

Capítulo

Núm. 1

*El rocío cae sobre la hierba en
el momento más silencioso de la noche
Nietzsche.*

Septiembre

SUMARIO

ERWIN F. RUBENS, *Barranca Yaco*

ARTURO HORACIO GHIDA, *Romance del caudal pordiosero*

ADOLFO BIOY CASARES, *Promesa*

WILHELM DILTHEY, *Itinerario de la literatura moderna*

Espejo: *Sueño que soñó Garcí Sánchez de Badajoz*

SIGFRIDO A. RADAELLI, *La superstición del documento*

E. F. R., *Margarita Xirgu*

MANUEL PEYROU, "Mandinga en la sierra"

ENRIQUE MALLEA ABARCA, *Romeo y Julieta en el cine*

M. P., *Sólo vivimos una vez*

Margarita Xirgu en "Yerma", apuntes de FERNANDO GUIBERT

Buenos Aires

1937

Barranca Yaco

PRÓLOGO

Cortinado negro. Noche sombría. A lo lejos: galopar caballos, tiros. En el escenario, ni un mueble. Al levantarse el telón, seis oficiales: 1º, 2º, 3º, 4º, 5º y 6º. Trajes oscuros. Hablan, cada oficial con su acento, uno por vez, como en diálogo coral.

(A ritmo rapidísimo.)

OFICIAL 1º—Derrotados por segunda vez.

OF. 3º—Qué cargas magníficas.

OF. 4º—Quiroga no aguantaba más. Se lanzó al frente de su guardia.

OF. 5º—Perdió su caballo moro.

OF. 6º—Yo pensé entonces que todo era inútil.

OF. 1º—No esperemos compasión del manco.

OF. 4º—¡Después de la Tablada, cuánta sangre!

OF. 6º—Y todo inútil.

OF. 2º—Yo corría por los llanos cuando él no era todavía más que un jefe gaucho. Lo he acompañado noches y días. He velado sus enfermedades y he cantado con la guitarra cuando sus victorias.

OF. 3º—¡Qué cargas aquellas!

OF. 4º—Yo lo dije en el consejo que siguió a La Tablada: guerra de montonera.

OF. 2º—Paz es frío y duro. Metal. Víbora.

OF. 5º—Las treinta cargas de La Tablada no movieron sus cuadros.

OF. 6º—¡Y todo fué inútil!

OF. 1º—Quiso ser como Paz: calcular, medir, estar junto al cañón, con la mecha encendida, las horas.

OF. 2º—Guerra sin coraje, teníamos que perder.

OF. 4º—Meses esperó Paz.

OF. 1º—Mientras Paz nos esperaba en este campo de Oncativo, nosotros corríamos por pueblos y campos levantando hombres para la guerra.

OF. 6º—¡Y todo fué inútil!

OF. 2º—Paz es frío y duro. Metal. Víbora.

OF. 5º—¿Nos ahorcará Paz?

OF. 4º—Escapemos.

(Pausa. Desde ahora, lento, metálico.)

OF. 1º—¿Dónde escapar? En el norte y en el oeste ya deben estar los hombres de Paz. Paz necesita ocupar de inmediato todo el interior. De no hacerlo, López y Rosas se encargarán de él.

OF. 4º—Pero a Buenos Aires no podemos ir. Hacia allá irá Facundo con ese gallego de Ruiz Huidobro. Tendrá que atenuar el desastre.

OF. 5º—Es cierto. Y si vamos a Buenos Aires, no llegaremos.

OF. 3º—Nos hará ahorcar en el camino.

OF. 2º—Para que no contemos el desastre.

OF. 4º—¿A Santa Fe?

OF. 2º—López y Quiroga tienen una vieja cuenta que arreglar. Como amigos de Quiroga, no esperemos de López.

OF. 1º—Vayamos a Mendoza. El fraile precisa oficiales.

OF. 2º—¡El fraile se hará unitario!

OF. 5º—Cierto. Y desde Mendoza nos remitirá encadenados.

OF. 6º—¡Qué trágica y dura nuestra vida! La tierra es un pozo negro. Cabalgar. Cabalgar. Rojo federal. Azul unitario. Los indios que tienen lanzas. El desierto. Y en las ciudades hombres vestidos de negro.

OF. 3º—El odio es la sangre. Rojo. Sangre. Odio.

OF. 2º—Yo vivía en los llanos: con mi guitarra; con mi mujer. Para mi mala hora, Facundo Quiroga me miró dentro de los ojos. Y ya no fuí más yo.

OF. 6º—Yo fusilé veinte oficiales en Mendoza. Me dijo el Jefe: “Hay que escarmentar a estos cochinos anarquistas unitarios”.

OF. 5º—Muerte y muerte. Las muertes se pagan. Son deudas al diablo.

Todos *(rápido)*.—Cruz. Diablo. ¡Cruz diablo!

(Entran Quiroga y su asistente negro, por el fondo, a la derecha. Los oficiales se cuadran. Quiroga los mira, apoyado en el brazo de su asistente. Un oficial dice: “¡Señor!” Quiroga no contesta. Durante todo este paso, los oficiales permanecen cuadrados militarmente.)

QUIROGA *(Al llegar a la mitad del palco escénico, a su asistente)*.—Esto se acabó. De ésta no me levanto. A no ser que Rosas... Pero Rosas le hará juego a Paz. *(Pausa. Siguen caminando hacia adelante, izquierda)*.—No me siento con fuerzas para volver a empezar. Y tengo miedo de que me maten.

ASISTENTE.—Aún no ha nacido quien se anime con usted, Jefe.

QUIROGA.—Estoy terminado. No me siento seguro en ninguna parte. Tienen que matarme. Mira, mira cómo mis oficiales me ven ir a la muerte. ¡Tengo miedo! Mira cómo en mis ojos espían a la muerte. ¡Tengo miedo! *(Se detienen. Pausa.)* Hace diez años... yo estaba en la cárcel de San Luis. ¿Por qué no habré hecho algo que durara?

ASISTENTE.—Su nombre, Jefe.

QUIROGA.—Ahora tampoco me queda mi nombre. Nadie me temerá, sin mis hombres. La revolución y la guerra contra los españoles terminaron con un orden. Yo, Rosas, López, hemos querido construir otro. A punta de lanza, a tiros: no hay otra manera de meter a los hombres dentro de las leyes. El interés y el miedo mueven a los hombres. La adhesión es de cobardes y afeminados. A mí me han seguido como mujeres, esperando mis caricias. *(Pausa)* A ver, vos, negro motudo, ¿me tenés miedo? ¿Me seguís por miedo?

ASISTENTE.—Ante usted soy una mujer. ¿Miedo dijo?

QUIROGA.—Y ahora tengo miedo. *(Mirando hacia los oficiales.)* Todo el interés de éstos está en matarme. Ya no me temen. Escapemos. ¡Rápido, antes de que me maten!

(Salen. Pausa. Los oficiales lo miran alejarse. Coro sentencioso.)

OFICIAL 1º—Facundo es ahora un hombre; carne y hueso; temor a la muerte; odio, interés.

OF. 2º—Facundo nos ha mirado como si fuera a la muerte.

OF. 3º—Como si hubiera visto a la muerte esperándolo.

OF. 4º—Ahora es un hombre. Sólo un hombre.

OF. 5º—Y lo rodea la muerte.

OF. 6º—Linda muerte.

OF. 2º—No. Que yo ví en sus ojos una muerte oscura.

OF. 3º—Sin ejército que lo defienda, cómo deben andar de desatados los odios...

OF. 2º—Quiroga marcha hacia la muerte. Pero no la

muerte por relajamiento de los vasos, la buena muerte, hijos al lado.

OF. 1º—En un atajo de la sierra, a horas de la posta, sol y polvo, qué sol, qué tierra que se pega a la cara y ennegrece las lágrimas de los que van a la muerte... ¡Ya corre la sierra quien ha de matar a Facundo!

(Coro angustiado.)

OF. 6º—Muerte en un pajonal. Muerte en una encrucijada. Muerte en la horca.

OF. 5º—Virgen María, cierra mis ojos con buena muerte.

OF. 3º—Virgen María, no me des la muerte a que va Facundo.

Telón

CUADRO SEGUNDO

El despacho del gobernador, en Córdoba, en 1834. Son las siete y media de la tarde de un día de mucho calor. Anochece rápidamente. La pieza está casi a oscuras al hablar Cabanillas. A la izquierda del espectador, al fondo, una ventana grande que da a un patio interior (de allí viene la luz; luz calurosa); izquierda, adelante, y derecha, centro y adelante, puertas; fondo, dos puertas.

Al levantarse el telón están los cuatro hermanos Reinafé. El gobernador, José Vicente, sentado, frente al escritorio. Francisco, de coronel. Guillermo, de comandante. José Vicente y José Antonio, de civil. La vestimenta del gobernador tiene un ligero tono rumboso. Los trajes, oscuros y fríos, sin color local.

(El coronel sale. Largo silencio. El gobernador se pone de pie. Toma un cortapapel; lo mira, juega con él.)

GUILLERMO *(en voz baja, sin dirigirse a nadie).*—¿Si nos delata, en vez de aceptar?

GOBERNADOR.—¿A quién creerán más: al gobernador o a un pinche de secretaria?

JOSÉ ANTONIO (*muy rápido*).—A quien quieran. Quiroga le creará a Cabanillas; López, a nosotros; la gente... la gente creará a quien le pague, a quien la muela a palos, a mí, a ti... fantaseará... dirá que fui yo el asesino o que fueron ustedes. ¿Pruebas? Dirán que me vieron. Hasta verán mis manos (*tiende las manos*) con sangre.

GOBERNADOR.—¡Aviados estamos si no resulta!

JOSÉ ANTONIO.—¿Qué llamas "resultar"? ¿Que lo maten? Resultar... entonces sí, eso es. ¿Luego nos cuelgan? Eso ya nada tiene que ver con el resultado. Voy de caza. Mato un tigre. Que otro tigre, luego, me mate a mí...

GUILLERMO.—¿Por qué no nos vamos a nuestras casas?

GOBERNADOR.—Yo, gobernador. Tú, comandante. (*Señalando la puerta por la que salió Francisco*). El, coronel. ¡Los años de vida que tenemos por delante!

JOSÉ ANTONIO.—Y yo, yo que no soy nada vengo a ser el que más quiere su muerte. (*Monologando*) Yo, que nada tengo. Ni coronel, ni comandante, ni gobernador. Podría decirle a mi mujer: "Mujer, nos vamos". Y casi no tendríamos equipaje. Francisco está acostumbrado a matar indios: bah, un indio más. Guillermo tiene su estancia. ¿Para qué matar teniendo una estancia, peones, (*con rabia*), vacas, vacas?

GOBERNADOR.—Basta de nervios. Yo, el que juego más, y estoy tranquilo. Me preocupaba una sola cosa, mientras lo resolvíamos. No es remordimiento. Es si no estamos encuecidos por el odio. No lo veo tan claro. Reflexionemos: sin odio, sin interés. Como si fuera un problema táctico.

JOSÉ ANTONIO (*muy rápido*).—Sin odio... No podría cruzarme con él. Ni duermo. ¡Necesitamos matarlo! ¿Sin interés?... y nos jugamos las cabezas. Sólo a este imbécil (*señalándolo a Guillermo*) se le puede ocurrir volver a nuestras casas.

GOBERNADOR.—No. Volver es imposible. Estamos demasiado arriba. ¿Irnos, expatriarnos? Padre vino de Irlanda sin

un centavo. No me siento capaz de empezar de nuevo. De irnos, nos traen para ahorcarnos. Confiscan nuestros bienes. Eso... eso...

(*Entra el coronel como una tromba.*)

CORONEL.—Muerto el perro se acabó la rabia.

JOSÉ ANTONIO.—¿Y?

CORONEL.—Ahí viene.

(*Largo silencio, hasta que entra Cabanillas.*)

GOBERNADOR.—Siéntese, amigo Cabanillas. (*Silencio embarazoso. Los hermanos miran al gobernador.*) Hemos resuelto que usted se vaya a lo de Santos Pérez, le pida veinte hombres de confianza y lo mate a Quiroga. Tendrá que salir...

CORONEL (*interrumpiendo*).—Saldrá ahora mismo.

GOBERNADOR.—A la madrugada ha de estar en el monte de San Pedro.

CORONEL.—Tiempo le sobra.

JOSÉ ANTONIO (*rápido*).—Quiroga llegará esta noche. Viene sin escolta.

GOBERNADOR.—Rosas y López nos lo mandan...

JOSÉ ANTONIO (*interrumpiendo, rápido*).—Resolvieron eliminarlo. Está conjurado con los unitarios...

CORONEL (*interrumpiendo*).—Rosas lo manda sin escolta y nos acaba de avisar el viaje. Santos Pérez ya está hablado.

JOSÉ ANTONIO.—¡Qué gran servicio prestará usted al país! (*gritando*) ¡Al país! ¡El país no vive porque Quiroga vive! El país no puede moverse de miedo a Quiroga. Miro a mi mujer. Me acuesto. ¿La tendré mañana? ¿Me despertaré mañana? Quiroga mata y roba. Pero a quienes tienen algo. Pero ustedes, todos ustedes... ¿Quince años de matarnos con los godos para ser arreados por un chino bruto, que nos maneja a topes de lanza, y tiene millones? (*Pausa*) Quiroga tiene millones.

GOBERNADOR.—La muerte de Quiroga será el último sacrificio... Consolidar por fin las instituciones, asegurar la paz interior, fomentar la inmigración y con ella las industrias y el comercio, explotar nuestras inagotables riquezas.

El gran patriota que es Rosas ha visto claramente la situación: La eliminación de Quiroga, resuelta por él y por López, debiendo ser nosotros los ejecutores, el viaje a Tucumán y Salta el pretexto. ¡Lástima de sangre! Pero los hombres honrados no debemos titubear entre la sangre de un malvado y la felicidad de la patria.

CORONEL (*interrumpiendo*).—Quiroga lo que quiere es quemar al país. Peor que un malón. Tirarlo todo al diablo... bienes, posición, poder. Hablaba el otro día con López, y me decía: "Coronel, no deje de dar el golpe cuando pase el riojano. ¡Mire que si no, no la contaremos!"

GOBERNADOR.—¡Y esto dicho por la columna de la nacionalidad, el general Estanislao López! ¿Qué le pueden importar a él su persona o su posición? No; lo que le angustia es el porvenir del país. (*Pausa*) Hemos pensado en usted, Cabanillas. Sabemos su adhesión a la santa causa de los pueblos que hemos abrazado, cuyas instituciones libres están por ser derrumbadas por obra de ese malvado. Sabemos el celo más que probado con que usted nos ha respondido siempre.

CORONEL.—Se trata de asaltarlo en el Monte de San Pedro, y fusilarlo.

GOBERNADOR.—Recuerdo el caso del tonto de Arredondo. ¿Era usted uno de los que mandaban la partida?

CABANILLAS (*que hasta ahora ha estado inmóvil, estudiándolos*).—Sí.

CORONEL.—Estuvo magnífico. (*Riendo*) ¡Querían escaparse y los fusilaron!

GOBERNADOR.—Pues ahora será una partida santiagueña, con propósitos de robo.

JOSÉ ANTONIO.—Como no debe quedar ninguno —ninguno, ¿entiende?— y Santos Pérez hará un rastro desde Santiago...

GOBERNADOR (*interrumpiendo*).—Se encontrarán objetos del uso personal de Quiroga en Santiago del Estero, y Rosas y López le estarán personalmente agradecidos...

CORONEL (*interrumpiendo*).—Porque su seguridad será

asunto nuestro. Yo me dejaré matar antes de que le toquen un solo pelo.

(*Larguísimo silencio. La pieza está casi a oscuras.*)

CORONEL (*duro*).—¿Qué piensa, Cabanillas?

CABANILLAS.—La misión que me confían... Estoy profundamente agradecido, señor gobernador, por la misión que me confían. (*Pausa*) ¡He sido siempre un incondicional de ustedes y no tenían derecho a exigirme esto!

JOSÉ ANTONIO.—¡Quiroga es un asesino y un ladrón!

CORONEL (*gritando*).—Basta de Quiroga. Y lo matará usted, Cabanillas.

(*Pausa larga. Los cuatro hermanos lo miran con ansiedad y dureza.*)

CABANILLAS (*amistoso, cómplice ya*).—Ustedes, queriéndome convencer. Como si creyera que Quiroga no merece una muerte peor. (*Pausa*) Yo presencié la pelea entre él y López, en este mismo despacho, cuando iban a elegir gobernador a don Vicente (*mirando hacia el gobernador*). Le dijo que de un lanzazo lo iba a partir. López se fué dando un portazo. (*Con decisión*) El país estará libre de la fiera. Hinchará sus pulmones con alivio, cada hombre en cada casa y cada rancho del país. Encubrir... se encubre un asesinato, no un acto justiciero. Allí, en plena sierra, donde Quiroga ha actuado dejando tantos odios. Que la muerte de Quiroga sirva de escarmiento: todos los que trafican con la voluntad popular, los que negocian, los que sólo ambicionan levantar sobre los demás su voluntad discrecional, sírvales de ejemplo a todos. Estoy orgulloso de la misión que me confían. Sabré cumplirla con lealtad y patriotismo. (*Mientras habla, entra un sirviente con un candelabro. La pieza se ilumina de pronto. Cabanillas se corta. Luego, tratando de recobrase.*) Pueden ustedes confiar en mí.

CORONEL.—Partirá en seguida. Antes del mediodía de mañana debe estar todo listo.

GOBERNADOR.—¿Precisa dinero?

CABANILLAS.—Sería sospechoso pedir prestado. Unos pesos para el viaje.

CORONEL.—Mil pesos para los hombres de Santos Pérez, de mi bolsillo.

CABANILLAS.—Cincuenta me sobran, coronel.

GOBERNADOR.—Pondremos... a cuenta de su sueldo. Ya le entregan la suma: daré orden al contador.

CORONEL (*Mientras salen, por la izquierda, el gobernador, Cabanillas, Guillermo y José Antonio.*)—Yo iré a la posta a esperar a Facundo. Lo cumplimentaré en nombre del gobierno. (*Pausa. Silencio total, angustioso. El coronel observa el candelabro. Rápido, se asoma a una puerta de la derecha y grita desafortunadamente.*) ¡Narciso! ¡Narciso! (*La voz de Narciso responde ininteligiblemente. Empieza a bajar el telón.*) Vigílalo a Cabanillas. Anotá con quienes hable. ¡Orden terminante: Que Cabanillas no salga de la provincia!

Telón

CUADRO TERCERO

A la derecha del espectador —unos dos tercios del escenario—: galería de rancho, con enramada, y campo. A lo lejos, sierras. A la izquierda, pieza de rancho; con tirante; dos catres, en uno duerme Quiroga; el otro, vacío; un baúl. Tiene una ventana grande, de reja, que da al campo. La galería está separada de la pieza por un tabique que llega hasta el borde del escenario; en el medio lleva una puerta maciza. Cruzado delante de la puerta, en el suelo, duerme el asistente negro. La luna llena ilumina la derecha, entrando en la galería y bajo la enramada. Durante todo el cuadro, la pieza está en una semioscuridad. La bóveda celeste, alta y fría. Son las dos de la madrugada del 16 de febrero de 1835, en la posta del Ojo del Agua, en el deslinde de Córdoba y de la provincia de Santiago del Estero. Al levantarse el telón, José

Santos Ortiz, el secretario de Quiroga, muy nervioso, se dirige al Maestro de posta, que fuma, sentado en una silla baja.

ORTIZ.—¿Así que usted no sabe nada? ¿No ha visto nada? ¡Ayer no pasaron por aquí más de veinte jinetes!

MAESTRO.—Si no precisan caballos de relevo no tienen por qué detenerse. Ellos siguen de largo, y yo no me meto con nadie.

ORTIZ.—¿Pero usted no los ha visto, ni oído? ¡Más de veinte!

MAESTRO.—Si hubieran pasado tantos... ¿cómo no oírlos? Yo no sé nada, mi doctor. Este es el camino real; tiene mucho tráfico. Todos los días pasan varios correos, a revienta caballos. Yo no sé nada de nada. Va para un año que no me nuevo de aquí. Don Vicente Reinafé...

ORTIZ (*interrumpiendo*).—¿Qué? ¿Usted conoce a los Reinafé?

MAESTRO.—Trabajaba en la posta del Rosario cuando empecé a escupir sangre. Don Estanislao López me recomendó a don Vicente Reinafé, y me dieron esta posta. ¡Ya vé, hasta puedo fumar! (*Ladino*) ¡Qué aires los de esta sierra! El general don Facundo debería quedarse por acá.

ORTIZ (*acercándose al Maestro, gritando, angustiado*).—¿Quiénes han pasado? ¿Por qué se escurre? ¿Por qué no me dice la verdad? Hace una hora, al cruzar el monte, detrás de la estancia de Sandivaras, un amigo atajó la galera para referirnos que a la mañana había pasado una partida, en dirección a Barranca Yaco, y que nos esperan ahí. ¿No se da cuenta que una testificación suya podría salvarnos? ¿Pasaron por acá? ¿Cuántos? ¿Qué decían? ¿Usted los conoce?

MAESTRO.—¿Y por qué no se volvieron?

ORTIZ.—Facundo no cree posible que lo ataquen. (*Como para sí*) Y yo no me animo a dejarlo... Pero usted, si usted me dijera lo que ha visto...

MAESTRO.—Yo no he visto nada. No he oído nada. ¡Qué le voy a hacer a su miedo!

(Pausa. Ortiz, con súbita resolución, se encamina hacia la puerta. Al entrar, pisa al negro — hasta ese momento inadvertido. El negro salta, sable en mano. Brilla en la semi-penumbra el sable desnudo.)

ORTIZ.—Soy yo. ¡Yo!

(El negro envaina el sable y se tira al suelo, mirando a Quiroga y Ortiz. El Maestro de posta permanece en la misma posición durante todo este paso.)

ORTIZ (a Quiroga, que se ha sentado en el borde del catre. Quiroga está vestido, pero sin chaqueta).—Facundo, no puedo más. ¿Qué gana usted con seguir?

QUIROGA (como quien habla a un chico que tiene miedo).—Hay que seguir, no hay más remedio. Sería un papelón volver, habiendo rechazado escolta y avisos.

ORTIZ.—¿Avisos?

QUIROGA.—Sí. Me escribieron de Córdoba, ese Coret debe ser, y de Catamarca.

ORTIZ.—No me dijo usted nada.

QUIROGA.—¿Para aumentar sus preocupaciones? Mi buen Ortiz, en peores nos hemos visto. Ya saldremos también de ésta, y yo lo haré presidente. Presidente de la Confederación Argentina, ¿Ortiz?

ORTIZ.—No doy más. Lleva una hora revolviéndome en la cabeza...

QUIROGA.—Una voz desde mis entrañas me avisa cada vez que he estado en peligro. En Oncativo sí tuve miedo, y cuando lo del tigre. Ahí más que nunca. Para hacerme caer, el tigre mi miraba fijo y sacudía el árbol. No me animaba a tirarme sobre el tigre y clavarle el cuchillo. Cómo se lo clavé después, cuando lo enlazaron entre dos: le revolvió el cuchillo en las tripas... Desde el día anterior andaba con miedo. Igual, en Oncativo. Tenía la impresión de que alguien me llamaba, detrás mío; darme vuelta y no ver a nadie. Cruzar un monte y sentir sobre mí caer hojas secas; y no haber hojas secas. Pues hoy no he sentido nada parecido. (Cariño-

samente, a Ortiz, que se ha sentado también en el catre.) Amigo Ortiz, vaya... ¿De veras quiere que volvamos?

ORTIZ.—¿Por qué no interroga al Maestro de posta?

QUIROGA.—Es un gaucho ladino. No nos dirá nada.

ORTIZ.—Si usted le pregunta, dado su prestigio, no se animará a mentirle. Usted entiende a esa gente.

QUIROGA.—¡Negro! Traémelo acá al Maestro.

ORTIZ.—No lo maltrates.

ASISTENTE (da un salto y pasa a la galería).—Señor Maestro, el general Quiroga desea hablar con usted.

MAESTRO.—A sus órdenes. (Entra) General...

QUIROGA.—Señor Maestro de posta: un amigo del coronel y doctor Ortiz nos informó que por aquí pasó una partida numerosa ayer de madrugada.

MAESTRO.—Creo haberle expresado ya a dicho señor que no he visto ni oído nada.

QUIROGA.—Porque de saber algo, ¿lo diría?

MAESTRO.—¿Quién no lo quiere a usted, mi general! Pobre que vaya a verlo... encuentra comida.

QUIROGA (irónico).—¿Y mis grandes batallas?

MAESTRO.—Gracias a su esfuerzo es posible la vida en esta república. ¿Quién venció en Ciudadela y en Chacón a esos inmundos canallas de unitarios?

QUIROGA.—¿Sabes lo que le pasa a quien me contraría? ¿Y qué, a quien me miente? Vamos... no perdamos tiempo: ¿Cuántos hombres lleva la partida?

MAESTRO.—¿Qué partida?

QUIROGA.—¿Cuántos hombres lleva la partida? (Pausa larga. Gritando) ¡Negro! Vení, pinchámelo. (El negro saca el sable y lo clava en el muslo del maestro.) ¿Es el coronel Reinafé quien te ha ordenado callar? (Pausa) ¡Negro! (El negro obedece, con más fuerza.) Unos pinchazos más y perdés la pierna. ¿Reinafé te dará otra pierna?

ORTIZ.—¿Qué hace esa partida por acá?

QUIROGA.—¿Te amenazaron de muerte?

ORTIZ.—¿Está complicado también usted?

QUIROGA.—¿Sabés que te puedo hacer cantar, aunque no quieras? Revolverte de dolor y quedar inútil para siempre.

MAESTRO.—Yo no sé nada, no he visto nada.

QUIROGA (*recorre la pieza con la mirada; va hacia la cama; saca una sábana, la arrolla, empuja al maestro bajo el tirante, pasa la sábana, la ata al cuello de maestro, y grita:*)
¡Negro, ayudáme! (*Empiezan entre los dos a izarlo.*)

MAESTRO.—Asesino. Dame un cuchillo y verás.

QUIROGA.—No seas estúpido. (*abofeteándolo*) Tomá cuchillo.

MAESTRO.—El coronel Reinafé te las hará pagar caro.

QUIROGA.—Después de ahorcarte le vendrá el turno a él. (*Al negro*) Es el primer individuo a quien he dado una muerte conversada. ¿Cuántos hombres componen la partida?

MAESTRO (*medio ahogado*).—Santos Pérez y como treinta. Unas pistolas: "Son para el general Quiroga", dijo.

ORTIZ.—¿Quién es Santos Pérez?

MAESTRO.—Capitán.

QUIROGA.—¿Por qué tanta gente?

MAESTRO.—Que no escape nadie, es la orden.

QUIROGA.—¿De quién?

MAESTRO.—Del coronel Reinafé.

ORTIZ.—¿Dónde están?

MAESTRO.—Lo esperan en Barranca Yaco.

QUIROGA.—Cantá todo.

MAESTRO.—Serán degollados hasta los postillones. No sé a quien poner. Uno será el sobrino del sargento de la partida.

QUIROGA.—Revienten tus postillones. ¿Qué más?

ORTIZ.—¿Y quién es ese canalla de Santos Pérez?

MAESTRO.—Santos Pérez es el hombre más hombre que he visto.

QUIROGA (*que ha quedado pensativo*).—No deben saber que el general Quiroga va en la galera. ¡Aún no ha nacido quien haya de matar a Facundo Quiroga! A un gesto mío, esa partida se pondrá a mis órdenes y me escoltará hasta Córdoba.

ORTIZ.—Pues yo lo deajo. Ahora me ensillan un caballo y me vuelvo a Santiago. A los locos hay que dejarlos.

QUIROGA.—Negro: prepará las pistolas. Están en el baúl. Llevarás amartillado tu fusil.

(*El negro saca del baúl unas pistolas, en tanto que el maestro huye.*)

ORTIZ.—¿Usted cree que servirán de algo?

QUIROGA.—Para nada, si es que están resueltos a matarnos. Pero el maestro, que acaba de escapar...

ASISTENTE.—Yo lo atajo.

QUIROGA.—No. Que se vaya. El maestro les avisará que yo lo sé todo, cuántos son y quién los manda. Regresará para enganchar los caballos y comunicarles que acabamos de salir.

ORTIZ.—Sí. Y antes de mediodía nos degüellan.

QUIROGA.—Actuar en política, ¿y querer morir en la cama? Amigo Ortiz: ¿a cuántos hemos hecho fusilar o ahorcar o azotar? ¿Cuántos han sido degollados después de una batalla? ¿A cuántos no les ha vuelto la piel y han muerto llenos de bichos y moscas? (*Paseándose iracundo*) Por lo visto, no han sido bastantes. Que yo entre en Córdoba y ya verán. ¡Leyes, constitución... doctorcitos imbéciles? "Federación", "religión o muerte"... sólo significan una cosa: Facundo Quiroga. Facundo que manda. Manda porque tiene coraje y porque se ha hecho respetar... Nadie podrá decir que me ha pisoteado, a no ser en el infierno.

ORTIZ.—Yo me voy.

QUIROGA.—Negro: Si el doctor Ortiz se corre más de diez pasos fuera de esta pieza, me le pegas un tiro.

(*Pausa*)

ORTIZ.—En este momento el maestro les está avisando...

QUIROGA (*a gritos*).—Les dirá que yo lo sé todo. Y se pondrán a mis órdenes. Porque si yo, sabiendo que me esperan para matarme, los busco, no hay en la campaña un hombre con coraje para meterse conmigo. Por eso no lo maté. ¡Malditos sean! ¡Maldito Santos Pérez! Se pondrá a mis órdenes, pero lo haré colgar. Lo mataré como al tigre, revolviendo el

cuchillo. ¡Perro! ¡Perro! (*se apoya en la reja de la ventana. Pausa larga.*) Si quiere irse, doctor Ortiz, puede hacerlo. Pero no se me acerque más. Yo solo me las arreglaré con ellos. López tiene la culpa de que no los haya colgado. Mandar matar es sencillísimo, ¿eh? La cuestión es matarme. Dávila mandó quinientos hombres. Yo tenía cien. Pero yo era Facundo Quiroga, Juan Facundo Quiroga, y los quinientos se pusieron de mi parte. Y yo vivo. A Dávila lo mataron, en tanto que yo estoy vivo. Colgaré a los Reinafé y tendré vida suficiente para fusilar a sus nietos.

ORTIZ.—Yo no viviré para conocer mis nietos. La muerte en una hondonada, degollados... es horrible, Quiroga. Yo quiero vivir. ¡Quiero vivir! La vida, de esclavo, de cautivo, de preso entre cuatro paredes, es una cosa magnífica.

QUIROGA.—Puntano, y miedoso.

ORTIZ.—Yo no tengo miedo: Es que no quiero morirme. He peleado a su lado, los dos con lanza, y no he tenido miedo. Pero hoy es distinto: nos esperan, Quiroga: hay la seguridad.

QUIROGA.—Oígame bien, Ortiz: Déjeme solo, si es su gusto. Diremos que usted ha vuelto a Santiago con despachos míos.

ORTIZ.—¿Y por qué no juntos? Desde el año veinte, Quiroga, andamos juntos, en la buena y en la mala. Hoy... hoy nos matan, Quiroga.

QUIROGA.—Vaya si lo sé. ¿Sabe por qué no acepté la escolta que me ofrecieron primero Rosas y luego Ibarra? Porque ninguna escolta podrá servirme, ni aquí ni en Buenos Aires. Si a esa banda de asesinos no la amedrenta mi nombre, estoy perdido. Pero estoy perdido en cualquier lugar en que me esconda. No se acaban nunca los parientes y amigos de los muertos. Yo me les impuse por el terror. Usted sabe que no había más remedio: O yo era Juan Facundo Quiroga, protector de ocho provincias, ¿y cómo podía no ser yo, si la revolución se hizo para mí? Necesitaba dinero, y no tenía más que pedirlo. Me gustaba una mujer: ya me la traían. Y nadie se retobaba. Apenas sepan que yo soy Juan Facundo Quiroga, los asesinos se pondrán a mis órdenes y me escolta-

rán hasta Córdoba. Más: colgarán a los cuatro Reinafés, por mi orden.

ORTIZ.—Me voy: usted siga, hágase matar. Si se salva, si esa partida lo escolta en vez de asesinarlo, hará usted lo que quiera con el país. Usted no tiene otra cosa en la vida.

QUIROGA.—Usted tampoco. Pero yo, hombre sin cultura, tengo la sinceridad de decirlo: me interesa mandar, vivo para mandar. Usted también, pero como es más ilustrado que yo, dice: constitución, leyes. (*Gritando*) Farsa, farsa. Yo tengo un ejército y mando, y ustedes, que no lo tienen, que no hay diez hombres dispuestos a matarse por ustedes, cuando yo tengo miles, vienen a hablarme del "imperio de las leyes", de "las doctrinas impositivas", de "la libre emisión de las ideas". Pamplinas, farsa. (*Declamando*) ¡El miedo a Quiroga yo lo he cultivado pacientemente! ¿Forma de gobierno? Miedo. ¿Libre comercio? Miedo. ¿Libertad de prensa? Miedo, miedo. ¿Hay diez hombres juntos? Fusilar a uno. Los otros no chistarán más en la vida. Quietitos. Tendrán hijos, juntarán dinero. ¡Ortiz! Le aseguro que no nos pasará nada. ¿Recuerda Río Cuarto... Chacón? También era una temeridad: tropas tres veces superiores. Pero ganamos. Ortiz: si vuelvo a Santiago lo pierdo todo: me escupirán en la cara, me harán pedazos. ¡Y a usted también! Porque usted ha sido mi cómplice: usted daba forma legal a los fusilamientos y despojaba mediante sumarios. Si salimos con vida, le juro que lo haré presidente. Elija. (*Pausa. Quiroga se sienta en el catre, locuaz.*) Es notable como el miedo se va metiendo dentro de la gente. Para infundir miedo no hay que demostrar miedo. Tenerlo, no interesa — para adentro. Mientras el otro no lo sepa, no tenemos miedo: juego de escondite. Si yo demuestro miedo ya no habrá quien me tema, y no habiéndolo, estoy perdido. ¿Sabe por qué nunca hice fusilar antes de un combate, y después sí? Los guardaba para después. Hay que fusilar para dar miedo, pero sin dar la impresión de tener miedo. Por eso el fusilamiento debe ser en frío, bien organizado, como ustedes los doctores quieren que sea la percep-

ción de rentas, no llamar a los vecinos y decirles: "cien onzas, cada uno. Por onza que falte, treinta latigazos." El fusilamiento ha de hacerse en masa: ¿uno? ¿dos? ¿tres? No impresionan. Ya cinco, sí. Pero que nunca sea resultado del miedo, ni de cólera ciega — miedo también. (*Se acuesta*) ¿Apuesto que no se lo enseñaron al estudiar leyes? ¿Forma de gobierno? ¡El miedo! Y nada más. A descansar ahora. Hoy será un día muy importante. (*El negro se vuelve a tirar a la puerta. Mientras Quiroga se arropa, José Santos Ortiz, que ha salido a la galería, mira el cielo. Cielo lejano y alto. Silencio total.*)

Telón

Erwin F. Rubens

Romance del caudal pordiosero

A Elena Duncan

TRISTE ceniza olvidada
de las horas que latieron
en la carne de mi fiebre
bajo el hostigo del viento:
¿en qué ribera de angustia,
en qué entrañado silencio,
más allá del sol antiguo,
se ha detenido tu aliento?
Yo soy la sombra sedienta
de una estrella que, en el pecho,
con la luz de la plegaria
briza dormidos recuerdos.
Y tras las huellas del día
del puro renacimiento,
por un bosque de memorias
se pierden pájaros ciegos.

El júbilo, como un iris,
brilló, fugaz, en mi sueño,
relampagueando colores
y alborotado desvelo.
¡Y qué terca pedrería
de horizontes cenicientos,
de un absorto gris inmóvil
alumbra el desasosiego!
Con sangre de lejanías
apacenté los deseos,
y en el regazo del mar
las alas desfallecieron.
Y el oro de mi aleluya,
sañudo pirata, el tiempo,
supo hurtar para trocarlo
en cobre de adioses viejos.
¡Cuántas lunas maduraron
dulcemente sobre el yermo
cansancio de mis amores
en la cruz del pensamiento!
Sólo el perfil de una lágrima,
la niebla de un balbuceo,
guarda el honor de mis años
como caudal pordiosero.
Caudal desnudo de horas,
sin herrumbre ni secreto,
en cuyas minas enciende
sus endechas el misterio.

Arturo Horacio Gbida

P r o m e s a

MANIFIESTAMENTE he creído que no había otra vida. Ahora estoy enfermo, pero no es por eso que no sigo en mi actitud...; sigo, me sobrevivirá como una estatua que eternamente dará ganas de arrimarle una silla... No quiero dejar pensar que el miedo puede invertir, en un saldo de vida mezclado con la muerte, el sentido de toda la vida. Porque se pensaría eso, aunque no tengo miedo.

Si me dicen: "¿Crees en la otra vida?" puedo contestar "no"; pero si me dijeran "¿crees que no hay otra vida?" tendría ganas de contestar "no sé". Pero casi no puedo hacerlo porque ahora estoy muy enfermo y siempre me repetían "los ateos más seguros piden la cruz al sentir ese día sin respaldo".

Mi muerte deberá deshacer el conocimiento que tengo de este cuarto; lo sé todo: puedo reconstruir en cualquier dirección las molduras del techo o los dibujos del papel sin equivocarme en el número ni en una mancha ni en las sombras de cada hora.

Me cubren sopores abrigados, emerjo, vuelvo a dormirme. El reloj de los sueños que duran las noches no anda y el tiempo se ha puesto monstruosamente amorfo. Mis palabras están exaltadas, lo siento y me acosan los nervios (sin necesidad de que me hagan oír tantas veces: vuelo de fiebre). Vue-

lo, pero quieto como un puente sobre una música que reconozco sin recordarla.

Otra vez estoy despierto. No he sentido pasar ningún tiempo y está pareciéndome que ha de haber habido una larga agonía con muchas anécdotas y torturas de aguas duras pasando por la bóveda moluscosa del caracol de mi nariz. Tengo una elocuencia inevitable, aciaga.

Siento la muerte; ha llegado a todos mis pulsos.

Veo la tabaquera de goma del peón que salía a caballo conmigo y robaba sandías conmigo de cinco a diez años. Me ha entrado una clarovidencia como la invasión de un oído que se destapa, que ha hecho cesar y que ha detenido todo para que atienda mejor a lo que observo. Me saludo: adiós, adiós, desde muchos espejos en donde estoy asomado, coronado con calzones que me ponen la cabeza en el antiguo Egipto. Pienso en el cura y lo veo acercarse, negro y redondo, y lo detengo: No creo. He podido no tener miedo metiéndome en esas palabras que, por casualidad y pronunciadas con empuje infinitamente menor, no mienten; pude mostrarme sin miedo y no desautorizar la tendencia de mi vida; ahora que no hay más tiempo de arrepentirse, no tengo miedo. Esto va a saberse. Veo una carterita y unos guantes blancos, sucios, y me acuerdo del olor de azahares. Pienso en mi cuarto y lo veo atestado de luz durísima en donde algunas personas corren y se juntan en un silencio de obscuridad. La detención y el vacío de esta clarovidencia tienen algo de atroz; empiezo a temer de una manera que, naturalmente, debiera hacerme doler el corazón y sudar, pero empiezo a temer incontinentemente, de una manera siempre más horrible, ya estar muerto, y veo sin cesar mi cuarto atestado de una luz durísima en donde las personas corren y se juntan en este silencio de obscuridad. Ya siento que todo se desbarranca al encierro en la tierra que va a ponerme definitivamente afuera de la tierra y en las sorpresas de la vida invisible. Pero nada cambia y tengo muchos siglos tal vez de insomnio; me impide salir de esta angustia lo que impide levantarse y acabarla en

las noches de insomnio; no he podido pensar en nada sino sentir esta angustia dura, pero estoy acordándome de algunas veces que dejé pasar ofensas para que la gente no sintiera su maldad, y de algunos gestos caritativos, y empiezo a recibir, para después de no sé cuándo, la promesa del sueño.

Coro de todas las cosas del día

Los novios subían la montaña. Tenían camisetas blancas infladas por el tamaño, sombreros de paja en la nuca, una pollera azul (la mujer), (el hombre) unos briches, una mochila de imitación cuero a la espalda, un poncho gris con guarda colorada debajo del brazo. Eran morenos de pelo y de ojos brillosos. Para describir el estado de sus almas habría que usar palabras que sonaran como catacumba, transmitir a las nuca el peso de toda la tierra. Pero se querían irremisiblemente y cuando se recostaron sobre el poncho en una plataforma alta en el flanco de la montaña, todo ese horrible relleno se voló con el silencio de los pasos que se llevan a las almas de las cosas viejas en los papeles que se queman. Era un sitio privilegiado, entubado en la risa de cabelleras locas de un arroyo que venía bajando lentamente y que de ahí se tiraba al precipicio, defendido de los vértigos por espinillos que estaban en el cielo, en donde ese medio día volaban las almas como mariposas blancas alrededor del sol. Todo estaba empapado en la alegría del arroyo y las montañas eran sus aguas inmovilizadas por Dios para mostrar su poder. Cantó un pájaro, pez luminoso de aquella mañana; caracol de reflejos que traía la cristalinidad de ese día en el arroyo, y el muchacho dijo:

—Canta al lado de nosotros porque ahora nos hemos reconciliado con todas las criaturas... hasta la alegría de la belleza es angustiosa en nuestro mundo interior... ya no lo

tenemos, por eso cantamos en el mismo coro con el pájaro y con todas las cosas del día, porque han cesado de sentirnos extraños, cargados con tu mundo interior... pero ya me he dado para siempre...

Decía cuando se deslizó involuntariamente por el declive mojado de las piedras que lo pasó de espaldas al abrazo del abismo. La muchacha se levantó y exclamó con los brazos en cruz delante del pecho:

—Dichoso — como si dijera una palabra muy alta, que llegase al cielo. Las distancias habían absorbido los gritos de su novio.

Adolfo Bioy Casares

Itinerario de la literatura moderna*

LA actividad poética de todo momento histórico está condicionada por la de las épocas anteriores. Continúa la influencia de viejos modelos, se hace valer la idiosincrasia de cada pueblo, el antagonismo de las tendencias y la multiplicidad de los ingenios individuales: en cierto sentido puede decirse que en cada época está presente la totalidad de la poesía. Sin embargo, la literatura de los pueblos modernos revela una evolución común proseguida a través de etapas características. Quiero pasar revista a estas etapas a fin de precisar el lugar histórico en que surgen, en el curso de la poesía europea, los poetas alemanes que estudiaré en este libro.

La poesía empieza por aparecérsenos sujeta al espíritu colectivo de pequeñas comunidades político-militares. Expresaba en la lírica el espíritu de esa sociedad. Buscaba los temas de la epopeya patria nativa en sus mitos, en sus vidas de héroes, en sus leyendas históricas. Encarnaba sus ideales en acciones y caracteres típicos. La fantasía estaba atada a una

(*) Prólogo añadido por Dilthey a la tercera edición (1910) de su *Erlebnis und Dichtung*, colección de cuatro ensayos escritos entre 1865 y 1877 sobre Lessing, Goethe, Novalis y Hölderlin.

comunidad de espíritu desde la cual cada individuo debía hablar, pensar, obrar y poetizar.

La cultura fué creciendo. Surgieron nacionalidades complejas. Las ideas cristianas y la cultura antigua fueron reunidas bajo el señorío de la Iglesia. La materia poética se diferenció de pueblo a pueblo, mientras continuaban influyendo en ella las formas de arte antiguo. Frente al intenso desarrollo del ideal cristiano de renunciamiento, se desarrolló la vida mundana e impuso su autonomía. Allí surgió, por último, la síntesis definitiva de toda la evolución anterior: la lírica y épica caballerescas y la epopeya nacional. En el arte narrativo francés, en el *Parsifal* de Wolfram, en los *Nibelungos* y en la *Comedia* de Dante se objetivó el mundo medieval; el mismo espíritu de universalidad que se había objetivado en ese mundo lo concibe ahora bajo forma épica. Pero al igual que la fantasía que había creado los asuntos de las epopeyas, también está llena de trabas la que les da ahora su forma última. Está regida por el espíritu que llena la sociedad, que invade las categorías políticas feudales y se manifiesta en las doctrinas de la Iglesia; aun en su oposición a los ideales eclesiásticos, se mantiene condicionada precisamente por esa oposición. El hombre no se ha alzado todavía sobre su situación efectiva por una reflexión personal e histórica acerca de sí mismo. Está preso en lo materialmente dado; le limita su horizonte geográfico e histórico. La fantasía crea a base de tipos y convenciones. Y la entrega objetiva a la vida en toda su amplitud sigue aún teniendo como forma la epopeya.

Desde mediados del siglo XIV a mediados del XVII se extiende la época del gran arte imaginativo. Se ha hecho notar a menudo cómo en esa época, por la colaboración de las distintas artes, se ahondó en la existencia íntima del universo y se descubrió la importancia y la hermosura de la naturaleza y de la vida, si bien no se ha valorado el papel que correspondió a la música en este proceso. Tal fué el ambiente en que nació la poesía de Petrarca, de Lope, de Cervantes y de

Shakespeare. Para la fuerza de la fantasía fué aquí de suma importancia el influjo que sobre ella ejercieron la música y la pintura. Comenzó esta nueva poesía al disgregarse el sistema teológico que había ceñido el cielo y la tierra con su red de formas y substancias poetizadas —en cuyas mallas estuvo aún preso el mismo Dante—, y terminó cuando, a partir de Galileo y de Kepler, vinieron la ciencia y la filosofía modernas, con su nuevo sistema de conceptos, a interponerse entre la realidad y la poesía. Poesía que ya no buscó en el reino de los cielos el sentido de la vida, aunque, por falta de hábitos de pensamiento científico, tampoco anclara firmemente en el nexo causal de la naturaleza. Partiendo de las relaciones vitales mismas, de la experiencia vital que brotan de ellas, emprendió la construcción de un mundo de significaciones en el que se alcanzaba a percibir el ritmo y la melodía de la vida.

La vida misma, a la cual se miraba desde este nuevo punto de vista, había crecido en fuerza y riqueza. Las repúblicas italianas fueron las primeras en sentirlo; pero sólo en las grandes monarquías de España, Inglaterra y Francia hubo más espacio libre para el desarrollo de las personalidades pujantes, del pensamiento intenso, de las acciones fuertes e impetuosas. El sentimiento de poderío nacional dió realce a todas las manifestaciones vitales. En aquella brillante sociedad aristocrática y monárquica se desarrolló el arte de exhibirse, de conquistar el poder, de comprender la existencia individual, y en las grandes ciudades se concentró la cultura, y el trabajo, y el anhelo de un más intenso gozo de vivir. Así la vida misma pugnaba por hacerse drama.

En condiciones tales, la fantasía poética creó su mundo obedeciendo a una nueva ley interior. En literatura se impuso el tipo de hombre independiente, no ligado ya a las circunstancias históricas. Un horizonte infinito le rodeaba. Los poetas debían entrar a competir con una vida tan intensa para sobrepasarla mediante efectos más intensos aún. El renacer de la literatura antigua les desarrolló el lenguaje de

las formas. Así surgió en Italia el gran estilo moderno, que procura dar expresión a esa plenitud de vida, a la múltiple complejidad del mundo y a la nueva manera de comprender su belleza — todo esto en una nueva música verbal, que se extendió también a la prosa, y en un peculiar temple afectivo y una elaboración pictórica de las escenas, que encontramos en Ariosto y en Tasso, en Camoens y en Cervantes. En lo que toca a la técnica de composición, queda aquí en segundo plano el nexo causal de las sucesos, la sólida vertebración de la poesía subsiguiente: se sacrifican a leyes más altas, que tienen su fuente en la libertad de la fantasía. Y dentro de este todo, el hombre mismo, en fin, llega a ocupar un nuevo puesto. Como va cediendo su relación con un orden trascendental fijo y con el reino metafísico de las substancias supratereñas, y como todavía no resalta claramente su enlace con la compleja totalidad de la naturaleza y de la sociedad según lo concebirá el ulterior perfeccionamiento de la ciencia, el individuo entra en inmediata relación con las fuerzas divinas. De la divinidad, de sus abismos creadores, parecen brotar directamente las energías personales, y, libres de opresoras condiciones de existencia, siguen su camino, a través de la vida, conforme a la ley de su auténtico ser. Toda la luz se vierte, en semejante poesía, sobre los valores vitales de las personas y sobre el sentido del trozo de mundo que las rodea; por afinidad y contrastes ilumina esos valores, y por acciones paralelas el sentido de la relación vital en que se aprehenden los hechos. De la oposición entre una clase aristocrática y otra inferior en que se divide la sociedad en esta época, surge en el drama y en la novela la coordinación entre un mundo elevado, de intensa alegría vital, y otro más bajo y grosero, que sólo puede adquirir forma poética mediante el humorismo. Y brotando de las profundidades del vivir, en este mundo de hombres irrumpen sombras de muertos, magia y hechicería, silfos y fantasmas. Esta época siente en todo ser la presencia de una fuerza anímica. Y del conjunto de las cosas brota una invisible armonía que lo envuelve todo. El abi-

garrado sucederse de las escenas y de las voces, tocado por esta fantasía romántica, confluye en una unidad musical de especie novísima. El tiempo y el espacio mismos, ese rígido armazón de la realidad, son tratados de acuerdo con las relaciones de significación de la vida.

A la lírica de Dante y de Petrarca tocó expresar la nueva visión interior del mundo. El lenguaje natural del sentimiento se elevó en ella a una refinada *unidad de voz*, aristocrática, artísticamente regida. Así nacieron, bajo el influjo de la blanda y musical lengua italiana, las nuevas formas de la lírica; así se fué extendiendo a los demás géneros poéticos un sentido musical de la regularidad de formas. La complacencia en la belleza de los versos y la libertad de imaginación fueron la base común del arte épico de Ariosto, Tasso y Camoens. Ariosto trasformó las poderosas realidades de la epopeya heroica en un juego plácido de excelsa fantasía. La trabazón lógica de los sucesos cede ante la armonía de los colores, ante la fuerza de las distintas escenas y ante la presentación de la abundancia y alegría de la vida. Sus personajes, es como si surgieran de no sé qué salvaje impulso romántico; destacan su lugar propio por el papel que desempeñan en el complejo juego de la existencia, y aparecen en forma plenamente pictórica como estampas de ese primer período del Renacimiento. Y cuando luego Tasso y Camoens renueven, con los recursos artísticos de su época, la epopeya heroica de Virgilio; cuando a esto añadan fuerzas sobrenaturales y mágicas, hadas y divinidades alegóricas, y amor a la aventura y patriotismo y religiosidad — y el sonido de sus versos —, entonces el espíritu de la época ya no podrá seguir exteriorizándose en esas formas literarias. Y la epopeya heroica desaparece. Todo este arte narrativo en verso queda vencido por la novela y los cuentos de Cervantes. La vida y el genio de la época son llevados así a expresión por el más libre y profundo de los poetas románticos de entonces. La serenidad contemplativa de la más alta sabiduría reina en su *Quijote* por encima de todos los devaneos e ilusiones de la existencia; flota como triun-

fante ironía sobre cada suceso y cada discurso. En esos tiempos los cuadros de la escuela veneciana llenaba los castillos de Italia y España: y el relato de Cervantes está lleno de encanto pictórico — pictórico no sólo en el sentido de una perfecta *visualidad*, sino en el de una eficacia estética que resulta de la ordenación de las figuras en el paisaje.

Pero en el centro de la poesía debía colocarse el drama. Todos los medios necesarios para llegar a su más alto punto de desarrollo están entonces a su disposición. El teatro de la gran ciudad, los hombres de personalidad independiente, las grandes acciones, dirigidas por la pasión desenfrenada, por una voluntad de podería lindante con la barbarie, pero sobre todo un impulso por descender hasta los abismos en que se entretejen el carácter, el destino y la culpa: a base de todo esto se concentran y simplifican los acontecimientos en el drama.

La cumbre del teatro moderno es el drama inglés de Marlowe y de Shakespeare. El vigor juvenil de los pueblos nórdicos prestó extrema intensidad a la fantasía de esos poetas. El idioma rebosaba todavía de poder sensorial y metafórico. Todavía estaban enlazados inseparablemente el ver y el pensar. La prosa misma expresaba el pensamiento en imágenes, no con deliberada intención, sino aun involuntariamente. El estilo y las ideas de un filósofo inductivo como Bacon se apoyan en la fuerza de la fantasía. Las disquisiciones de Paracelso sobre filosofía y medicina resuelven siempre el ser en energía, sienten la presencia del alma en cada objeto, hablan el lenguaje de los sentidos, a tal punto que en esto aventajan a cualquier poema de hoy. Lutero pone en sus obras de juventud un sentimiento de su situación personal, un poder de imaginación que se torna por veces alucinante, una fuerza de expresión que llega a la brutalidad: comparada con esas obras, toda la poesía religiosa de Klopstock parece, aún hoy, endeble. Hasta los problemas astronómicos son abordados, en la obra juvenil de Kepler, mediante representaciones fantásticas. En semejante tierra arraiga y se nutre el arte

imaginativo de Shakespeare. El universo entero se nos muestra palpitante y misterioso, lleno de fuerzas divinas o demoníacas. Un elemento espiritual flota como niebla sutil alrededor de todos los objetos presentándolos bajo una luz inconfundible. Los espíritus que juegetean a la luz de la luna, los espectros poderosos que desde un invisible mundo vienen, atraídos por el crimen y la sangre, a este mundo visible, son para el poeta manifestaciones de la energía oculta. Destacándose sobre este fondo aparecen, concebidas con el pesado realismo de la imaginación germánica, unas figuras trágicas cuya irrefrenable pasión parecè reclamar sangre, mientras las comedias y piezas feéricas despliegan un mundo de fantasía que se cierne como un arco iris sobre el trágico espectáculo de la vida.

Los pueblos modernos llegan, en fin, al estadio de la ciencia. Desde las primeras décadas del siglo XVII se produce esta transformación. Shakespeare y Galileo han nacido el mismo año, en 1574; de una misma época son Calderón y Descartes. El conocimiento científico, que había comenzado a cultivarse en los pueblos orientales y pasado luego a la civilización del Mediterráneo, alcanzó finalmente su objeto — el descubrimiento del orden legal de la naturaleza — en el siglo XVII, gracias a la colaboración de Bacon, Galileo, Kepler y Descartes. La imaginación científica quedó sujeta al enlace metódico del pensamiento matemático con la observación, la inducción y el experimento. Cuando al estudio de la constitución del sistema solar se aplicaron las leyes del movimiento, el universo físico acabó por ser considerado como un complejo mecánico, y este modo de explicación se utilizó para la luz y para el sonido, para la circulación de la sangre y para las sensaciones. El conocimiento del mecanismo causal de la naturaleza hizo posible un creciente dominio sobre ella. Por la misma época, la ciencia tomó también posesión del reino de lo espiritual. El método constructivo de la ciencia matemática de la naturaleza se transportó al Derecho y a la Política. En la independencia de los individuos y en su dere-

cho al bienestar personal, al desarrollo de sus fuerzas y a la libertad de conciencia y de pensamiento, estaba dado el germen de una evolución infinita de la sociedad. La autonomía de la razón llenaba el alma del investigador y era elevado a axioma por los filósofos.

Con esto aparece en la historia de la poesía una nueva fuerza, cuya acción será desde entonces permanente e incontestable. Pues la transmisión adecuada y completa de las verdades de un hombre o de una generación a otros hombres y a otras generaciones determina un constante crecimiento de tales verdades. En todas partes, dentro de este dominio, se hacen continuos y considerables avances. Y como el conocimiento de la realidad ha creado una nueva base y un criterio distinto para la fe religiosa, la metafísica y la poesía, se producen a partir de ese momento cambios decisivos en tan alta región del espíritu. Al empeñarse la razón en someter a la teología cristiana, encuentra en ella, como en todas las religiones universales, un último fondo inasible, extraño, paradjico para el intelecto, proveniente del vivo comercio con lo invisible. La razón no puede hacer otra cosa que destruirlo (lo cual obligará al sentimiento religioso a buscar formas más libres). Las pretensiones de validez general de la metafísica no resistirán al estricto criterio de la ciencia. Y hasta la fantasía poética estará largo tiempo bajo el señorío del pensamiento, verá a menudo en la ciencia su enemigo, y sólo cuando el saber se acerque a la vida y a la historia, y la poesía a la aprehensión de la realidad íntegra, será cuando la experiencia vital del poeta y la especulación conceptual se aproximen también una a otra.

La ciencia fué el punto de partida para la formación de la prosa moderna —el francés de Descartes, el inglés de Locke, el alemán de Christian Wolf y su escuela. Dominaban en esta prosa el concepto, el análisis, el razonamiento metódico. Pero ya en las luchas del siglo XVII entre ciencia, ortodoxia y experiencia religiosa, la mera exposición se hizo discusión, y en la pugna de esas fuerzas opuestas se formó uno de los

más grandes escritores de Francia: Pascal. Ya por entonces se hace valer un nuevo y poderoso factor, la *sociedad*, en marcha ascendente hacia su soberanía. Fué el público del escritor y del poeta. De ella partió la transformación de la lengua, tal como se produjo, antes que en ninguna otra parte, en Francia. La sociedad cortesana hallaba en la conversación el más exquisito y menos peligroso de sus placeres, y se apartó del bajo pueblo y de su lengua por su delicadeza y su buen gusto y por lo ingenioso del diálogo, lo selecto de las palabras y las finísimas distinciones de expresión. Fué entonces cuando la Academia —fundada en 1635 por Richelieu, atento a la orientación de esa sociedad dominante— emprendió la tarea de legislar el idioma y la literatura. Sin preocuparse de la vida histórica de la lengua, ejerció en nombre de la Razón sus supremas funciones de juez. Se simplificó el vocabulario. Los cultismos, los tecnicismos, los nombres precisos para los diversos objetos particulares cedieron lugar a las designaciones generales. Cada parte de la oración quedó fijada en su sitio propio. Y el estilo general se sometió a esa misma ordenación clara y simétrica que reinaba en los castillos y jardines franceses de la época. El idioma pasaba de este modo a ser órgano de la razón. La Academia, la tradición antigua y el espíritu filosófico se unieron para delimitar los géneros de poesía y prosa y para ir marcando con preceptos, en cada modo de actividad poética, el camino de la fantasía (principalmente en el drama, cuyas leyes profundas, creadas en la época del arte imaginativo, ya no podían ser comprendidas por aquellas cabezas razonadoras). Y esta legislación de lengua y literatura se fué propagando de Francia a los otros pueblos cultos. Lo que el método era en filosofía, eso mismo fué en literatura el buen gusto y sus reglas. Estaba en íntima conexión con las formas de vida de la sociedad, y en el enlace de las obras literarias con la civilización toda de aquel siglo estribaba su poder y su duradera significación.

En el siglo XVIII, la moderna forma de la lengua y de

la literatura se hizo arma de un poderoso movimiento que dió a la sociedad nuevos contenidos, valores y fines. Sostenía a este movimiento la conciencia del dominio teórico de la realidad, en continuo avance, gracias al cual se enlazaban en unidad las naciones cultas. Autonomía de la razón, solidaridad social, progreso de la sociedad hacia un mundo mejor por el sometimiento de la naturaleza, por la regulación del estado y del derecho y por el allanamiento de toda traba eclesiástica o política: tales son las ideas directrices de esta época iluminista. El investigador se vuelve escritor. El investigador, en su delgada capa de ciencia, estaba unido a los demás miembros de la aristocracia del saber por su colaboración en una tarea común; el escritor quiere actuar sobre la sociedad. El movimiento comenzó en Inglaterra con la revolución de 1688, y sus escritores máximos fueron allí Shaftesbury y Addison. En Inglaterra, Voltaire y Montesquieu se asimilaron los progresos de la vida política, de la filosofía y de la literatura, y ambos llegaron a ser, por la triunfal claridad y la fuerza de persuasión de su prosa, los escritores dirigentes de Europa. Bajo su influjo se formaron Lessing, Federico el Grande y Kant. Los conductores de la opinión pública eran a la vez, en su mayoría, investigadores, escritores y poetas. También su público había cambiado, como sus ideas. Ahora se dirigían a una nueva clase, la de las gentes ilustradas, en la que ocupó su puesto la burguesía.

Así, la poesía del siglo XVIII presenta una nueva estructura. La sociedad, la lengua y las leyes poéticas del espíritu clásico habían creado en el siglo XVII la tragedia de Corneille y Racine. En el teatro de Corneille aún dominaba el ideal heroico. Racine profundizó ese teatro —gracias al refinamiento sentimental de la sociedad cortesana y al vivo contacto del poeta con el movimiento religioso de Port-Royal, que abandonando la tradición jerárquica prefería acudir a la experiencia religiosa inmediata— y creó así un drama de almas al cual había de estar ligado todo ulterior avance en la literatura teatral, aunque el nuevo tipo de poesía no llegó a

su perfección hasta el siglo XVIII. El espíritu científico, atravesando la capa superior, la de los investigadores, invadió la sociedad. La razón gobernaba como dueña y señora sobre la vida íntegra del espíritu; sujetaba a sus leyes las pasiones y la fantasía, y entablaba combate contra la tradición religiosa, contra el poder absoluto y contra los privilegios de las clases dominantes. La poesía fué también alcanzada por este movimiento. Su ideal pasó a ser el hombre impulsado desde dentro por el sentido moral. En la manera de concebir poéticamente el alma humana, rige la creencia en el orden teleológico del mundo y en la misión de realizar la perfección de su ser. Con esto aparece en el desarrollo de la poesía un nuevo e importantísimo rasgo. Junto a los sentimientos y pasiones que tienen su origen en el destino individual de cada hombre, se van imponiendo cada vez más las situaciones anímicas universales nacidas de la relación del hombre con la vida y el mundo. El espíritu filosófico del siglo XVIII elevó esas situaciones a claridad consciente, y la soberanía de que gozaban las ideas les dió un poder extraordinario.

El antiguo género de la poesía didáctica recibió así un nuevo significado y un vasto alcance en toda la literatura europea. La idea del “mejor de los mundos posibles”, de la belleza del mundo natural y su ordenación conforme a fines, del sentido moral del hombre, de su sencilla felicidad en la vida natural: ése era el tema de la poesía didáctica de Pope y Haller, constituía el telón de fondo de la consideración de la naturaleza en Thomson y Kleist (en oposición a ella surgió la poesía doctrinal de Voltaire) y llenaba toda la lírica de la época. Aquí encontró alimento el espíritu de Haydn, que en *La Creación* y en *Las Estaciones* dió a esa disposición de ánimo su expresión definitiva e inmortal. De la trasposición de estos ideales a un imaginario estado de naturaleza nació el carácter de la poesía idílica del siglo XVIII, y del sentimiento de su contradicción con la sociedad presente nació su sátira. Así se explica que estos dos tonos de alma impregnaran toda la poesía doctrinal.

Ese mismo espíritu iluminista altera el puesto y el carácter de la poesía narrativa y dramática. La mirada del poeta se orienta conforme a una concepción vital empapada de educación científicista. Su obra se erige sobre la base de la firme trama de las relaciones causales. Recibe sobre todo su carácter de veracidad, no de la unidad y fuerza interior de un mundo nuevo fraguado por la fantasía, sino de su coincidencia con las relaciones de espacio, tiempo y causalidad entre las cosas mismas. Las fuerzas que actuaban en aquel mundo nuevo de la fantasía, desde lo alto y desde lo hondo, han desaparecido. La vida con que la fantasía llenaba la naturaleza se ha vuelto ahora un agregado sentimental e irreal de la concepción racionalista de la naturaleza, un apéndice artificialmente compuesto a base de expresiones figuradas o con los recursos de la mitología. La vida toda se concentra en los hombres. El análisis desarticulador del mundo humano es el tema central de la nueva filosofía, y en la idea de la perfección humana tiene su norte la moral. En la sociedad misma, la religiosidad "ilustrada" mantiene todavía su aplomo, su carácter intenso y reconcentrado que se nos presenta inconfundible en la novela inglesa y en los dramas de Lessing, y llega hasta tocar los lindes de la gruesa excentricidad.

El sentido iluminista de la realidad lleva al poeta cada vez más a presentar en forma plena y total este mundo humano. Pero hay un rasgo esencial en que este realismo aventaja a toda la poesía de los pueblos que le precedieron y prepara toda la que le ha de seguir; rasgo que ofrece a esa representación del hombre un apoyo y base ideal. Y es que la abigarrada variedad de la existencia humana, en que se había deleitado antes el arte imaginativo, se ve ahora en su conexión con la naturaleza común del hombre y con su ideal de humanidad.

Estos cambios en la experiencia misma de los poetas transformaron la relación hasta entonces existente entre ella y los asuntos y modos de poesía; cada uno de estos modos recibió,

gracias a tales transformaciones, estructura distinta. Como los nuevos ideales se oponían al espíritu guerrero y eclesiástico de la monarquía absoluta, la epopeya heroica pasó a segundo plano; hasta la *Henriade* de Voltaire actuó únicamente por las ideas de estado nacional y de libertad religiosa. ¡Y cómo no iba a influir también en la tragedia heroica este cambio de espíritu! Las doctrinas de la época aún veían en la tragedia la forma suprema de la poesía. La sociedad misma, por su parte, tenía sobradas ocasiones de tensión trágica en el conflicto de las clases dominantes con la burguesía, de la coerción jerárquica con la libertad de conciencia, del despotismo con los derechos políticos. Además, para la nueva forma adoptada por la tragedia en Francia era recurso efficacísimo la continuidad y unidad de la acción, a cuyo servicio estaban la unidad de tiempo y lugar y la articulación del drama en grandes escenas, como se verá en mi ensayo sobre Lessing. Pero el mundo político se había despoetizado, los ejércitos eran máquinas dirigidas por una mano invisible, la política exterior partía de los gabinetes, la administración pública era secreto de los funcionarios; y los poetas, en su odio a las guerras de gabinete, se apartaban con íntima aversión de las luchas entre las potencias. La oposición entre el espíritu del iluminismo y la tragedia heroica tiene, me parece, raíces aún más profundas. Es esa una época henchida del sentimiento victorioso del progreso, tanto en el desarrollo personal como en el perfeccionamiento de la humanidad. Cuando expresa con sesgo propio un aspecto trágico de la vida, nos presenta héroes que caen víctima de la política y del fanatismo religioso, y que actúan llevados por una fuerza moral, no por una pasión arrebatadora. Por eso, obras entonces tan admiradas como el *Catón* de Addison, las tragedias romanas de Voltaire, y aun la *Emilia* de Lessing, hoy provocan sólo una fría admiración. No se perciben aquí esas voces profundas que hace brotar el comercio con lo trágico de la vida misma. No aparecen por ninguna parte las relaciones de la pasión, la conducta y la muerte con los fundamentos últimos de nues-

tra existencia. Pero la nueva estructura de la comedia burguesa fué la creación más peculiar de esos tiempos. Se basaba en la observación de la vida: los temas enraizaban en las cuestiones de la época y la acción surgía de las antítesis de aquella sociedad. Así, pues, está en relación directa con el teatro moderno. También en la comedia burguesa del siglo XVIII falta, sin duda, el enlace entre los conflictos de la época y el elemento trágico intemporal de la existencia humana.

Todas las fuerzas con que pudo contar la poesía del iluminismo se hicieron valer en sus comedias: el gran desarrollo de la vida de *buena sociedad* en las cortes, el refinamiento extremo del espíritu, la sutileza de los afectos, el placer de la conversación, la propensión a la intriga, una incomparable inteligencia para anudar y desenlazar la acción, y, ante todo, el sentimiento placentero de la vida. Fuerzas que en la comedia se manifestaron en combinaciones incesantemente renovadas, desde Voltaire a Marivaux, desde la *Minna* de Lessing al *Barbero* y las *Bodas* de Beaumarchais, las más acabadas creaciones de una sociedad deseosa de ver y gozar apaciblemente la ambigüedad de la existencia. Y tanto la severa profundidad del iluminismo como su gozo de vivir colaboran, finalmente, en la novela, que sucedió al poema épico y cuyo influjo llegó a aventajar al del drama, por su capacidad de ofrecer un cuadro total y objetivo de la vida. Ninguna novela de estos tiempos llegó a la altura de las de Cervantes y Rabelais, pero se formaron todos los elementos para una nueva estructura de este género de poesía: el basar la narración en las costumbres de la época, la articulación de los sucesos conforme a las antítesis sociales, la tensión provocada por las vicisitudes de esta lucha, la profundidad psicológica, el descubrimiento de una historia evolutiva en la vida del héroe, y la exposición realista, mezcla de gravedad y humorismo. Lo que en este respecto estaba entonces distribuído entre diversos poetas, lo reunió luego la novela de Goethe, de Balzac y de Dickens.

Sobre el telón de fondo de esta marcha gradual de la poesía moderna, destaquemos ahora las siguientes figuras en la historia de la poesía alemana.

Wilhelm Dilthey

Traducción de RAIMUNDO LIDA.

ESPEJO

Sueño que soñó Garci Sánchez de Badajoz

*Yo soñaba que me iba
desesperado de amor
por una montaña esquiva
donde, si no un ruiñeñor,
no hallé otra cosa viva;
y del dolor que llevaba,
soñaba que me finaba,
y el Amor que lo sabía,
y que a buscarme venía
y al ruiñeñor preguntaba:*

*—Dime, lindo ruiñeñor,
¿viste por aquí perdido
un muy leal amador
que de mí viene herido?
—¡Cómo! ¿Sois vos el Amor?
—Sí, yo soy a quien seguís*

*y por quien dulce vivís
todos los que bien amáis.
—Ya sé por quién preguntáis,
por Garci Sánchez decís.*

*Muy poco ha que pasó
solo por esta ribera,
y como le vi y me vió,
yo quise saber quién era,
y él luego me lo contó
diciendo: "Yo soy aquel
a quien más fué Amor cruel,
cruel que causó el dolor,
que a mí no me mató amor,
sino la tristeza dél".*

*Yo le dije: "¿Si podré
a tu mal dar algún medio?"
Díjome: "No, y el porqué
es porque aborri el remedio
cuando dél desesperé".
Y estas palabras diciendo
y las lágrimas corriendo,
se fué con dolores graves;
yo con otras muchas aves
fuemos en pos dél siguiendo,
hasta que muerto cayó
allí entre unas acequias,
y aquellas aves y yo
le cantamos las obsequias,*

*porque de amores murió:
y aún no medio fallecido,
la tristeza y el olvido
le enterraron de crueles,
y en estos verdes laureles
fué su cuerpo convertido.*

*De allí nos quedó costumbre
las aves enamoradas
de cantar sobre su cumbre,
las tardes, las alboradas,
cantares de dulcedumbre:
"Pues yo os otorgo indulgencia
de las penas que l'ausencia
os dará, amor y tristura,
a quien más su sepultura
servirá con reverencia".*

Del Cancionero de Baena.

Garci Sánchez de Badajoz fué "varón delicado no solamente en la pluma, mas en promptamente hablar". Pero malgastó el seso en escribir versos de amor y parodias irreverentes, y "Nuestro Señor con misericordia le privó de aquello que con su franca largueza le había comunicado". Murió "loco en cadenas", por los años de mil quinientos veintitantos. Fué admirado de Lope e imitado por Jorge de Montemayor. Recogen agudezas suyas los cuentistas del siglo dieciséis. — R. L.

NOTAS

LA SUPERSTICIÓN DEL DOCUMENTO

HE aquí un hombre que levanta la voz para decirnos: la historia no consiente juicio moral ninguno: se limita a estudiar hechos, a comprobar su exactitud, y a expresar la sucesión con que se produjeron... He aquí un segundo teórico de la historia que nos advierte: los contados hechos históricos definitivamente aclarados por la investigación y la crítica no necesitan de una interpretación especial, que fluye de ellos mismos en forma espontánea y evidente. En América la filosofía de la historia es una ciencia prematura... He aquí un tercero, menos crédulo, tal vez más interesado que los otros, que dice: la historia de tal época, de tal acontecimiento, está aclarada y juzgada de modo definitivo; la posteridad ya ha pronunciado su veredicto irrevocable, y no cabe una apelación, que por otra parte nada conseguiría, pues conocemos todos los documentos de prueba, y ellos nos presentan, luminosa, intergiversable, la verdad histórica.

Los tres repiten, según se ve, las mismas tonterías: por ineptitud, por comodidad o por conveniencia.

Ante todo (dicen): hay una *verdad histórica* —verdad sobre un hecho o circunstancia aislada, o sobre una cadena de hechos o interpretación de conjunto—. Esa verdad es el feliz patrimonio de aquellos historiadores que poseen *todos* los testimonios habidos y por haber sobre un hecho histórico, sus causas y sus efectos. Luego (insisten) es posible juntar y conocer todos los múltiples documentos, rastros, indicios de un cierto acontecimiento, y es posible también declarar de modo terminante sus relaciones, sus consecuencias, sus calidades: dar, no un juicio, sino *el juicio*. O conviene no formular sentencias sino sobre hechos aislados, que (dicen ellos) es lo único que podemos entender —el día justo en que se fundó Buenos Aires; si el general Rosas sabía o no el inglés—; y relevarse a dar interpretaciones, de hacer "filosofía

de la historia": un trabajo mental que además implica comprometerse con determinadas opiniones, *afiliarse*. Doblemente odioso.

Odioso, sí; pero ¿acaso es posible, acaso es lícito evitarlo? La simple proposición contraria conduce —ya se ha visto— a sostener esos tres juicios categóricos que he citado al principio. Lo cierto es que, bajo la apariencia de una actitud prudente, ellos no representan sino una duda pobre y mezquina, que se expresa en afirmaciones y negaciones de orden general, para ocultar la confesión de una imposibilidad (aun voluntaria) de orden particular. Todavía más odioso. Y, por supuesto, inaceptable, porque vuelve insoluble el problema, frente al cual no cabría sino un irritante, un aniquilador escepticismo.

Porque, ¿de qué vale la simple crónica, una sub-historia, una historia esotérica? ¿Qué son los hechos históricos sino juicios personales sobre una serie casual y fija de testimonios?

¿Y qué son los documentos sino un montón de cosas, de valores abstractos a los cuales el historiador —la mano y los ojos del historiador— da una jerarquía y un sentido? No se puede hablar de *los hechos históricos* como de situaciones puras y determinadas. Podemos asegurar que la empresa del Ferrocarril del Sur cuenta con 12.576 vagones, pero no podemos asegurar que la historia argentina cuente con 24.523 *hechos históricos*, a los que no faltaría sino individualizar y clasificar.

¿Y dónde está ese comodísimo archivo finito, ese inmutable acervo de documentos, cuyos límites son precisos como los de un precipicio, y al que el historiador veraz no tendría sino que ponerse a consultar hasta agotarlo? Cualquier cosa (una palabra, hasta un movimiento) puede ser un vivísimo testimonio. Y en cualquier momento puede aparecer uno nuevo, o advertirse una relación inesperada que obliga a modificar la primitiva imagen que nos habíamos hecho de las cosas.

No, no se agotan las fuentes; no se agotan los documentos; no se agota el manantial de vida que está latente en cada testimonio, ni los múltiples y distintos caminos que cada uno puede descubrir. Para el que sepa ver, presentan también los rastros más sutiles. A base de documentos el historiador puede revivir los estados de ánimo, individuales o colectivos, de otros tiempos. Es bien difícil: pero el historiador no puede rehuir esa tarea, que da fuerza y persuasión a su relato. No puede conformarse a crear el esqueleto, la masa inerte y sombría, y negarse a dotarla de su alma, de las luces y las sombras que dan la imagen de la vida.

Un documento es apenas un indicio; casi siempre, un testimonio involuntario. Porque los hechos históricos se suceden como la respiración de los seres vivos, sin que alcance a preocuparles si su existencia deja o no vestigios. Es perogrullesco, pero es preciso decirlo: en ninguna parte

hay cronistas que anoten, segundo por segundo, las variantes y evoluciones de cada circunstancia. Y aunque pudiera agotarse la fuente de testimonios posibles acerca de un hecho histórico, ¿cómo podría alguien atreverse a asegurar que, sobre esa cerrada base, va a pronunciar, no su propia verdad, sino, en nombre de todos, el fallo inapelable de la historia? Me parece intolerable que, frente a un acontecimiento histórico, pueda admitirse el veredicto de ese oficioso jurado que dice "culpable" o "no culpable".

Y entonces, ¿qué otra cosa queda al historiador sino *interpretar* el pasado? Nunca podrá jactarse de saber *exactamente* la verdad de una época, de distinguir y ordenar para siempre los núcleos y conflictos históricos, de descifrar de modo definitivo los hechos complejos y enmarañados. Puede presentar una convincente serie de relaciones, pero no cabe admitir que ella sea la única y que enfrente o al lado no puedan producirse otras más. Sobre los mismos documentos, distintas personas de la misma buena fe y probidad llegarán a conclusiones diversas: Esa masa de documentos presenta siempre resquicios (las cosas que pasan y no se manifiestan en documentos), huecos que es preciso llenar, y como cada uno lo hará a su modo, cada temperamento formará una construcción personal.

Primero, la inseguridad de los materiales, testimonios, documentos. Segundo, la ineludible personalidad del traductor (¿Cómo poder uno calcular y corregir la parte inevitablemente conceptual que existe en toda representación? Recuérdese esta frase de Huizinga: "Los conocimientos históricos siempre quedarían encerrados dentro de la concepción del mundo y del juicio humano, dependientes de la mentalidad de cada contemplador individual, nunca iguales para todos").

El hombre será siempre un misterio. No podremos saber la verdad de su alma ni, por supuesto, la de muchas; no podremos saber toda la realidad pasada ni abarcarla en sus infinitas expresiones, a través de los débiles retazos, de los restos (eso: *restos*) que nuestros sentidos se atreven a penetrar.

¿Renunciaremos, entonces, a interrogar el pasado? Alguien ha dicho, con razón, que los acontecimientos no hablan por sí solos. La conclusión es fértil. Es aplicarnos, con fervor, a ese material, movedizo y creciente, que está frente a nosotros, y ahondar en él hasta descubrir las vetas, las ramas, las arterias que se alargan hasta la vida que hoy late en torno nuestro y en nosotros. Hoy tendremos una verdad, mañana otra. No será cada una —eso sí que lo sabemos bien— la divina sabiduría, el juicio irrevocable. Bastará que sea una comprensión: la comprensión de un hombre, tal vez la de una generación. — SIGFRIDO A. RADAELLI.

Margarita Xirgu en *Yerma*

FERNANDO GUIBERT

MARGARITA XIRGU

A L levantarse el telón, en *Bodas de sangre*, Margarita Xirgu, de negro, está sentada de espaldas, con rigidez de dolor contenido. Empieza a hablar, y ya está creada, inmediatamente, la atmósfera trágica. En *Los fracasados*, la conversación entre él y Montredon ha durado unos minutos; ella, callada, de cara al público, sigue con avidez lo que dicen. A sus primeras palabras, ya sabemos que está enamorada y que admira el talento de él. Se ha preguntado por ella, en *Doña Rosita*; se sabe que está por venir. Basta su aparición, y ya sabemos su felicidad, su alegría de animal joven y simple. *Como tú me quieres* empieza sin ella; no nos damos cuenta —y eso que la compañía es perfecta— de todo el asco de la vida de esas gentes, hasta que entra. Margarita Xirgu rompe a hablar, entra, mira, y ya nos está participando su estado de ánimo, arrebataos por ese extraordinario poder de comunicación que es el suyo, ya lo compartimos en una capa tan profunda de vida, como si un poder nos sacara de quicio, que no pensamos, como frente a una actriz, “¡qué bien!”, sino que en realidad estamos viendo, únicos y por única vez, a un ser humano vivir intensamente. Y más, si sufre. Si sufre es un pobre ser humano sufriendo. Terminada *Bodas de sangre*, cuando agradece los aplausos, se la ve desencajada, destruida. Encarnación del personaje, transporte justo a su mundo. Ser desde siempre el personaje, para haber llegado a esto — esto que estáis viendo: esta rotura, este fracaso, este no poder más. (La nota mejor de Margarita Xirgu: este no poder más.)

Y cuando no se puede más, a fuerza de sufrir, ¿qué importan los demás personajes, causa, manantial del padecer? Al público espectador, contarles a ellos lo que nos pasa. Y Margarita Xirgu, en el medio del escenario, se dirige a la platea, y lo que dice cobra entonces fuerza de monólogo, vibración de grito. Han de brotar, en esos momentos, en verso las palabras. Así lo hace García Lorca. Margarita Xirgu, si el texto es prosa, lo poematiza, sin tocarlo. En el primer cuadro de *Yerma*, ella, que sueña con tener un hijo, dice:

“Són | para_el_hí-ijo | de_Ma-ría”

En tres tiempos, estableciendo cesuras por significación dramática y no conceptual o respiratoriamente; superpone las palabras átonas a la sílaba siguiente (el hijo, de María) con todo rigor; la sílaba final de palabra grave antes de cesura, es brevísima; con acentos secundarios bien perceptibles, marcando los tiempos (són, hijo, María); duplica la cantidad de la vocal acentuada en la palabra significativa, por lo que resulta casi un grito (hí-ijo).

En el oncenno cuadro de *Los fracasados*, él se ha emborrachado por primera vez, por repugnancia, por no aguantar la infidelidad por dinero de ella. Tirado en un sillón, no atina a desvestirse. Y ella, descalzándolo, al darse cuenta de por qué está así, exclama:

“¿Tánta | pé-ena | tuviste? | ¡Tá-hanta!”

Es a la poca compasión que se tiene a sí misma y a ese calor humano que da a cada vida, haciéndola auténtica en la desesperación y el dolor —son tan de carne y hueso, las vive con tal justeza a esas pobres vidas— a lo que se debe, por sobre todo, el arte magnífico de Margarita Xirgu. — E. F. R.

“MANDINGA EN LA SIERRA”

Los cuatro actos de *Mandinga en la Sierra* * (que sin tonada cordobesa serían tres) adolecen de una ingenuidad fundamental: suponer que un diablo más o menos ortodoxo sería tolerado y a un tiempo temido durante todo el transcurso de la acción. Lo probable —con un hombre en tales condiciones mefistofélicas— sería que lo quemaran, que lo trituraran o que lo emplumaran (esto en Salem, en Kentucky, o en Alabama). Yo no conozco los procedimientos exorsivos que están en vigencia en Córdoba, pero no creo que sea eficaz pasarse todo el tiempo hablándole al hombre con tonada y rencor sólo porque ha refaccionado el físico de una muchacha mediante algunas cremas de belleza. Yo creo que sería aconsejable mejorar en lo posible la propaganda de los productos empleados en la estética femenina a fin de impedir la repetición de malentendidos como el que nos ocupa.

En la obra comentada toda consideración sería del personaje es imposible: su permanencia sólo se justifica si se otorga a la pieza categoría de sainete. Es decir, si se la considera digna de ese público poco exigente que toma el teatro como sucedáneo del bicarbonato y que se convulsiona de risa ante el miedo de un personaje, o ante las inocuas hechicerías de una curandera. (Yo he visto a ese mismo público reír ante el terror de Stan Laurel en la casa deshabitada).

Es indudable que en ese sentido limitado la obra produce efecto.

* Obra original de Arturo Lorusso y Rafael J. Da Rosa, estrenada en el Teatro Nacional de Comedia (Cervantes).

Tiene la dosis de sentimentalismo que se aconseja en estos casos, se habla del amor con cierto descreimiento, pero todos comprenden que el amor existe, se repiten los juegos verbales de práctica —y se hacen algunos chistes poco prácticos— y al final los personajes predestinados al amor encuentran el amor. — MANUEL PEYROU.

ROMEO Y JULIETA EN EL CINE

ROMEO y Julieta en el libro, Romeo y Julieta en el teatro, Romeo y Julieta en el cine... Vemos moverse sus personajes en la blanca pantalla, en la penumbra de un cinematógrafo, y pensamos que todavía es dado señalar otros medios de expresión a donde es posible el trasplante: una serie de cuadros en los que un pintor hubiera pintado escenas de Romeo y Julieta, una transmisión radiotelefónica con sólo la magia de las voces, un poema sinfónico (hay una ópera sobre el tema) convirtiendo en música el desdichado amor de la pareja inmortal. En resumen: las posibles transformaciones, la distinta vida que adquiere una obra dada en cada una de esas formas, con sus problemas particulares, con el clima y las leyes inherentes a su distinta naturaleza. Es la suerte —¿o la mala suerte?— de las obras que alcanzan jerarquía de temas, motivos o mitos literarios. Obras tipo. Romeo y Julieta lo es. Jean Cocteau ha escrito un Romeo y Julieta admirable. Pensar las transformaciones, las adaptaciones, las transfiguraciones que puede sufrir en el tiempo una obra que, originariamente e ignorante de su utilización futura, es un manuscrito escrito en 1599 para ser representado en un teatro de Londres a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, es pensar que nadie es menos dueño de una gran obra que su autor.

Antes de estrenar la película, la productora norteamericana creyó un deber anunciar los arduos trabajos que originó su confección. Lo hizo profusamente. Ese logro de una perfecta versión inglesa del lenguaje de Shakespeare, la cuidadosa reconstrucción de época y trajes, la labor de un profesor, especialista en literatura shakespeariana, contratado a propósito, daban al espectador exigente o ignorante, pruebas del respeto que mereció tan grande obra así como de su elevado costo e importancia.

El resultado fué una buena película de ese género híbrido y fácil, que agrieta y pesa como un lastre en el presente del cine desde que

es sonoro: el cine teatro. Una traslación casi literal del drama a ese distinto mundo de la pantalla. Una versión realista que recuerda al teatro a cada instante, con una Verona, una fiesta en la casa de los Capuletos y un entierro de Julieta que gritan su manifiesta teatralidad. Y con sólo uno o dos momentos en los que el verdadero cine asoma: el transcurrir del tiempo en la muestra del cielo nocturno luego que Romeo penetra en la alcoba de su amada.

El cine posee demasiado poder de transfiguración, demasiados caminos inéditos y maravillosos para absorber la materia que enfoca. ¿Cómo admitir que este Romeo y Julieta, del director George Cukor sea un alto exponente de lo que en él puede hacerse? Sería desesperar de sus mágicas posibilidades, aceptarlo. Cabe un Romeo y Julieta, irreconocible en su condición de obra de teatro o en la de texto original, pero perfectamente lógica y reconocible en la pantalla.

En su servil imitación del teatro, el cine no puede mostrar sino fallas: las fallas de que adolece respecto de aquél. La incomodidad de su espectáculo fuerza a la comparación. ¿Perjudican a la obra de teatro la amplitud del cine y sus cambios continuos de escenarios? Por naturaleza, toda obra teatral es materia concentrada. Los tres planos de un escenario cercan la acción, la fijan ante el espectador con la totalidad del decorado y de los personajes que actúan en cada escena. El cine, en cambio, pasea la acción por diversos ambientes; nos lleva de aquí para allá; tan pronto nos muestra a un actor de lejos como de cerca; tan pronto de frente como de perfil o de espalda; tan pronto la visión total de un salón como la de un rincón o una ventana. Está en su naturaleza ese no poder estarse quieto —la cámara—, como lo está en la del teatro ese estarse fijo y quieto — el escenario. Hay en la película una escena —la célebre escena del balcón— que puede servirnos de ejemplo para proclamar que su total poesía, intensidad y eficacia sigue perteneciendo al teatro. Las diferentes tomas de Romeo y de Julieta desde ángulos distintos, quiebra la unidad de la escena, la disocia, la fragmenta. Es imprescindible en este momento escénico de la obra de Shakespeare la visión simultánea de ambos personajes; que Julieta permanezca en lo alto (la película nos la acerca nivelándola con el plano ideal del espectador) y Romeo siempre más bajo, desprendiéndose poco a poco de la tierra en su afán de alcanzar a Julieta (¿cómo enfocarlos entonces desde arriba?). Cuando el cine, en una escena de adaptación de una obra de teatro, enfoca a un sólo personaje, mostrándonoslo en un primer plano mientras habla o actúa, lo desglosa con este aparte de la acción conjunta, de momentos en que, para la acción dramática, es imprescindible y necesario la presencia de los demás

personajes. Lo aísla, lo hace resaltar; pareciera que se dirige a mostrar más el juego escénico de un actor que la importancia de un personaje.

Una cosa prueba la película: que la grandeza de Shakespeare persiste. A pesar de ciertas situaciones ingenuas, de ciertos parlamentos, de esa sutil distancia que extiende entre el espectador actual y la obra los usos y costumbres, los días y las horas de esa Verona de 1500, Shakespeare sigue siendo Shakespeare. Su sostenida grandeza no la ha lesionado el cine. En ese comercio de intercambio de motivos que realizan las artes entre sí, continúa siendo el genio de Stratford un proveedor de alta calidad. De alta calidad, y peligroso. Hemos oído a muchísimas personas lamentar la muerte de Julieta, los tristes amores de Romeo; odiar a ciertos personajes, reír con otros. Pero sólo a una o dos hablar de cine. — ENRIQUE MALLEA ABARCA.

“SÓLO VIVIMOS UNA VEZ”

UNA de las ventajas del cambio de clima consiste en que a veces se cambia también de cultura. Lo contrario no es tan frecuente: no siempre cambiando de cultura se logra mejorar un resfrío. La cultura cinematográfica alemana ha orillado siempre lo sobrenatural, lo morboso, o lo fantástico. O construían una mujer de metal, que producía estragos entre personajes menos oxidables, o edificaban una ciudad monstruosa, complicada, llena de torres, caños y pasadizos, todo perfectamente inútil, o inventaban un vampiro que bebía sin pajita la sangre de 17 niños, o una raíz extraída de cierto patíbulo que ofrecía ventajas para no me acuerdo qué. Todo, naturalmente, con la necesaria pesadez germánica.

Fritz Lang ha cambiado de clima. Yo tenía una mala idea de él, surgida a raíz de haber visto *Metrópolis*. Ahora rectifico mi juicio. He visto *Furia*; he visto *Sólo vivimos una vez*. Este último es un angustioso drama, un drama que triunfa del sentimentalismo, que es su esencia, por las virtudes de una técnica y de una invención poética como pocas veces se encuentran. Es un poco difícil creer en la inmortalidad del alma cuando apenas se cree en el alma, pero esa libertad final que las ametralladoras otorgan a Eddy, esa promesa (“Eddy: eres libre. Las puertas están abiertas...”) que él escucha después que 50 tiros le han cruzado el cuerpo, es uno de los finales poéticos de más fuerza que hemos visto.

Yo no me acordaba del origen de la imagen inicial: me aseguran que es análoga a la del final de *La batida*, cuando "el risueño" cuenta, valiéndose de unas figuritas (que en la pantalla aparecen enormes) el procedimiento de un asesinato entre "gangsters". Aquí unas manzanas en primer plano y la voz y los dedos de un italiano que protesta y describe un robo, inician la acción. Desde entonces todo se encadena y se corresponde, y las palabras de la escena final son las mismas, con el sentido poéticamente invertido, que las de la terrible escena de la fuga, en la neblina y en la luz de los reflectores de la cárcel. En una palabra, es una película donde la expresión está tan bien lograda que sustrae por completo la emoción común y la sustituye con la limpia y simple valorización artística. — M. P.

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Intendente Municipal: MARIANO DE VEDIA Y MITRE

Secretario de Hacienda: ATILIO DELL'ORO MAÍNI

Secretario de Obras Públicas: AMÍLCAR RAZORI

Homenaje a Buenos Aires

en su IV Centenario

*Ciclo de disertaciones histórico-literarias, auspiciado por
la Intendencia Municipal*

En este volumen de 556 páginas aparece el texto completo de las 25 conferencias pronunciadas por los siguientes escritores: *Ricardo Levene, María Elvira Mora y Araujo, Ignacio B. Anzoátegui, Luis Cané, Leonidas Barletta, B. Fernández Moreno, Fryda Schultz, Enrique Corbellini, Enrique Loncán, Alvaro Melián Lafinur, Francisco Luis Bernárdez, Manuel Ugarte, José Gabriel, Samuel W. Medrano, Alfonsina Storni, Sigfrido A. Radaelli, Pablo Suero, Nicolás Coronado, Manuel Mujica Láinez, Sara Alvarez Valdez, Leopoldo Marechal, Roberto F. Giusti, Jorge Luis Borges, Arturo Cancela, Ernesto Mario Barreda.*

Precio del ejemplar: \$ 3.— m/n.



En venta en la Oficina de Valores de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Av. DE MAYO 525, 5º piso.

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Intendente Municipal: MARIANO DE VEDIA Y MITRE

Secretario de Hacienda: ATILIO DELL'ORO MAÍNI

Secretario de Obras Públicas: AMÍLCAR RAZORI

ACABA DE APARECER:

HISTORIA DE LA CALLE CORRIENTES

por
Leopoldo Marechal

Documentación gráfica y bibliográfica de
ALEJO B. GONZÁLEZ GARAÑO Y GUILLERMO H. MOORES

Fotografías de HORACIO COPPOLA



Un volumen, lujosamente impreso

Precio del ejemplar: \$ 15.—



PEDIDOS:

Oficina de Valores de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires,
AVENIDA DE MAYO 525, 5º piso.

DR. FERMÍN ERRO GOYTÍA
Abogado

Av. de Mayo 1239
37-0029

DR. JULIO NOÉ
Abogado

Cangallo 315
33-5721

ATILIO DARÍO RADAELLI
Ingeniero civil

Puán 353
66-1416

DR. CARLOS MOUCHET
Abogado

DR. LEONARDO VIOLA
Abogado

Sarmiento 1320
38-0719

La
EDITORIAL
PAN AMÉRICA

atiende pedidos de cual-
quier revista del país.

FACUNDO CHÁNETON
Procurador

Estudio del Dr. Cháneton
Paraguay 648
31-1285

RAÚL RIVERO OLAZÁBAL
Escribano

Aráoz 2417
73-4746

Perú 677
Buenos Aires

SIGFRIDO A. RADAELLI—CARLOS MOUCHET

DELITOS CONTRA LOS DERECHOS INTELECTUALES

La ley argentina 11.723

3ª edición

Precio del ejemplar: \$ 4.— m/n.

VALERIO ABELEDO, Editor. — Lavalle 1368 — Buenos Aires

SIGFRIDO A. RADAELLI—CARLOS MOUCHET

LOS DERECHOS INTELECTUALES Y EL CÓDIGO CIVIL

Crítica al Anteproyecto del doctor Bibiloni

Un folleto - Precio del ejemplar: \$ 0.50

VALERIO ABELEDO, Editor — Buenos Aires

COLECCIÓN
MEGÁFONO

Volúmenes publicados:

- I. *Vidas de muertos*, por Ignacio B. Anzoátegui.
- II. *La irreverencia histórica*, por Sigfrido A. Radaelli.
- III. *Historia universal de la infamia*, por Jorge Luis Borges.
- IV. *Ensayo sobre Rosas*, por Julio Irazusta.

Cada volumen: 144 páginas, papel pluma

Precio del ejemplar: \$ 1.—

EDITORIAL TOR
RIO DE JANEIRO 760, Buenos Aires

Capítulo

Revista mensual

Calle Juncal 2210, Buenos Aires

Directores:

Sigfrido A. Radaelli, Erwin F. Rubens, Enrique Mallea Abarca

Precio del ejemplar: \$ 0.40

Distribuidores exclusivos en el país y extranjero:

Editorial PAN AMÉRICA, Perú 677, Buenos Aires

Las colaboraciones deben enviarse a la Dirección, calle Juncal 2210,
Buenos Aires. Los originales no devueltos dentro de un plazo
de dos meses se consideran aceptados

TRAJES

sobre

Medida



ALBION-HOUSE
CANGALLO Y MAIPÚ

\$ 0.40