, sólo es posible como ser para la muerte. Posibilidad extrema del *Dasein*, el ser para la muerte es también su posibilidad más propia, más suya: la que impide todo reemplazo, todo *Ersatz*; la posibilidad más auténtica, por consecuencia. El *Dasein* arrancado de la vida impersonal de la trivialidad se comprende en ella a partir de sí mismo. Ser para la muerte es la condición del sí mismo. La *Selbstheit* que caracteriza al *Dasein*. El Yo no es un tema del idealismo clásico: se ha hecho posible por la estructura de la existencia que, lanzándose hacia la muerte —posibilidad absolutamente suya de no ser—, esboza las condiciones de su persona. “La muerte no pertenece sólo indiferentemente a cada *Dasein*: lo pone en causa como soledad”.

La angustia, comprensión de la unidad de las estructuras del *Dasein*, es también el ser para la muerte. Es el impulso mismo hacia la posibilidad de la nada. En ella el *Dasein* se comprende a partir de sí mismo y, en consecuencia, es libre. Pero su libertad es una libertad para la muerte. Sólo la muerte hace posible su libertad o su autenticidad. Pero ¿cómo se aprehende la existencia para la muerte como un poder ser? Es decir, ¿cómo la comprendemos? ¿Qué hace posible su existencia humana? En otros términos ¿cuál es su sentido?

El impulso anticipado hacia la muerte, la comprensión decidida de ese poder-ser excepcional supone que el *Dasein* pueda llegar a sí mismo como posibilidad y permanecer allí, es decir, existir. Esta manera de llegar, de entrar en sí, es el porvenir. Porvenir no en el sentido de un momento que aun no se ha realizado, lo que sería abandonar la dimensión ontológica en que el siendo se refiere al ser para situarse en el plano óntico de un transcurrir de instantes. Porvenir es aquí la condición de la relación con la posibilidad. El *Dasein* no podría ser un poder-ser si no hubiera sido antes porvenir.

Pero en la medida en que el *Dasein* ha sido ya su porvenir —en que se

ha empeñado en la existencia, es decir, en una relación con su poder-ser— es un porvenir que en cierta manera se vuelve hacia atrás, que retoma el camino. En su proyección hacia el porvenir, el *Dasein* asume un pasado. El fenómeno del pasado hace precisamente posible la *Geworfenheit*. Gracias al “haber sido” la posibilidad de existir es una posibilidad ya asumida. Pero si el *Dasein* la descubre es por medio del porvenir.

En fin, cumpliendo el retorno gracias al porvenir, el *Dasein* vive del modo más auténtico su *Da*. Arrancado a su pérdida en el mundo, que permanece abierto ante él, se recobra en el instante. El porvenir que retoma el camino permite, pues, al presente hacerse por la presentación del mundo. Es el fenómeno original del presente.

Heidegger llama tiempo original a este porvenir que hace posible el *haber sido* y la presentación. Porvenir, pasado, presente, los tres momentos que incluye parecen tener el mismo rango de originalidad, pero el análisis destaca cierta primacía del porvenir.

El tiempo original da cuenta del impulso hacia el porvenir, del retorno al pasado, de la salida hacia las cosas. El fenómeno esencial del *fuera*. Es el éxtasis por excelencia. Lo que encierra el secreto de la trascendencia no es, pues, la relación entre sujeto y objeto. El éxtasis del porvenir hace posible la relación con el objeto.

El tiempo original se ha desarrollado a partir de la inquietud: es el sentido de la inquietud que a la vez permite comprender y aprehender. El esbozo de la comprensión del ser es el tiempo original mismo. Y todo esto nos lleva a entrever la dimensión en que se sitúa el tiempo original de Heidegger.

Existe una relación entre el siendo y el ser, y el siendo cumple por su existencia esta relación gracias al tiempo original. El tiempo original no es, pues, una especie de existencia o una forma de existente: es el movimiento mismo, el dinamismo (la palabra está aquí empleada en su sentido verdadero) de esta relación de siendo a ser. Por eso no dice Heidegger de sí mismo que *es*, sino que se temporaliza. El tiempo original no se muestra entre objetos o entre momentos psicológicos, sino entre el hombre y su existencia, entre el siendo y el ser. Existir no es ciertamente para el ser un acto o un pensamiento, sino un

impulso que se cumple en la dimensión del tiempo original. Podría decirse que el tiempo es el impulso por medio del cual el hombre se inscribe en el ser, asume el ser. No se halla en el plano de una duración en la que pasamos de un momento a otro. Y menos aún se hallará sobre el plano que fluye del instante hacia la eternidad; en el hecho de existir percibe Heidegger una tensión interior: la inquietud que siente el existente por la existencia que asume y a la que está consagrado. Esta tensión no es otra cosa que la temporalización.

Temporalizarse a partir del porvenir es lo peculiar de la existencia auténtica del ser para la muerte. Pero el tiempo original, como la existencia auténtica, es la condición ontológica de la existencia cotidiana. La vida cotidiana y su tiempo —astronómico o concreto— no pueden, pues, ser accesibles al *Dasein* sino gracias a un modo nuevo de temporalización. Emanarán de una forma claramente determinada de existir, es decir, de comprender la existencia, es decir, otra vez, de temporalizarse. No vamos a emprender aquí ni el análisis ni la deducción.

El análisis, por fin, del tiempo extraído del ser para la muerte concluye en la tesis de que el tiempo es finito. Lo infinito del tiempo de los relojes no es más que un modo de la temporalización del tiempo original que es finito. Sólo la finitud tiene aquí un sentido nuevo. No se trata de la finitud de un *continuum*: la finitud ontológica no tiene significación cuantitativa alguna. Significa, en suma, que inscribiéndose en el ser nos inscribimos en la nada. La finitud está en el plano de la relación que une el ser que somos nosotros al ser verbo. La condición de nuestra trascendencia es la finitud. Heidegger abandona de una vez por todas la teoría de Timeo, según la cual el tiempo es una imagen móvil de la realidad inmóvil, que dominaba toda la filosofía occidental desde los eleatas. El tiempo de Heidegger en modo alguno se refiere a lo eterno.

* * *

La filosofía de Heidegger se enlaza con la gran tradición de la antigüedad por el planteo del problema del ser en general, y a la vez responde a la preocupación del pensamiento moderno: otorgar a la persona el dominio de su destino. Pero en el idealismo occidental la soberanía del Yo no ha sido nunca separable del Trascendente, ya sea éste Dios o simplemente lo Eterno. En una filosofía como

la de Léon Brunschvicg, que se presenta como una filosofía de la inmanencia, la universalidad de lo racional matemático establece un orden supra-personal en que la empresa de la libertad personal halla una seguridad, y que tiende una red invisible bajo el peligroso salto de la razón. A través del instante inmóvil se comunica con lo eterno. Ésta es, por otra parte, la suerte de toda filosofía que deduzca el sujeto a partir del pensamiento, como el "cogito" de Descartes procedía de la duda. En su aspiración a la verdad óntica todo pensamiento es una ventana sobre lo Eterno. Al plantear el problema de la ontología, en la cual ve lo esencial de su obra, Heidegger ha subordinado la verdad óntica, la que se dirige sobre el Otro, a la cuestión ontológica que está en el seno del Mismo, de ese sí mismo que tiene por su existencia una relación con el ser que es su ser. Esta relación con el ser es la interioridad original verdadera. La filosofía de Heidegger es pues una tentativa de afirmar la persona renunciando a todo apoyo en lo Eterno. En el tiempo original, o en el ser para la muerte, condición de todo ser, su filosofía descubre la nada en que la persona se asienta, lo cual significa también que no se asienta sobre otra cosa que sobre sí misma.

Realeza que resulta de nuestra indigencia; realeza sin triunfo ni recompensa. Aquí es donde la ontología de Heidegger tiene sus acentos más trágicos y se transforma en el testimonio de una época que, tal vez, podrá sobrepasarse mañana.

EMMANUEL LEVINAS

NOTAS

Libros

FRANCESCO GUICCIARDINI: *De la vida política y civil* (Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1948). —

Francesco Guicciardini (1483 - 1540) había visto cumplirse las imprecaciones, llenas de sombríos augurios, que el fraile Savonarola lanzara desde el púlpito. También fué testigo del proceso que en 1498 llevó a la horca al alucinado predicador, último destello de la fe y la superstición medievales cuya mezcla todavía inflamaba a tardíos visionarios y arrebataba a las fanatizadas muchedumbres. Sin embargo, cuatro años antes de ser colgado y quemado el furibundo dominico, había comenzado a realizarse su anuncio de que los "bárbaros" caerían sobre Italia. Descendiente de una de las familias de más rancio patriciado, Guicciardini contempló la irrupción de las tropas francesas, españolas y suizas; presenció el encumbramiento de los *condottieri* y la puja de sus facciones por sacar provecho de la rivalidad que dividía a los invasores, tan ávidos de repartirse el botín como los voraces extranjeros. Italia era en los comienzos del siglo XVI el campo donde el pontificado y el imperio ventilaban las ambiciones de predominio. Guicciardini no en vano había nacido en Florencia, cuna del humanismo, pues desde allí palpó de cerca la crisis que se operó en la confluencia de dos edades. Describió como historiador el relajamiento de las costumbres que vió en el pueblo y, sobre todo, en la corte de los Médicis de cuya casa fué el incondicional consejero.

Guicciardini volcó esa suma de experiencia en los *Ricordi politici e civili* escritos en el año 1529, bajo la impresión del saqueo de Roma y del asedio de

su ciudad patria. Burckhardt en su obra fundamental *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) se anticipó a reconocer la importancia de aquel testimonio que por entonces acababa de ser exhumado. Con escaso intervalo de la versión castellana de dicho libro, aparece ahora la de los *Ricordi*, que es una de sus valiosas fuentes documentales. Digna introducción de estas memorias fragmentarias tituladas *De la vida política y civil*, es el magnífico ensayo de Francesco de Sanctis, del cual circulaba en nuestro idioma una versión deficiente (Editorial América, 1919), si bien hace poco ha sido traducido con la debida pulcritud, junto con otros trabajos del insigne autor de la *Storia della letteratura italiana*. (Losada; Colección contemporánea.)

Dilthey llama a Guicciardini el mayor historiador de la época después de Maquiavelo, su ilustre conciudadano y amigo, quien, según Burckhardt, no escribía para el público, sino para las autoridades. No estará de más preguntar a quién se dirige el acuñador de esta colección de sentencias vivaces y agudos apuntes autobiográficos. Vossler advierte que el embajador florentino ante Fernando el Católico escribió estos aforismos para edificación de sus hijos. El lector del pequeño y sustancioso volumen traducido al español con el título *De la vida política y civil*, admitirá que los hijos hayan sido los destinatarios, aun cuando el autor debió dosificar su pensamiento, seguro de que también lo leerían las autoridades. Sean cuales fueren los designios creados por la gravitación de Guicciardini en la corte de los Médicis, su permanente circunspección y su reserva de hombre siempre en guardia exceden las huellas que pueden dejar los hábitos profesionales en el lenguaje de un diplomático. Sus recomendaciones sobre las ventajas de la prudencia y la cautela se convierten en un estribillo. No sólo afirma la desconfianza en las cosas y generaciones futuras, sino que preconiza la desconfianza metódica hacia los que lo rodean, eso sí, sin sentar fama de desconfiado.

En la concepción del mundo de Guicciardini no cuenta la evolución de la humanidad y, por lo tanto, no repara en el juicio de la posteridad sobre su

desnuda franqueza tan fácilmente expuesta a ser confundida con el cinismo. A menos que le tuviera sin cuidado su desaprensión moral y su realismo político a ultranza, convencido de que se lo comprendería mejor en sucesivos ciclos de la historia, cada vez que la civilización cambia de rumbo y sufre como entonces esquinazos que hacen estremecer de arriba abajo las instituciones, las ideas y las costumbres. Pero eso, hoy más que nunca atrae, acaso por una afinidad nada secreta, la sabiduría práctica de Guicciardini y su descarnada apreciación del oportunismo que analiza como táctica para salir a flote en los negocios humanos.

Si Maquiavelo es el hombre de las reglas —hace notar Guido de Ruggiero—, Guicciardini es el hombre de las excepciones. A lo universal antepone lo particular, especialmente en la esfera de los intereses. Quizá la única regla que fluye de las proposiciones contenidas en *De la vida política y civil*, es este consejo: “Evita todo aquello que pueda perjudicarte y no te aporte ventaja” (88). Ni comunicar secretos como no sea por necesidad (49); ni hacer ni decir nada que ocasione inútiles enemistades o que comprometa las conveniencias personales (14). Guicciardini refleja así con una fría objetividad la moral utilitaria y el individualismo egoísta de la época. El criterio empírico y relativista engrana con la voluntad de dominio, mediante el fino conocimiento de la mecánica de las pasiones, todo ello ordenado a la conquista de éxitos y beneficios.

La maestría en la prosa, la afición a las meditaciones concentradas y, en primer término, el culto del historiador florentino a la destreza, la medida y la discreción en el trato con las gentes le valieron el elogio de Gracián en *El Criticón* (III-8). Si el futuro no conmueve a este imperturbable disecador del sensualismo de la vida y de los vicios que imperan en su tiempo, tampoco le quita el sueño el pasado. Nada más lejos de su pluma que las admoniciones y relámpagos de Dante, ni siquiera los que le arrancan los cambios y vicisitudes de su propia Florencia en el canto tercero del Purgatorio. Para Guicciardini el orden medieval ha quedado atrás, cuerpo de ideas y sentimientos definitivamente caducos. Su epicureísmo renacentista despierta las simpatías de Montaigne, pero no invalida la reacción de éste dado el silencio que su contemporáneo guarda con respecto a la virtud, la religión y la conciencia. (*Ensayos*, II-10).

La verdad es que esa espontánea manifestación de sus convicciones y sus gustos, presentados como cosa corriente, resulta uno de los documentos más representativos de la moral del Renacimiento. Por entonces mudar de opiniones no constituía un menoscabo, ni exteriorizar el conflicto entre ellas y la conducta, significaba un descrédito. “Yo he deseado siempre, naturalmente, la ruina del Estado de la Iglesia —leemos en *De la vida política y civil*, pág. 43—, y la fortuna ha querido, sin embargo, que haya habido dos pontífices tales que me he visto forzado a desear su grandeza y a esforzarme por ella; si no fuese por esta consideración, más quisiera a Martín Lutero que a mí mismo, porque esperaría que su secta pudiese derribar o al menos recortar las alas a esta maldita tiranía de los clérigos”. Tanto como para que no queden dudas, Guicciardini se despacha con su acostumbrada claridad y vuelve a la carga: “Yo no sé que haya nadie a quien más desagrade la ambición, la avaricia y la molicie de los clérigos que a mí... Sin embargo, la posición que he tenido con varios pontífices, me ha forzado a amar su grandeza por razón de mi interés...” (p. 79). Así habla el hombre que ocupó cargos de confianza cerca del solio pontificio bajo dos papas, León X y Clemente VII.

Con todo, Guicciardini no pasaba de ser un tímido para la audacia que se estilaba en aquel siglo. En una de sus cartas Maquiavelo le reprocha esa cortedad de genio al mismo tiempo que le sugiere una estratagema para conseguir la ayuda del papa similar a la obtenida por otros servidores. Trátase de lograr una suculenta dote para que las cuatro hijas de Guicciardini puedan asegurarse un buen casamiento. Refiriéndose a esas preocupaciones paternas que intercala entre graves problemas de Estado, apunta el autor del libro *De la vida política y civil*: “... lo cual, sin embargo, no quiere decir que uno deba envilecerse de tal manera que, al igual que Francesco Vettori, dé las hijas al primero que las pida”. Guicciardini aconseja abiertamente la reserva sin emplear para ello ni reticencias ni circunloquios. Pese a su afición a los recursos de la estrategia social, su independencia de juicio le hace proferir rudos ataques no sólo

contra las corruptelas del clero, sino contra los personajes influyentes, sea el duque de Ferrara, metido a comerciante, o Vettori, convertido en casamentero.

Estos aforismos morales encierran en su espontaneidad sin alardes ni eufemismos el canon de una conducta vista a través de una doble perspectiva: las conveniencias del ciudadano y las del hábil gobernante. Lo difícil era hacerlas coincidir. Guicciardini, experimentado y penetrante consejero de príncipes, previene a éstos sobre los riesgos del autoritarismo cuando la libertad está arraigada. Junto a las advertencias de ese género abunda en diatribas contra el despotismo, el cual infunde el estado de descontento y, aparte de lesionar el sentimiento del honor al que rinde pleitesía, encona al pueblo en perjuicio de los poderosos, como lo comprendieron los Médicis después de su caída. El secreto del que manda y, por consiguiente, de su éxito no dependen pues de ideales, sino del arte sutil, vecino de la astucia, capaz de montar un régimen inspirado en este principio: "En los hombres puede más la esperanza que el temor" (62).

Como se ve, *De la vida política y civil* es un manual no precisamente del cortesano, sino del "bien pensante", que aspira al gobierno en nombre de sus intereses propios. Leyéndolo, los sostenedores del realismo político de nuestros días, se convencerán de que la originalidad de sus embelesos tiene por lo menos cuatro siglos.

Está lejos de las miras de Guicciardini engolfarse en disquisiciones teóricas o poner en pie una doctrina política que responda al rigor de un sistema. Por su boca habla el afán de establecer distinciones y excepciones concretas en los negocios públicos y privados. Es bueno ser franco porque da una reputación provechosa —confiesa— sin tener que desechar por eso la simulación cuando conviene para el triunfo de una empresa. Tal lenguaje de Guicciardini ayuda a comprender aquella época en la que se cometía un gran número de crímenes sólo para adquirir renombre, al paso que, según Rougemont, los piratas sicilianos echaban las bases del capitalismo moderno. Al mismo tiempo Guicciardini expresa las aprensiones de un súbdito que calcula el pro y el contra frente a los

azares de las continuas tiranías y a las consecuencias de las constantes convulsiones civiles. Guicciardini poseyó mayor instinto del tacto palaciego que su amigo el autor de *El Príncipe*, quien antes que él perdió la privanza de la casa de los Médicis, demostrando así que fué más maquiavélico que el propio Maquiavelo. Su ingenio, fértil en arbitrios sinuosos y en sagaces coartadas, representa la moral burguesa minando en cautos avances el poder del feudalismo que ya empezaba a desmembrarse.

Como los pintores que aparecen en sus propias telas, el carácter y el pensamiento recóndito de Francesco Guicciardini cobran un vivo relieve en el cuadro de costumbres que ha trazado con extraordinaria acuidad psicológica. Arranca el elogio el consumado historiador por el documento que nos ha legado para adentrarnos en la existencia del Renacimiento hasta sus últimos pliegues, pero es oportuno recordar las palabras finales del homenaje que De Sanctis rinde al talento del autor del libro *De la vida política y civil*. Aludiendo a esta obra, el eminente crítico resume su juicio así: "Este lenguaje de servidores y mercaderes muestra cuál era entonces la sabiduría de los pueblos italianos y cuál era el hombre sabio de Guicciardini. Después de caracterizar ese tipo de "caballero" y su epidémico resurgimiento, concluye: "Y este hombre fatal nos impide la marcha, si no tenemos fuerza para matarlo en nuestra conciencia". Lo mismo podríamos decir hoy.

Felipe González Vicen firma la cuidadosa versión española de este tratado de Guicciardini, henchido de aleccionadora experiencia y de profundas vislumbres sobre la maleable naturaleza humana.

LUIS EMILIO SOTO

JOSÉ VASCONCELOS: *La raza cósmica* (Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1948). —

El famoso ensayo del pensador y político mexicano que ahora edita Espasa-Calpe Argentina, en la colección Austral, conserva su apasionante interés de profecía.

La tesis de Vasconcelos no puede ser más aventurada, si la examinamos con un criterio positivista que, naturalmente, sería el peor de todos los criterios para enjuiciarla. Supone el autor que en el valle amazónico, en el corazón de la América hispánica, se fundirá, como en un crisol, la nueva y quinta raza humana. Esta raza tendrá, ante todo, la característica de la universalidad, en cuanto recogerá en su sangre todas las sangres del mundo, en un complejo mestizaje que ya se ha iniciado en la parte ibérica de este continente. Su capital será Universalópolis, síntesis de todo el Planeta, resultado de la Historia humana —y resultado, naturalmente, feliz—, tal como al autor se lo inspiró su ardiente imaginación.

Pero esta parte de su teoría, que es la más chocante y llamativa, quizás no sea la más esencial. Lo que trasunta esta especulación de Vasconcelos es una viva y despierta conciencia ibero-americanista, en ocasiones polémica y hasta agresiva, frente al mundo anglo-sajón. Y también el idealismo del escritor que coloca a esa futura raza, compendio dichoso de lo mejor de todas las razas, bajo el signo del amor, luego de haber superado la etapa de la lucha darwiniana, creación del espíritu sajón.

Se trata de una Utopía, y en la línea de las utopías puede colocarse el ensayo de Vasconcelos. Pero la expresión utopía, empleada tan a menudo en sentido peyorativo, tiene, asimismo, contenidos respetables. Una Utopía —en todo caso la de Tomás Moro y la del ensayo de Vasconcelos—, si no respondiera a profundas intuiciones y a modalidades fecundas del ensoñar humano, no sería nada salvo quizás una amable diversión. Pues bien: el pensador mexicano ha

creado, en este caso, una fantasía sustancial, rica en elementos imaginativos, cargados de virtud dinámica. Tiene algo de profecía lírica y tiene mucho también de poema racial. Es el gran sueño de una raza que aun no ha nacido pero cuyos elementos, sin fundir, están ya presentes en la parte meridional del continente americano. A esa raza Vasconcelos le brinda, no digamos un programa, pues sería insensato usar semejante vocablo para designar el arrebató de la imaginación, el pathos profético, sino una expresión de su voluntad de afirmarse en el mundo y de representar en él un glorioso papel.

Aun reducido —o engrandecido— a estos términos, el ensayo de Vasconcelos merece ser leído y releído, hoy lo mismo que cuando se publicó por vez primera. Hay en él, por otra parte, pasajes de una mágica seducción como cuando describe los tres estados de la sociedad: el de la fuerza ciega, el de la fuerza inteligente, y el último, o el del amor, que será ley de la futura raza cósmica.

ALVARO FERNÁNDEZ SUAREZ

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Automoribundia* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948). —

“Titulo este libro *Automoribundia*, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras”. Así son las palabras prologales del autor explicando el título de su obra. Ramón Gómez de la Serna, que tantas novaciones e innovaciones nos ha dado en Arte, ha recreado el género autobiográfico (por lo general sin interés) ofreciéndonos en este libro, en lugar del monocorde contar de otros autobiógrafos, sujetos a un orden realístico puramente externo, el testimonio de su experiencia psíquica y concienical relatada con pasión. No hay “biografismo” en su libro; sí, en cambio, la valiosa confianza de un artista y de un hombre. No es un biógrafo quien relata sino un estudioso artista de la Realidad y de la

Vida, que ha sabido elegir entre los múltiples sucesos del acontecer diario, aquellos que *significaban* algo, los matices más ricos y singulares que ha encontrado en el vivir. A veces uno se pregunta al leer esta mágica autobiografía: ¿pero este hombre *existe*? ¿No será Ramón Gómez de la Serna un personaje de RAMÓN, surgido del Arte e incorporado a la Realidad? (Algo así como la fuerte confusión de Don Quijote cuando se entera que hay otro Quijote escrito por Avellaneda que pretende invalidar al real de la fantasía, y la más fuerte del lector que contempla a un personaje inexistente turbándose por verse personaje en otra novela.) Es pues, sin duda, una felicidad que Ramón Gómez de la Serna haya hecho el “retrato contemporáneo” de Ramón Gómez de la Serna. Porque, ¿quién mejor que él podría habernos dilucidado con más claridad el secreto de su vida y de su arte? ¿Quién podría haberlo seguido con más fidelidad a través de sus creaciones poéticas, de sus aventuras en Madrid, en Lisboa, en París, en Nápoles, en Berlín, en Buenos Aires? En sus páginas, y gracias a ese poder cosmovidencial que lo caracteriza, son evocados hechos y personas, desde los días de su infancia en España hasta los días que actualmente vive en Buenos Aires. Nada le ha sido extraño a este insigne avizor, fervoroso apasionado de la vida y sus misterios, develador de secretos, descifrador y poetizador de la Realidad, de quien se dijo que, junto con Proust y Joyce, constituía el mejor ejemplo de “cómo, por extremar el realismo se lo supera, atendiendo, lupa en mano, a lo microscópico de la vida”. (Macedonio Fernández lo llamó: “El Mayor Realista del Mundo como No Es”.)

Experiencias de vigilia, de sueños y ensueños, historias de delirios de niño y de adolescente, observaciones sobre viajes y personas, libros y ciudades, lucubraciones sobre la medicina y las enfermedades, meditaciones sobre la política y el arte, Dios y la fe religiosa, historias de pisapapeles y estampas, encabezamientos de cartas, reflexiones sobre el humorismo, el insomnio y la nocturnidad, todo lo que de decisor hay en el mundo y el ser está recordado en este libro. En cada capítulo se nota la presencia de este infinito Ramón Gómez de la Serna, los días penosos y felices de su vivir en el arte, su ímproba lucha ante la incomprensión y la maldad, que ha vivido más de medio siglo independiente y puro, sin claudicar de su programa ideal ni de su dignidad de escritor.

“He intentado tener toda la dignidad que he podido.

Nunca estaré con los hipócritas ni con los hiperbólicos y no tomaré parte en cosas secretas.

Lo más que se puede conseguir es sortear la fiera humana. Mi único éxito es no haberme rozado con ella más que de refilón y haber salido ileso.

No me han podido desmoralizar y eso que en ese ambiente de mi tiempo había veces que todo lo escrito patinaba hacia atrás, se desconcertaba y se emborronaba.

He vivido mi vida sin tener que rogar, sin sufrir ninguna jefatura, sin coimear a nadie, sin tener que usar amenazas ni programas violentos, sin chanchullear lo más mínimo.

La verdad es que lo que sé lo sé inciertamente, pero lo que no sé lo sé bastante. ¡Pobres de aquellos que lo que saben lo saben bien, pero lo que no saben no lo saben nada!”

Así es la confesión de este singular hombre y artista de nuestro tiempo, humorístico con profundidad, veraz, que se ha consagrado al Ideal sin olvidarse del hombre que asiste día a día al espectáculo (siniestro o feliz) del mundo, que ha vivido con “burla y fe” y diciendo “todo lo que se piensa de la más libre y expresiva manera”.

Se hará con descanso su lectura, porque se siente el profundo perdón, cual si magnánima el alma de Ramón dijera: la maldad no ha sido conmigo más mala que con otros.

CARLOS COLDAROLI

JULIO J. CASAL: *Cuaderno de Otoño* (Losada, Buenos Aires, 1947). —

En muchas oportunidades me he ocupado de la poesía de Julio J. Casal, desde sus comienzos en los lejanos días gallegos hasta el presente. Por lo mismo, pude señalar la gráfica ascensional del poeta, que para mí nace en *Árbol*

(1925), ese libro de virginal frescura que hoy leen los niños en las escuelas de América; y que llega a *Colina de la música* (1933), el poemario que oficia de puente por el cual el poeta pasa a su destino verdadero, libre de todo el lastre inicial, de la hojarasca de principios de siglo, para obtener la cosecha de este último largo decenio de su voluntario y disciplinado silencio.

Colina de la música significa, para mí, el encuentro de Julio J. Casal con la poesía. Hay un despojamiento y un enriquecerse de nuevo en el instante de esta gesta; pero sobre todo, se abre la puerta de un horizonte infinito. Por esa puerta pasa el poeta de *Cuaderno de Otoño*. Vedlo. El camino recorrido con nobles pasos le ha dado las secretas señales del viento, el llanto y la alegría de la tierra, la amorosa música de la brisa, las varas de la lluvia. El amor le acerca sus nebulosas azules así como la hiedra enciende el fulgor de su madurez.

Ha leído mucho: los años le vieron surcar las escuelas literarias en boga, sin ser el discípulo, o siéndolo fugazmente, tomando de ellas lo necesario para su impulso renovador, sin asfixiarse en sus carbonos. Puede, entonces, librarse de las influencias, y ser él mismo, el ser poético pleno, personal, sin contagios, porque la criatura del verso es hija de sí misma, aunque toda la poesía sea parienta de la poesía.

También le cabe permitirse el tema eterno, como el de la azucena, el de la abeja, la hiedra o la rosa, pues si para Esteban de Zafra, por ejemplo, escondido en los siglos,

*bajo la peña nace
la rosa que no quema el aire,*

para este poeta contemporáneo la rosa se “alza en un sueño de alada arquitectura”.

En el mismo aire de la poesía una rosa estará descifrando el último verso. Las alondras pasean sus pechos inmortales. Y la soledad del poeta comunicase siempre. Sí, los bosques para Casal mueren y renacen; los vientos incendian el día y la noche, pero queda la palabra límpida, la rosa de agua, las islas de la verde sustancia, la diluída fiebre de las mejillas del amor.

Julio J. Casal, asomado a la vida, recoge sus experiencias. Una gracia de

origen lo acompaña y fortifica: el tono menor de su verso le acuna los silencios tanto como sus medidas palabras. Poeta sin torrentes verbales, asombra su franciscanismo. Dió la mano a la retórica y la despidió para no verla más. Carece de artificio: no es orfebre de vivos resplandores, sí un apagado poeta de llamas inagotables. Los recuerdos de la infancia retornan en él precisos y transparentes:

*Yo recuerdo
aquel golpe de hacha
sobre un leño.
.....
aquel galope oscuro
de perdidas memorias.
.....
en los ojos redondos y lejanos
de aquel buey, asomaba
la tarde muerta, y un rumor de lluvia.*

El agua dormida teje remansos en muchas composiciones. Las palabras numerosas huyeron del poeta, que se ha quedado con las suyas, las de su vida interior, pobladoras de las pequeñas "villas" de su soledad.

En su andar lo reconocen las hojas menudas, las nieblas extendidas, las mínimas aromas. Quédanle en los ojos los rostros del amor, la memoria de los pájaros. Se torna entonces "el pequeño grillo".

La primera parte del libro se titula propiamente *Cuaderno de Otoño*. Aunque dividido, es todo un poema trenzado de instantes evocadores. Entrecortado el verso, vale acá, más que lo expresivo, la meditación:

*Con el clavel en llama
yo me hubiera atrevido.
Con la rosa de nieve,
no puedo.*

Son las sombras, las llamas, la niebla, quienes rodean, como seres, al poeta profundo:

*Ni tú, ni yo, ni el viento...
No sabemos nada.
Tú que lo esperas todo,
yo que no espero ya.
Y el viento que entra
en las cosas, y mira
y toca, y revuelve las cosas.*

*Después una hoja
le pregunta qué ha visto.
Y no responde nunca.
No sabe nada.
Como tú
y como yo.*

Pero lo expresivo, el lenguaje poético, es una ondulación melódica, el dibujo de las palabras exactas desadjetivadas y temblorosas:

*Con la rosa de nieve,
no puedo.*

“Limonar lejano” contiene composiciones como “Ha muerto el bosque”, “Eras de lluvia en el distante álamo” y “Retrato”, de verdadera superación.

Finalmente “Hiedra Oscura” acentúa los tonos grises del poeta.

“Ruego” es un poema investido de trascendencia. El poeta se enfrenta a los límites humanos, en una danza de imágenes:

*Íntimo hundirme
en el enjambre eterno.*

.....

*Piensa en un vuelo más que se ha extraviado.
Ni tú me esperarás ni yo he de ir.
Haz de mi muerte lluvia. Échala al campo.*

Cinco sonetos de impecable estructura canalizan el canto a la hiedra, la abeja, el álamo y otra vez a la rosa, alabada constantemente por Casal, su preferida rosa de la poesía.

Serena voz, plástica e íntima, a veces desgajada, siempre su voz de poeta. Encontró el autor un familiar regazo —como él diría— en su sereno mundo otoñal. Los caos de los grandes poetas contemporáneos no llegaron a su vertiente mansa y cristalina, si frágil algún instante, siempre fecunda. Una poesía de piedras pulidas por los elementos; de fosforescentes recuerdos. En ella el amor perdió sus alegóricas joyas para mostrarse como un álamo o como la alondra de sus pozos de aire musicales.

Digamos que el poeta se levanta con este libro para salvar a una generación frondosa, de valoración irregular, con pronunciados eclipses.

Así lo vemos, redimido de entusiasmos transitorios, en su proyección hacia el futuro.

JUVENAL ORTIZ SARALEGUI

Crítica de Arte

MANUEL ÁNGELES ORTIZ

Artista siempre, extraordinariamente sensible y delicado, Angeles Ortiz mostró en su exposición de la Galería Viau, inaugurada en agosto, múltiples facetas de un temperamento voluble, que se niega a encerrarse en un sistema o

una doctrina, y con naturalidad busca las más variadas expresiones para plasmar en el lienzo sugerencias muy diversas que el mundo en torno propone a su fértil inspiración. Así, los aleteos de su fantasía pictórica lo transportan del rigor geométrico y planista de *Afuera de una ciudad de España* o *Desnudo* a la impresionista soltura de los dibujos del Río de la Plata, pasando por grados intermedios de estructuración o de desleimiento. Lo único unitario y coherente de su muestra era el espíritu agudo y elegante, y la sensibilidad despierta y poética. Viéronse en ese conjunto algunos lienzos conocidos por exposiciones anteriores, tales como las *Naturalezas muertas españolas* o los bodegones de *Navidad*, en que se pintan nostalgias de la península y acaso de la infancia, a la vez que triunfa la humorada de hacer pasar lo cursi, mediante una graciosa pirueta, el plano de la distinción artística, tal como ocurre en *Naturaleza muerta con paisaje de cromo*. La serie de las *Botellas*, que instalan su presencia inquietante “en la sombra azul”, “en el ruedo”, “en el páramo”, o “sobre fondo de cielo”, nos traslada a un clima casi superrealista en que los vulgarísimos objetos adquieren una especie de investidura humana. En otras de sus producciones, Angeles Ortiz aparece más objetivo y directo, sin caer nunca en torpezas de realismo pedestre. Sus evocaciones de diversos paisajes argentinos, sea con el recurso del óleo, sea con el lápiz negro, mediante el lavado o la bien tratada litografía, son de una sutileza, una novedad y un lirismo encantadores. Cuando emplea el color, el artista despliega gamas de rica diversidad, colocándose a veces al borde de la estridencia —sin caer en ella— de los rojos de clavel, y a veces en la melancólica grisalla. No hay en su pintura manifestaciones exteriores de virtuosismo, pero sí una honda habilidad que habla un lenguaje de llaneza. Dibujante magníficamente espontáneo, que expresa en grafismos inéditos el follaje de un árbol o los rizos de la superficie de un lago o un arroyo, el pintor andaluz puede contar entre sus mejores aciertos el precioso retrato de la escritora Marta Brunet.

AQUILES BADI

Un breve conjunto de diez obras, presentado en junio en la Galería Alcora, ha traído a Buenos Aires el viviente recuerdo de Aquiles Badi. El sobresaliente artista argentino se halla ausente del país desde hace ya largos años. *Desfile de circo*, *Flores* y *Banquete romano* representaban en el "ensemble" su antigua producción. La nueva, perteneciente a su ciclo evolutivo en tierra italiana (donde reside en Milán), quedaba resumida en una serie de témperas en que personajes teatrales o carnavalescos, volatineros y saltimbanquis, animan con su colorida presencia, ora un escenario, ora una antigua plaza de Italia, de arquitectura noblemente pintoresca. Producciones menores, sin duda, y desprovistas de la intensidad de recordados óleos tales como *Los rehenes* o *Descendimiento*, estas témperas causaban, empero, alegría por cuanto demostraban la recta continuidad de la orientación de Badi, la constancia de su esfuerzo mantenido en el plano de la abstracción y la fantasía poética, a pesar de la violencia de las corrientes realistas-pasatistas que, en Italia como en otras partes del mundo, intentan arrastrar a la pintura a los fangosos bajíos de la trivialidad prosaica. Colorista finísimo, Badi compone sus obras en amplias síntesis geometrizadas que le permiten trascender lo episódico de sus motivos. *Ensayo con mujer rosa* era una de las más gratas expresiones de su refinado talento.

DEMETRIO URRUCHÚA

Una importante retrospectiva de las obras de Urruchúa, con 45 óleos y 54 monocopias, se realizó en agosto en la Galería Van Riel. Atestiguó una fecundidad por cierto excepcional en este país en que los artistas suelen pintar poco. La cantidad de sus trabajos no excluye, además, la calidad, por mucho que los progresos de este pintor aparezcan relativamente lentos si se compara su pro-

ducción actual con aquélla que presentó al público, en su anterior muestra individual, hace diez años. Justo es decir que su modo de encarar el problema de la pintura, su digna ambición de realizar arte grande, le plantean problemas de difícil solución, y que sería insensato exigirle que los resuelva en corto plazo. La obra del autor de la serie llamada *El sueño y la bestia* no puede ser ignorada ni desdeñada a la ligera. Aspira a ilustrar el tema polémico mediante los más lícitos recursos de la plástica moderna. Y a expresar el drama en síntesis formales vigorosas y con una paleta vivamente colorida, de tonos saturados y fuertes. Intensidad, pues, en contorno, relieve y color, como instrumento para la versión de emociones intensas, volcadas en alegorías muy obvias. A grandes rasgos, los óleos de Urruchúa pueden distribuirse en dos clases, la de los retratos (tales como *Perfil de mujer* [1947] o *Cabeza con paño azul* [1948], tan característicos en el pétreo rigor de su modelado por grandes facetas y el rudo expresionismo de sus deformaciones) y la de las composiciones de intención aleccionadora y combativa, representadas por la serie de *Los prisioneros* (1948), *Rebelión* (1939) o *Crimen* (1943). En esta categoría, la invariabilidad del argumento fundamental impide mayores variaciones del lenguaje plástico. Además, Urruchúa se limita deliberadamente a un reducido elenco de "personajes" simbólicos, entre los cuales predomina la campesina de la hoz, el puñal o la espiga. Esto infundiría cierta monotonía a su producción, si no fuera que el pintor diversifica sus planteos cromáticos, en los cuales suele lograr agradables armonías gracias a la aplicación de un sano criterio de coherencia tonal. En conclusión, la obra de Urruchúa se recomienda por una profunda honestidad, una intención noble, y un lirismo vehemente, de marcada esencia popular.

MAURICIO LASANSKY

Una fase completamente insospechada de la carrera de Mauricio Lasansky se inició cuando el joven grabador argentino fué a perfeccionar sus estudios en los Estados Unidos, en 1943. Obras realizadas en ese país, en el curso de los

últimos cinco años, fueron presentadas en los primeros días de agosto en la calle Florida. Demuestran cabalmente la capacidad profesional alcanzada por Lasansky, en buena medida gracias a la enseñanza y los consejos de Stanley William Hayter, el célebre animador del "Atelier 17". Las buscas recientes del pintor argentino han estado orientadas principalmente hacia la conquista del dominio técnico y sus grabados revelan, en las soluciones formales, una serie de influencias de grandes figuras europeas que el joven artista no pretende disimular: considérase aún, al parecer, en un período de formación y deja para más adelante la afirmación de una personalidad que ya se manifestó otrora auténticamente. Pero quizá no disponía entonces de la riqueza y variedad de recursos expresivos hoy adquiridos. Ha querido perfeccionar su lenguaje gráfico mediante todos los posibles alardes y refinamientos de la ejecución y, para lograrlo, ha consultado el ejemplo de algunos de los exponentes más altos del arte del siglo XX. Esto, que puede considerarse noble, y aun estoica, disciplina, sólo llegaría a ser criticable si Lasansky no se desembarazara oportunamente del influjo de sus elegidos maestros.

El tono dramático subsiste en sus composiciones, algunas de las cuales son figurativas, mientras que otras son decididamente no objetivas. Tanto aquéllas en que se expresa en blanco y negro, con un oficio sabrosísimo, de ricas sonoridades, como en las notables planchas en colores, entre las cuales se destaca el expresivo retrato de la esposa del artista, se advierte una seguridad magistral, una afirmación categórica del trazo simplificador y elocuente. La serie de aguafuertes titulada *Ojo por ojo*, que ilustra una historia de diabólica crueldad, muestra a un Lasansky capaz de realizar obra de aliento y no repetirse al trazar con potente buril impresionantes variaciones sobre un mismo tema. Estamos, indudablemente, en presencia de un artista dotado de un amplio caudal de sensibilidad, que se despliega con cambiantes matices en toda la escala emotiva que va desde la fresca poesía de *Primavera* hasta el siniestro drama de *Dachau*. Empero, su naturaleza efusiva parece encontrarse más a sus anchas en el terreno de lo figurativo que en el de la extrema abstracción, en que suele aparecer confuso.

JULIO E. PAYRÓ

Música

LOS CONCIERTOS EN BUENOS AIRES

Buenos Aires se ha transformado en los últimos años en un centro musical de importancia. Durante toda la temporada se suceden los conciertos sinfónicos, las representaciones de óperas y ballets, los espectáculos de baile individual y las audiciones de los solistas. Artistas de renombre universal nos visitan, ofreciendo en sus conciertos lo mejor de su arte. La lista de los intérpretes que han venido a Buenos Aires este año asombraría a cualquier persona que no conociera nuestra ciudad. Pero ¿ha contribuido esta afluencia de virtuosos a aumentar el grado de cultura del pueblo? En realidad, los artistas que visitan Buenos Aires se preocupan muy poco de “servir” a la música y tratan solamente de obtener éxito fácil e inmediato. Es así como cada nuevo intérprete del piano nos ofrece “su” versión de la “Chacona” de Bach, de las “Baladas” de Chopin o de “Poissons d’Or” de Debussy, como si la historia de la música comenzara a fines del siglo XVIII y terminara en los albores del siglo XX. Olvidan que antes de Bach se escribía buena música y que grandes compositores como Stravinsky, Bartok, Hindemith, Prokofieff, Schoenberg han creado obras imperecederas para el piano. Esta ignorancia o indiferencia hacia la música moderna o hacia la música antigua poco conocida aumenta día a día, creando en el público de conciertos una idea equivocada de la misión que le corresponde al intérprete.

¿Qué pensaríamos de una ciudad donde se representaran cinco o seis obras del teatro universal, donde se expusieran cuadros de unos cuantos pintores del siglo XIX o se publicaran libros de unos pocos autores y se ignorara al resto de los grandes escritores de todos los tiempos? El estado actual de la música se asemeja a estos ejemplos que nos parecen ridículos porque nadie aceptaría

ver durante años las mismas obras teatrales, los mismos cuadros o leer continuamente un grupo reducido de libros. Sin embargo, nadie reacciona ante la actitud de los intérpretes que nos hacen escuchar siempre las obras que ellos creen que interesan al público.

En otras ciudades los críticos musicales y el público culto estimulan a los ejecutantes para que renueven los programas de conciertos, pero en Buenos Aires estamos aún en la época de los equilibristas musicales, es decir, en la época de las demostraciones de pericia interpretativa. Estas demostraciones que no interesan ni a los músicos ni a las personas que aman verdaderamente la música, logran excitar curiosidad entre los aficionados, pero no aportan ningún progreso cultural ni satisfacción estética.

Buenos Aires sufre, en su evolución musical, los efectos de la falta de otros centros importantes y próximos que absorban parte de la actividad de los intérpretes. Nuestra capital soporta, como ninguna otra ciudad del mundo, la actuación de instrumentistas que desarrollan ciclos de diez o más conciertos y cuyos programas, para obtener el apoyo del gran público, deben necesariamente satisfacer sus elementales gustos artísticos. Felizmente, existen ya varias sociedades musicales que tratan de subsanar, en parte, esta situación. Sin embargo, una acción aislada no es suficiente.

Otro hecho desfavorable que debemos comprobar es la ausencia de música argentina en los programas de los conciertos que se realizan en Buenos Aires. Los compositores argentinos trabajan en un ambiente de frialdad e indiferencia intolerable, sin el aliciente de poder escuchar la música que escriben. Pocos son los países donde no se toca la música de los compositores nativos. En Europa y en los Estados Unidos, los críticos son los encargados de hacer resaltar la ausencia de música nacional en los conciertos; en otros países, como el Brasil, se exige que los instrumentistas toquen las composiciones nativas. En la Argentina nadie parece observar la actitud de artistas que vienen periódicamente a Buenos Aires y no ejecutan jamás una obra argentina. Pienso que los empresarios y los críticos deberían llamar la atención de estos ejecutantes para que modificaran esta actitud poco simpática hacia el arte de un país que los recibe con entusiasmo.

ASOCIACIÓN FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES

La Asociación Filarmónica realizó una serie de conciertos que, como en los años anteriores, estuvo a cargo del director Juan José Castro. Esta Asociación ha contribuido a elevar la categoría artística de los conciertos sinfónicos que se realizan en esta capital al ofrecer, en lugar de los acostumbrados programas tradicionales, estrenos y obras poco escuchadas entre nosotros. Desde su fundación, por la labor constante y entusiasta de las personas que integran la Comisión Directiva, esta sociedad ha sido la propulsora de la música nueva. No han faltado tampoco en sus temporadas obras argentinas y podría decir que es éste uno de los aspectos más interesantes y constructivos de su acción en nuestro ambiente.

Este año, en su VIII ciclo de conciertos, la Asociación Filarmónica ofreció tres programas, el primero de los cuales estaba dedicado a Debussy, como homenaje por cumplirse el 30 aniversario de su muerte. En primera audición escuchamos "La Serenade à Angelique" de Honegger, "Martín Fierro" de Juan José Castro y mi "2ª Sinfonía". Otras obras cuya audición es poco frecuente como "El Martirio de San Sebastián" de Debussy y el "Chant de joie" de Honegger figuraron también en los programas de Castro.

"La Serenade à Angelique" de Artur Honegger, que se tocó en la 1ª audición, es una obra de carácter festivo que nos muestra otro aspecto de la personalidad de este gran compositor. Indudablemente, preferimos sus obras místicas donde aparece, en toda su grandeza, el espíritu esencialmente religioso y profundamente francés de Honegger. Pero la mano maestra que escribió "Judith", "Le Roi David" y "Jeanne d'Arc au Bûcher" se manifiesta también en esta pequeña obra de inspiración amable y de escritura clara y sencilla. El tono finalmente humorístico de esta composición no excluye algunos pasajes de delicada poesía en la parte central.

La cantata argentina "Martín Fierro" de Juan José Castro para barítono, coros y orquesta, con textos del poema de Hernández, se estrenó seis años después

de su creación. Pertenece a la época argentinista de Castro, como las "Canciones cordobesas", la "Sinfonía Argentina", el "Cuarteto de cuerdas" y los "Tangos" para piano. Esta manera que se caracteriza por el empleo de ritmos y giros melódicos del folklore argentino, sumamente elaborados por el compositor, culmina con el "Martín Fierro". La cantata se divide en cuatro movimientos: "La gloria de vivir libre", "El telar de sus desdichas", "Una milonga sombría" y "Su esperanza es el coraje".

"Martín Fierro" revela la personalidad de Castro en su madurez. Estamos ante un artista que, con dominio absoluto de todos los recursos técnicos, escribe su mensaje con autoridad y convicción. El lenguaje armónico y melódico se aleja de las audacias que caracterizaron a algunas de sus obras anteriores como "Mekhano" y la "1ª Sinfonía". La instrumentación del "Martín Fierro" es magnífica. Castro extrae recursos de todos los timbres de la orquesta y crea con ellos los efectos de grandeza, dramatismo, poesía o humorismo que requieren los distintos momentos del libro. El barítono Ricardo Catena interpretó su difícil parte de solista con bella voz y musicalidad.

En estos conciertos Juan José Castro demostró una vez más sus inigualables dotes de director de orquesta. Su concepto estricto de la función del intérprete, el conocimiento absoluto de las obras que dirige y la autoridad que demuestra frente a la orquesta, lo señalan como a uno de los grandes directores de la actualidad.

ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA MÚSICA

La orquesta de cámara de la Asociación Amigos de la Música fué dirigida sucesivamente por Ljerko Spiller, Herman Scherchen y finalmente por el compositor francés Jacques Ibert, de quien nos ocuparemos en un artículo especial que aparecerá en el próximo número.

Ljerko Spiller ofreció algunas audiciones de música moderna, en las que figuraron los siguientes estrenos: "Concerto en re" (1946) para cuerdas, de

Stravinsky; "Les Illuminations (op. 18), de Benjamín Britten; "Kammermusik N^o 3", de Hindemith, con el violoncelista Gaspar Cassadó; "Divertimento", para orquesta de cuerdas, de Béla Bartók; "Concierto para flauta, violín y orquesta", de Bahu Slav Martinú, con los solistas Marcel Moyse y Blanche Honegger Moyse y "Serenata op. 61", de Jacobo Ficher.

El "Concerto en re" para orquesta de cuerdas, de Stravinsky, está escrito en el estilo neoclásico que caracteriza sus últimas producciones. Está dividido en tres movimientos: Vivace, Airoso y Rondó. Las audacias armónicas y los ritmos cambiantes que Stravinsky maneja con tanto acierto no sorprenden ya en un músico que ha sido el artista más audaz y renovador de su época. Más bien diríamos que esta nueva composición sorprende a los que esperan encontrar en cada una de sus obras una renovación estética o un aspecto distinto de su personalidad. Pero no debemos olvidar que Stravinsky está en plena madurez y que su espíritu que nos reveló tantas y tan diversas facetas, siempre inesperadas, siempre apasionantes, ha adquirido una extraordinaria individualidad que se manifiesta con fuerza en cada nueva composición. El "Concerto en re" plantea problemas que su autor resuelve con maestría sin apartarse del ideal clásico que le inspiró muchas de las obras que forman parte de su magnífica producción.

"Les Illuminations", del compositor inglés Benjamín Britten, para soprano y orquesta sobre poesías de Rimbaud, fueron escritas en el año 1939. Es una de las obras más interesantes de este joven compositor, aunque no logra captar el espíritu alucinante y exquisitamente refinado de los versos de Rimbaud. Independientemente del texto, la obra interesa por la manera de tratar la voz y por los efectos de virtuosismo en la orquesta de cuerdas.

De Hindemith se estrenó su "Kammermusik N^o 3" (música de cámara), para violoncelo y solista y diez instrumentos. Esta obra, escrita en el año 1925, tiene cuatro movimientos. Pertenece al período abstracto o expresionista de Hindemith que precede a la creación de su gran ópera "Matías el pintor". En el "Kammermusik N^o 3", op. 36, Hindemith depura los elementos musicales hasta su raíz y los presenta de una manera simple, casi diría descarnada. Queda, pues, en pie una música libre de todo elemento decorativo, de toda expresión amable pero de una pureza y una fuerza extraordinarias.

Igualmente hermosa aunque de un carácter totalmente distinto es el "Diver-timento" (1946), de Béla Bartók, que se estrenó en el mismo concierto. Béla Bartók se manifiesta en esta obra tan profundamente húngaro, tan esencialmente moderno y tan dueño de una técnica brillante y de una individualidad definida como en el ballet "El mandarín maravilloso" o en sus cuartetos de cuerdas.

También, bajo la dirección de Spiller se escucharon, en el cuarto concierto ofrecido por la Asociación Amigos de la Música, dos novedades: el "Concierto para flauta, violín y orquesta", de Bohuslav Martinú y la "Serenata op. 61", de Jacobo Ficher.

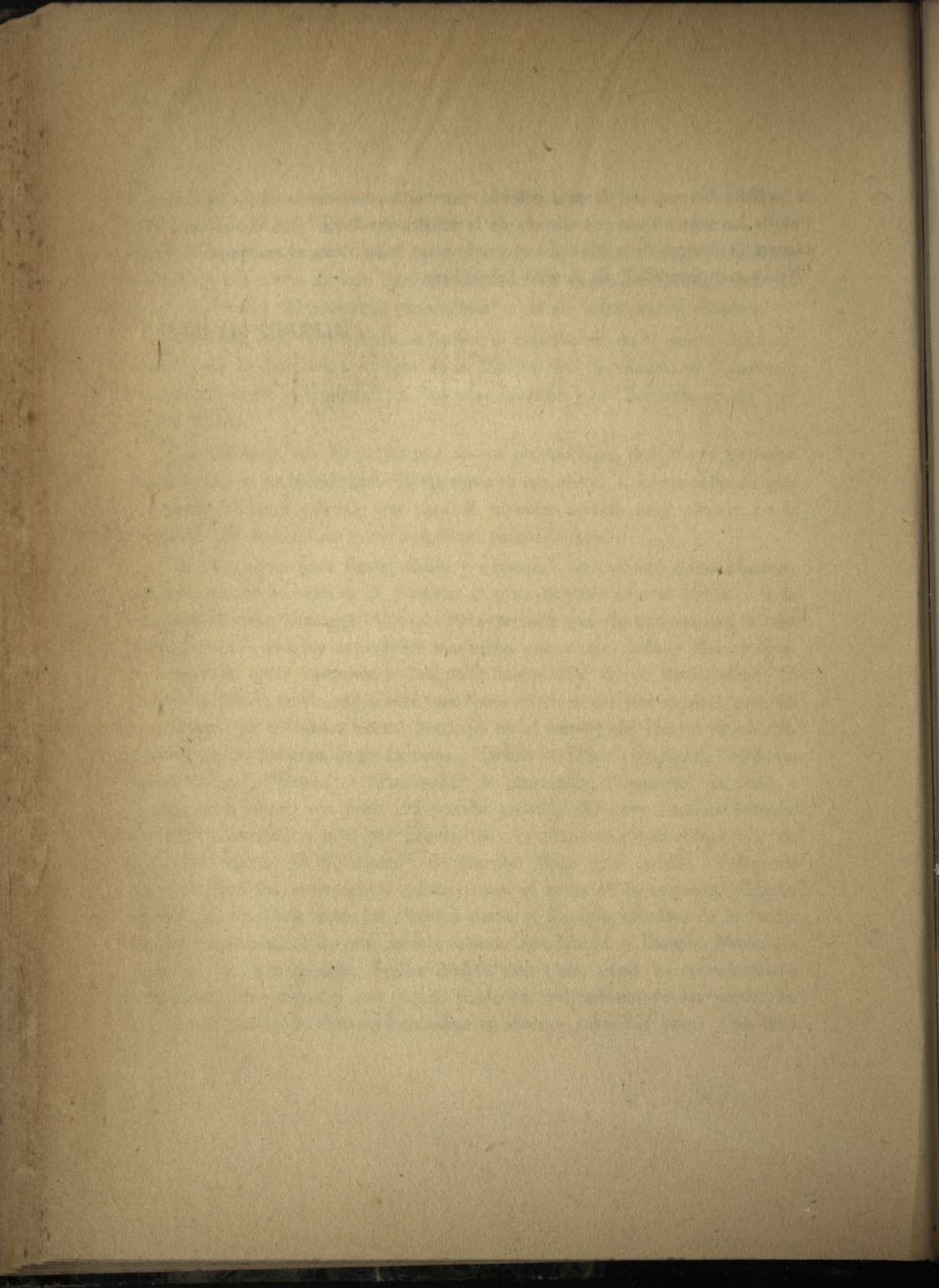
La "Serenata" de Ficher es una de sus producciones recientes y participa del estilo que se ha manifestado últimamente en sus obras. Con armonías simples y tonales, Ficher construye una obra de carácter amable muy alejada de la severidad que caracteriza a sus anteriores composiciones.

El "Concierto para flauta, violín y orquesta", del músico checo Martinú, nos proporcionó la ocasión de escuchar al gran flautista Marcel Moyse y a la violinista Blanche Honegger Moyse. Toda persona que de una manera u otra esté relacionada con las actividades musicales, conoce sin duda a Marcel Moyse, artista de gran jerarquía e intérprete insuperable de su instrumento. El nombre de Moyse se vincula a toda una época gloriosa del arte musical, pues él, gran amante de la música nueva, participó en el estreno de cientos de composiciones que se hicieron luego famosas. "Dafnis et Chloe" de Ravel, "Sinfonía de los Salmos", "Octeto" y "Pulcinella" de Stravinsky, "Concerto" de Falla y muchas otras obras, son parte del pasado artístico del gran flautista francés. Por eso, al escucharlo aquí por primera vez, sentimos una viva emoción y un profundo respeto. El "Concierto", de Martinú, tiene gran calidad. Trata con maestría tanto los instrumentos solistas como el resto de la orquesta. Gracia, dinamismo, equilibrio entre las distintas partes y dominio absoluto de la forma son las características de este doble concierto que Marcel y Blanche Moyse tocaron en forma impecable. Spiller dirigió esta obra, como las anteriormente nombradas, con justeza y con respeto hacia las indicaciones de las partituras.

La actuación de Herman Scherchen en Buenos Aires fué breve y no tuvo

la importancia que hubiéramos deseado, pues está considerado en Europa como uno de los más activos propulsores de la música moderna. Con el conjunto de cámara de Amigos de la Música interpretó, entre otras obras, el romántico poema "Noche transfigurada", de Arnold Schoenberg.

ALBERTO GINASTERA



Í N D I C E

	Pág.
<i>Adrienne Monnier: Léon-Paul Fargue</i>	7
<i>Jorge Luis Borges: Emma Zunz</i>	14
<i>H. A. Murena: Homenaje premonitorio a las lenguas</i>	20
<i>María Elena Walsh: Verídica balada de la flor de madera</i>	23
<i>Enrique Anderson Imbert: Un drama ibseniano de Galdós</i>	26
<i>Silvina Ocampo: El impostor</i>	32

C R Ó N I C A

<i>Emmanuel Levinas: La ontología en lo temporal según Heidegger</i>	50
--	----

N O T A S

<i>Francesco Guicciardini: "De la vida política y civil", por Luis Emilio Soto</i>	65
<i>José Vasconcelos: "La raza cósmica", por Alvaro Fernández Suárez</i>	71
<i>Ramón Gómez de la Serna: "Automoribundia", por Carlos Coldaroli</i>	72
<i>Julio J. Casal: "Cuaderno de Otoño", por Juvenal Ortiz Saralegui</i>	74

CRÍTICA DE ARTE: Manuel Angeles Ortiz; Aquiles Badi; Demetrio Urruchúa; Mauricio Lasansky, por Julio E. Payró	78
---	----

MÚSICA: Los conciertos en Buenos Aires; Asociación Filarmónica de Buenos Aires; Asociación Amigos de la Música, por Alberto Ginastera	83
---	----

Todos los materiales han sido exclusivamente traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia

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

1841

Journal of the ...

1842

Journal of the ...

1843

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

Journal of the ...

ESTE CIENTO SESENTA Y SIETE NUMERO DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTITRÉS DE OCTUBRE DE MIL
NOVECIENTOS CUARENTA Y OCHO
EN IMPRESIONES EL INDIO,
CORDOBA 2240, BS. AIRES,
REP. ARGENTINA.