REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

Sumario

LOS PARRICIDAS: EDGAR ALLAN POE . . . . . *H. A. Murena*
QUEVEDO ANTE LA VIDA Y LA MUERTE . . . . *A. Wagner de Reyna*
LA SITUACIÓN DEL ESCRITOR NORTEAMERICANO . . . *Stephen Spender*
GOETHE, EDUCADOR DE NUESTRO TIEMPO . . . *Lorenzo Luzuriaga*
DOS DIGRESIONES SARCÁSTICAS . . . . . *J. Ferrater Mora*

FICCIÓN

LA RAZÓN HUMANA . . . . . *Eduardo Mallea*

CRÓNICAS

HAMLET-PUZZLE . . . . . *Antonio Pagés Larraya*
IRRACIONALISMO Y EFICACIA . . . . . *Julio Cortázar*
GOETHE Y LA "LITERATURA UNIVERSAL" . . . . *Guillermo de Torre*
LAWRENCE DURRELL . . . . . *Patrick O. Dudgeon*
CORREO LITERARIO DE PARÍS . . . . . *Juan Andrade*
TEATRO . . . . . *M. A. Olivera*
ALGUNAS FIGURAS DEL TEATRO DE CAMUS . . . *Julieta Gómez Paz*
EL CREADOR CINEMATOGRÁFICO . . . . . *Manuel Villegas López*

NOTAS DE LIBROS

por *E. L. Revol, María Elena Walsh, Jorge Luzuriaga, Daniel Devoto, Juan J. Fitzpatrick y Guillermo de Torre.*

LA CARAVANA INMÓVIL

SETIEMBRE
DICIEMBRE

17-18

VOLUMEN
SEXTO

BUENOS AIRES

REALIDAD

Revista de ideas

Publicación bimestral

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: FRANCISCO ROMERO.

Consejeros: AMADO ALONSO, FRANCISCO AYALA, CARLOS ALBERTO ERRO, CARMEN GÁNDARA, LORENZO LUZURIAGA, EDUARDO MALLEA, E. MARTÍNEZ ESTRADA, RAÚL PREBISCH, JULIO REY PASTOR, JOSÉ LUIS ROMERO, SEBASTIÁN SOLER, GUILLERMO DE TORRE.

Toda la correspondencia deberá ser dirigida a la Secretaría de Redacción, a nombre de Francisco Ayala o Lorenzo Luzuriaga.

Todos los trabajos que inserta esta revista fueron especialmente escritos para ella; queda prohibida su reproducción total o parcial sin mencionar la procedencia.

No se mantiene correspondencia sobre originales espontáneamente enviados.

PRECIOS:

Argentina, suscripción anual $ 25.— m/arg.; número suelto, $ 5.—. Países de lengua española o portuguesa, suscripción anual, 5,50 dólares; número suelto, 1,25 dólares. Otros países, suscripción anual, 6.— dólares; número suelto, 1,50 dólar.

Secretaría de Redacción y Administración:

DEFENSA 119, I°, n° 1

BUENOS AIRES ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ACABA DE APARECER

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

por RICARDO ROJAS

1ª PARTE	LOS GAUCHESCOS	2 tomos	.....	$ 35.—
2ª PARTE	LOS COLONIALES	2 „	.....	$ 40.—
3ª PARTE	LOS PROSCRIPTOS	2 „	.....	$ 45.—
4ª PARTE	LOS MODERNOS	2 „	.....	$ 60.—

La más completa y autorizada historia de la literatura argentina que es al mismo tiempo una historia de la cultura y el desenvolvimiento espiritual del país. Una obra ya clásica e insuperada, de consulta imprescindible y de estudio alecccionador. Agotadas desde hace años sus dos primeras ediciones, esta nueva que hoy editamos supera a las anteriores, al hallarse enriquecida con apéndices que la actualizan y utilísimos índices onomásticos que facilitan su consulta, amén de numerosas ilustraciones.

OTRAS NOVEDADES IMPORTANTES

ARTURO USLAR PIETRI: *Treinta hombres y sus sombras* .... $ 8.—
El autor de dos novelas americanas famosas, *El camino de El Dorado* y *Las lanzas coloradas* nos ofrece ahora una serie orgánica de atractivos relatos.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *Hombres de maíz* ..... $ 11.—
Vivos todavía los ecos elogiosos que despertó *El señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias publica otra gran novela genuinamente americana, donde lo mitológico y lo actual se combinan en una trama de poderoso interés.

PEDRO SALINAS: *La voz a ti debida*. Bca. Contemp. Nº 226 .. $ 2.50
La obra lírica más bella, más personal y característica del autor de *La poesía de Rubén Darío*.

ÁNGEL FLORES: *Vida de Lope de Vega*. Bca. Contemp. Nº 227 $ 3.50
Una biografía del Fénix de los Ingenios, tan amena y pintoresca como verídica y documentada, traducida del inglés y prologada por Guillermo de Torre.

ANTONIA PALACIOS: *Ana Isabel, una niña decente* ..... $ 9.—
Un nuevo valor de la literatura venezolana, señalado así por su compatriota Uslar Pietri: "Esta historia rumorosa de la niña decente y de sus terribles aventuras frente a lo doméstico es una obra de calidad excepcional.

L. VERNIERS: *Metodología de la Historia* ..... $ 4.50
Provistos de numerosos ejercicios, problemas y grabados, los Cuadernos de Trabajo, serie a la que este libro pertenece, constituyen la mejor guía didáctica para el maestro.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

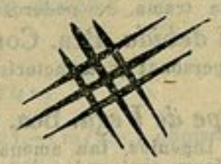
ALSINA 1131 - BUENOS AIRES

MONTEVIDEO • SANTIAGO DE CHILE • LIMA

Exclusivamente para el libro

BARTOLOMÉ U. CHIESINO

ARTES GRÁFICAS



AMEGHINO 838

AVELLANEDA

T. E. 22 AVELLANEDA 7780

William Gossage

inventó en 1836 las "Torres" para absorber el ácido clorhídrico producido durante la fabricación del álcalis y que causaba grandes daños a las cosechas. Gossage aprovechó así este desperdicio industrial, convirtiéndolo en ácido clorhídrico que podía producir económicamente y en grandes cantidades. William Gossage nació en 1799 en Lincolnshire, y durante su juventud ayudó a su tío, droguero de Chesterfield. En 1850 fabricó jabón y álcalis en Lancashire. Desde 1823 sus patentes de invención se suceden ininterrumpidamente durante más de 40 años

Muchas de sus creaciones resultaban demasiado avanzadas para la época, tales como el método para recuperar el bióxido de manganeso usado en la fabricación del cloro que no se puso en práctica hasta 30 años después.

Falleció en 1877. Su genio práctico ha contribuido eficazmente al desarrollo de la industria química británica.

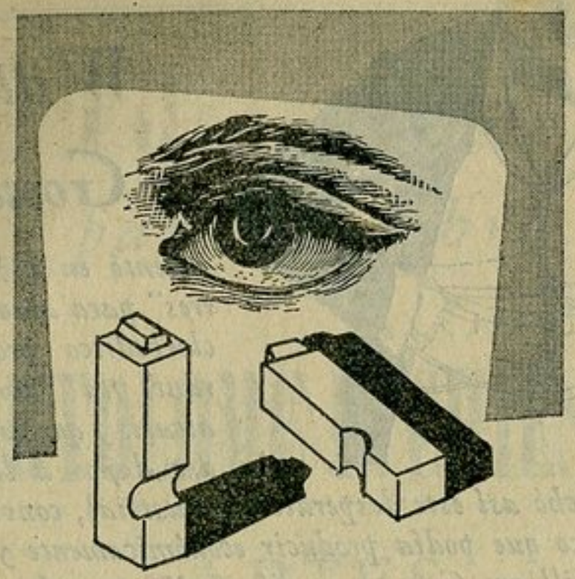
Imperial Chemical Industries Limited.
Londres

REPRESENTADA EN LA ARGENTINA POR

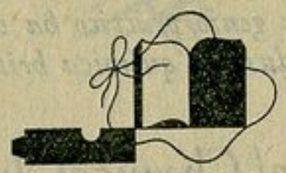
INDUSTRIAS QUIMICAS ARGENTINAS "DUPERIAL"

Edificio "Duperial" - Paseo Colón 285 (R 44) - T. E. 34, Defensa 2191 - Bs. As.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas www.ahira.com.ar



Una mirada vigilante acompañará a su original desde que usted nos lo confía hasta que se lo devolvemos transformado en libro.



IMPRENTA LÓPEZ

al servicio del libro

PERU 666 - BUENOS AIRES

CASA ITURRAT

SOCIEDAD ANONIMA COMERCIAL

Papeles para las Artes Gráficas

ALSINA 2228 al 2252

BUENOS AIRES

SUCURSALES:

Rosario, Córdoba, Mendoza, Santa Fe, Mar del Plata, Bahía Blanca, Tucumán, Resistencia y Corrientes.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

INDEPENDENCIA 802 **BUENOS AIRES**

NOVEDADES:

COSSIO DEL POMAR, F.: *Arte del Perú precolombino* . . . . $ 90.—
PAZ, OCTAVIO: *Libertad bajo palabra* . . . . . „ 8.—
MAC IVER, R.: *Causación social* . . . . . „ 11.—
VARIOS (reunidos por la U. N. E. S. C. O.): *Los derechos del hombre* . . . . . „ 10.—
VARIOS (íd.): *Goethe,* textos de homenaje . . . . . „ 5.—
ZEA, LEOPOLDO: *Dos etapas del pensamiento en Hispano América* . . . . . „ 15.—
VARIOS: *Relaciones diplomáticas hispanoamericanas* (1839-1898) . . . . . „ 20.—
KLUCKHOHN, C.: *Antropología* (Nº 13 de Breviarios) . . „ 9.—
BURTON, N. L.: *Contabilidad de costos* . . . . . „ 24.—
DEWEY, JOHN: *El arte como experiencia* . . . . . „ 14.—
AUB, MAX: *Sala de espera* (teatro, prosa, verso) . . . . . „ 18.—
QUIROZ, OLGA VICTORIA: *La Introducción de la Filosofía Moderna* . . . . . .

R E A L I D A D

REVISTA DE IDEAS

NOTA

Disponiendo todavía de un reducido número de colecciones de REALIDAD (años 1947, 1948 y 1949, volúmenes I al VI, números 1 al 18), las ponemos a disposición de nuestros lectores al precio de $ 25.- m/arg. cada año.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Resulta difícil servir a todos al mismo tiempo...

El suministro de electricidad se ve limitado por la capacidad de producción. Se necesita más maquinarias, más equipos, más cables, para satisfacer los crecientes requerimientos de la industria, el comercio, los servicios públicos y los hogares.

Nosotros hacemos lo posible por obviar las dificultades que demoran la ampliación de nuestras usinas. Mientras tanto, es preciso que los usuarios cooperen a fin de que no falte corriente eléctrica para las actividades vitales de la ciudad.

Coopere usted también, reduciendo, especialmente entre las 18 y las 21 horas, el uso de energía eléctrica que no le sea indispensable.

CADE

COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S. A.

EXCELSIOR

Ultimas Novedades

Ethel Mannin: CAPITÁN LUZ DE LUNA.

Inglaterra, centro de la revolución industrial del siglo XIX, es el escenario de esta intensa novela que describe —como fondo de un drama apasionado— los sacudimientos del mundo de la era feudal y el advenimiento de una época que ahora se denomina capitalista. Un volumen de la "Colección Horizonte" de 464 páginas .. .. $ 11.—

Bernard Shaw: COMEDIAS DESAGRADABLES.

Con las tres piezas contenidas en este libro: "Casas de viudos", "El mariposón" y "La profesión de la señora Warren", la Editorial Sudamericana inicia la publicación de las Obras Completas del genial escritor irlandés, en cuidadas versiones que restituyen, para los lectores de habla española, la autenticidad del pensamiento y el arte shawianos. Un volumen de la "Colección Teatro", de 364 páginas .. .. $ 12.—

Augusto Raúl Cortazar: EL CARNAVAL EN EL FOLKLORE CALCHAQUÍ.

En una obra que constituye un modelo del rigor científico con que pueden ser realizados los estudios folklóricos sin sacrificar la amenidad de la exposición ni la fluidez del estilo, el autor agota el interesante tema, al que agrega su enfoque de la naturaleza de los fenómenos y procesos folklóricos y el desarrollo de su "método folklórico integral". Un volumen ilustrado, de 292 páginas $ 10.—

A. L. Vischer: LA VEJEZ COMO DESTINO Y PLENITUD.

Un destacado hombre de ciencia y escritor ameno encara a la vejez, no como un término, sino como una nueva etapa de la vida en que la actividad creadora, lejos de apagarse, se orienta por nuevos caminos que le son negados a la inexperta juventud. Un volumen de la "Colección Ciencia y Cultura", de 236 páginas, con ilustraciones .. .. $ 8.—

REEDICIONES

Richard Wright: SANGRE NEGRA (5ª edición).

El vigoroso escritor negro que trazó los cuentos magistrales de "Los hijos del Tío Tom" y las inolvidables páginas de su autobiografía "Mi vida de negro" ofrece en esta novela el tremendo drama de la inadaptación de los negros a la civilización de los blancos. Obra que cobra actualidad con el viaje de su autor a la Argentina, donde será llevada a la pantalla con Wright como protagonista. Un volumen de la "Colección Horizonte", de 572 páginas $ 15—

Pío Baroja: LAURA O LA SOLEDAD SIN REMEDIO (3ª edición).

Interesante relato de un autor que ha sido señalado como el más eminente novelista vivo de la lengua española, y cuyo material humano es de una riqueza difícil de parangonar entre el resto de los novelistas europeos. Un volumen de la "Colección Horizonte", de 360 páginas .. .. $ 9.—

Julián Huxley: ENSAYOS DE UN BIÓLOGO (3ª edición).

De un investigador original, uno de los hombres de ciencia que gozan de mayor prestigio en el mundo, son los trabajos que integran este libro, en los cuales se enfocan —con precisión científica y sencillez dialéctica— los más importantes problemas vitales desde las primeras especies animales hasta el hombre. Un volumen de la "Colección Ciencia y Cultura", de 315 páginas .. .. $ 9.—

EDITORIAL SUDAMERICANA

ALSINA 500 BUENOS AIRES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EDICIONES REALIDAD

EDUARD SPRANGER

LA EXPERIENCIA DE LA VIDA

A su edad avanzada, el gran filósofo y pedagogo alemán plantea y dilucida este problema: ¿En qué consiste la curiosa especie de saber, intransmisible, intransferible, que sólo es válido para cada uno y que sólo en el curso de la propia vida se adquiere: el saber de experiencia? Tal es la última, luminosa lección del maestro.

Precio . . . . . $ 5.—

★

ALEX COMFORT

LA NOVELA Y NUESTRO TIEMPO

El autor, uno de los más brillantes escritores jóvenes de Inglaterra, cuya firma conocen los lectores de REALIDAD, acomete aquí, con la valentía intelectual y la lucidez que lo caracterizan, el tema de las posibilidades, perspectivas y función del género narrativo en la desconcertante sociedad actual, cuyos rasgos temerosos pone de relieve. Su originalidad hará muy discutida esta obra.

Precio . . . . . $ 6.—

REALIDAD

REVISTA DE IDEAS

PUBLICACION BIMESTRAL

Año III • Septiembre - Diciembre 1949 • Vol. 6

LOS PARRICIDAS: EDGAR ALLAN POE

Por H. A. MURENA

La historia es un criptograma que quizá tenga una sola interpretación definitivamente valedera, pero los hombres (como siempre formamos parte de él y no podemos discernir nunca su totalidad) nos servimos para descifrarlo de claves diversas, que varían con el lugar y el tiempo a que pertenecemos, y que nos lo aclaran según lo que más nos concierne. Con América se da el escandaloso caso de que —salvo frustrados intentos— ha sido y es interpretada, inclusive por los americanos, según una clave puramente europea. Poe, voz llena de sentido, es un ejemplo decisivo, en el orden de la historia del espíritu, de las perniciosas inmolaciones que habitualmente se ejecutan en nombre de esta ambigüedad.

La valuación que de él y su obra se hace es en cierto modo legítima para los europeos, pero ni siquiera así ha sido cumplida en forma rigurosa y exhaustiva. Se lo ha convertido en un incidente de la historia de la literatura europea que, por accidente, se produjo en América. Y nada más. Se reconoce, a veces, que influyó sobre Baudelaire, sobre Rimbaud, sobre Lautréamont, sobre Mallarmé, sobre Valéry. Se reitera que los surrealistas lo rechazaron como maestro por haber sido el in-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ventor de la novela policial. Y nada más. Poe es en definitiva ignorado en las historias de la literatura europea (Thibaudet), a las que lo remiten los historiadores de la literatura americana (Lewisohn) como terreno con el que resulta más congruente. O sea que, aunque se hable y se escriba sobre él con el entusiasmo y la atención que merece, el movimiento de su espíritu no entronca en ninguna historia, y sus derechos son equiparados a los de los de los maníacos, extraños al mundo, ciudadanos de ninguna parte. Este suceso no debe engañarnos con su aparente trivialidad: nos está diciendo una vez más que la historia rechaza a los que no se someten a ella, a los que se empeñan en ser antihistoria. *Porque ¿cuál es la verdadera palabra que Poe lanza sobre Europa?* Hoy, a los cien años de su horrífica muerte de alcohol, confusión y destino, muerte desolada en los muelles de Baltimore, aún es preciso preguntarlo.

En *Une Saison en Enfer,* hay un buen número de frases que siempre me causaron sorpresa por el inusitado sentimiento que su simbolismo expresa abiertamente: "Si poseyera antecedentes en un punto cualquiera de la historia de Francia... Pero no; nada. No ignoro que siempre he sido de raza inferior. Soy de raza inferior por toda la eternidad. Mi jornada está cumplida: abandono Europa. Sí; tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una fiera, un negro. Lo más sagaz es abandonar este continente en donde ronda la locura."

Lo que estas frases aisladas revelan sin escapatoria es imposible, por otra parte, no percibirlo en la declaración total del exasperado poema. Sensación de soledad histórica y martilleo contra los muros de la historia; asco por Europa y vómito sobre Europa; nostalgia por una residencia perdida, nostalgia que apela a los arietes de la cólera y la destrucción para poder regresar; en suma, sentimiento de un europeo que se siente desterrado en Europa: eso es lo que se respira en todo Rimbaud. Y de tal sentimiento participan sus compañeros de esa triste, trágica cofradía de distantes que alguien formó con la denominación de "poetas malditos". El giro antieuropeo que la historia espiritual de Europa cobra con ellos tiene en los camaradas de Rimbaud

menor evidencia, menor conciencia que en él, pero no por eso se desvirtúa o pierde influencia tal sentimiento antihistórico. Lautréamont deposita en el corazón de Europa *Les Chants de Maldoror,* obra tan extraña a la historia como un monstruo surgido de improviso de los abismos oceánicos, máquina infernal que cincuenta años después estalla con el surrealismo —formidable movimiento anticultural— y es la sombra que patrocina todo el arte moderno, arte que es causa y efecto al mismo tiempo de la depuración, desintegración o destrucción (como quiera llamársele, pero en resumen deshistorización) que sufre Europa en estos años. Mallarmé, en el extremo opuesto de la misma vara, descubre la poesía pura, de la que —fuera de toda valoración estética, que es como se piensan estas consideraciones— sería fácil pero también ocioso demostrar que, con su abstracción, con su esencial deshumanización, constituye, al igual que todo lo que con futuro se hizo en esa época, un activísimo fermento antihistórico.

Pero atrás de Rimbaud, atrás de Lautréamont, atrás de Mallarmé, atrás de toda la poesía y el arte malditos, está Baudelaire. Es Baudelaire quien, al asumir con la poesía de su inflexible y corrosiva intimidad la máxima conciencia y pasión del desencajamiento europeo, posibilita y favorece la irrupción de las destructoras voces que dan estos desterrados contra sus tierras. Y atrás de Baudelaire está Poe. Porque Poe es el gran desterrado. Porque Poe es, en verdad, el que directa o indirectamente inspira a estos nihilistas insólitos, a estos antieuropeístas sin precedentes.

Naturalmente no pretendo sostener el absurdo de que Poe haya engendrado o imbuído por sí solo ese sentimiento a Europa, pero entiendo que aún no se ha apreciado en toda su magnitud el papel de formidable catalizador que le cupo en ese proceso por el conducto de Baudelaire. No me refiero a la curiosa historia de la poesía pura, de la que Poe, aunque significativamente haya concebido la idea, no escribió quizás ni veinte versos, y que es creación exclusiva de Baudelaire, Mallarmé y Valéry, creación europea. Pienso en realidad en el espíritu de la obra de Poe,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en ese espíritu demoníaco al que es inútil buscarle precedentes en Europa, en el consabido Hoffmann, por ejemplo, en quien la inspiración diabólica es de un carácter tan gratuito, fantasioso, que no resulta emparentable de ningún modo con la concreta, verdadera de Poe. Las historias de la literatura se desentienden casi de la influencia de Poe sobre Baudelaire, salvo en lo que se refiere al equívoco asunto de la poesía pura, porque los aportes estrictamente estéticos de Poe son sin duda exiguos. Pero en lo que respecta al espíritu, el peso de Poe sobre Baudelaire es enorme. Porque con Poe se anuncia por primera vez en Europa una voluntad real de aniquilamiento en nombre de la salvación del alma. Porque esta voluntad nihilista extraeuropea cae sobre el fértil terreno de una Europa en la que empieza a aflorar violentamente el cansancio por la historia. *Porque, para decirlo de una vez, la verdadera palabra que Poe lanza sobre Europa es en general la de destrucción, y específicamente la de aniquilación de la historia, aniquilación de Europa, términos similares para el hombre occidental.*

Poe es el primer golpe dado por América contra las puertas de Europa. Es el primer azote con que el alma europea, después de su viaje a América, refluye sobre sí misma, para minar y romper la vieja residencia. Porque América es el alma europea expulsada del antiquísimo recinto de la historia, desterrada, contemplando su remoto asilo, embargada por una secreta, incesante pregunta sobre las causas de la presunta culpa que motivó el destierro, cayendo, tras la máscara de la vida próspera y saludable, en el pozo de una nostalgia que elige la propia destrucción como medio para redimir la culpa y golpear al mismo tiempo vindicativamente los cimientos de la cerrada casa natal. Y Poe es la voz de ese misterioso drama del alma occidental, de esa generalización tremenda del drama de toda vida humana, que tiene que avanzar siempre de las cámaras del pasado a un futuro inclemente y azaroso, de lo histórico a lo ahistórico, que tiene que nacer constantemente, de ese drama que al cumplirse en millares de seres y a una determinada altura de los tiempos produjo una demencia oculta, una desesperación embozada cuya

magnitud y consecuencias permanecen en gran parte aún sin nombre.

Las figuras que un artista forja expresan a la vez en la forma más secreta y más clara los términos decisivos del problema que su existencia afronta. Y las figuras de Poe componen en total un monólogo de lucidez delirante pronunciado desde el mirador de los expulsados, simbolizan el loco indagar por la presunta culpa que ha motivado el destierro de la casa natal y todas las derivaciones de esa situación, significan estrictamente —dentro del orden al que han sido trasportados— los estados que padece el alma europea en el destierro. Entre todas se destaca, con terminología casi directa, *El hundimiento de la casa Usher,* en la que la mansión, con sus nobles agotados y su vetustez, es la corporización misma de la historia, a la que el sentimiento del autor somete después a un fin aniquilador. Piénsese además en los emparedamientos vivos frecuentes y en los casos de catalepsia, que son representación de la muerte en vida que experimenta el espíritu entre las rejas del mundo brutal y ahistórico del exilio. Piénsese en la obstinada voluntad de pervivir de *Ligeia* y de *La verdad sobre el curso del señor Valdemar,* que son fantasías compensatorias de la muerte que el alma sufre por la separación y caducidad de su habitáculo, y expresión de los deseos de pervivir en uno nuevo. Piénsese en la culpa, en la culpa constante, encubierta, inexplicable, que circula por todos los relatos, culpa de una intensidad desconocida hasta entonces en la literatura —como si el autor hubiese sido expulsado de un nuevo paraíso—, y que es ciertamente la culpa que el destierro obliga a presuponer, pues ésa es la única inextricable y cuya consecuencia, no obstante, está presente. Piénsese, por fin —entre los infinitos detalles y temas mencionables con tal objeto—, en las dos vertientes de la culpa: en el espíritu matemático-inquisitivo, con el que se quiere esclarecer la culpa, y en el demonio de la perversidad, con el que se busca destruir todo origen para acabar con el origen de la esquiva culpa, movimientos también reveladores por sus insólitas características del nuevo estado de alma que se plasma en el destierro.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un observador superficial experimentará la tentación de argüir que los problemas mencionados son universales y sobrepasan lo específicamente americano. Dirá que el emparedamiento vivo es lo que sufre el espíritu en el cuerpo, que *Ligeia* representa el eterno deseo de inmortalidad, y que el hombre ha acordado siempre a su existencia un carácter culpable. A tal observador pudo responderle, en principio, que sí, que dichos problemas son ecuménicos, pero debo agregar inmediatamente que la forma en que son reiterados por Poe podía producirse entonces sólo en América. Porque América es precisamente una nueva vuelta de tuerca sobre el drama humano. La tragedia del hombre arranca de su presunción de que es ajeno a la tierra, de que ha sido desterrado del recinto del espíritu. Y el drama de América no es más que el acentuamiento en un grado del universal, pues América es destierro del recinto de la historia, o sea nueva expulsión del ámbito del espíritu —que eso es la historia—, expulsión sobre expulsión. Por ello los problemas que Poe presenta son universales, pero la forma característica que su mano les hace asumir, el tono de crispación sin precedentes en que los expresa, y los simbólicos datos irreductibles a lo universal con que inconscientemente los mezcla no sólo impiden que se los separe de América, sino que, como se comprenderá luego, obligan a adjudicarles sin discusión las motivaciones indicadas.

Sin embargo, debería bastar la consideración del sentido que los europeos acordaron a su dictamen para comprender que su exaltación de los demonios de la perversidad y la destrucción están dirigidos ciega pero certeramente contra la historia, contra Europa. Pues las adhesiones que polariza tras su muerte son cada vez más antieuropeas. No es extraño que el surrealismo asocie sin cesar su nombre a los de Lautréamont y Rimbaud, los dos desterrados, los dos ajenos a la historia. Lo que ocurría era que Poe, por ser americano, había descubierto la experiencia del destierro de la historia y de lo que siente y quiere alguien que se ha tornado ajeno a la historia antes que Lautréamont, antes que Rimbaud, antes que los surrealistas. Lo que Lautréamont (que no en vano pasó los primeros catorce años de su vida en

América, y que "admiraba enormemente a Edgar Poe, cuyos relatos había leído antes de su entrada al liceo"), lo que Rimbaud y lo que los surrealistas propalaban era la experiencia de los europeos desterrados de Europa, y, como eso son justamente los americanos, Poe, por ser americano, había estado capacitado para decirlo antes con ese extraño jugo hirviente que puede soltar un hombre cuando macera su corazón, sus nervios, sus vísceras y su cerebro en pruebas radicales.

Por supuesto, hay en este fenómeno un doble proceso. El nacimiento de un hijo implica sin remisión un desgaste para los padres. El desgaste, el precio de ese hijo, lo advierten los padres cuando el hijo en su crecimiento comienza a luchar con la experiencia de los padres para independizarse. Todo hijo se torna así, cuando se lanza a hablar con su propia lengua, en una acusación de decrepitud para los padres. Pero ocurre que para entonces los padres están realmente decrépitos, y la insinuación que en la sola presencia de sus hijos perciben es algo que sienten ya por sí. De tal manera, tanto hijos como padres luchan contra la experiencia, contra lo muerto de los padres. Los hijos para liberarse de esa muerte gratuita. Los padres para barrer las células muertas, la historia de sus vidas, aunque de ello no vaya a resultar en definitiva quizá más que una aceleración del proceso de muerte. Tal es la relación entre Poe, voz de la hija América, y los "malditos" y los surrealistas, que eran las células más vivas de la paterna Europa. Poe, el hijo, señalaba con sus deseos la decrepitud del padre, y lo más vivo del padre oyó en sus palabras la lección precursora que lo estimuló a reaccionar contra la lepra de la superhistoria.

Aunque —según recuerdo— los intérpretes europeos no han llevado hasta estos términos la dilucidación de las tendencias que la actitud de Poe favoreció en Europa, la mera puntualización de las tendencias espirituales que corren por debajo de lo estético basta, como se ha visto, para descubrir que lo que Europa aprendió en el símbolo que eran la vida y la obra de Poe fué un dictamen de senilidad, la necesidad de atacar el anquilosamiento histórico, la historia, la necesidad de matar lo muerto para vivir.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bastaran para justificarle por sí solas las muchas satisfacciones que el lector encuentra en sus relatos.

En diez concisas páginas ofrece estos motivos que trascienden sin duda su propia complacencia. No se limita, pues, a hablar de sí y de los productos de su ingenio —en cuyo ejercicio la ironía anterior era en absoluto lícita— sino de cosas que atañéndole muy directamente se refieren en primer término a la época, a su país y a sus contemporáneos. A todo un mundo que entró en agonía en 1936 y que al extinguirse se llevó consigo buena parte de Francisco Ayala.

Sin embargo no son sus propias exequias las que entona. Al fin y al cabo, Ayala, para fortuna nuestra, vive, y de ser acertada mi creencia debe sentirse más sabio, más alertado y penetrante explorador de la realidad que nos circunda que el que hubiera llegado a ser de perdurar el mundo estabilizado en que hizo sus precoces primeras armas y al que dió las realizaciones literarias, científicas y docentes de una madurez alcanzada muy temprano. Si el conocimiento da dolor, de ese dolor no se queja Ayala.

Mas para discurrir sobre su dolor de España, de ese dolor que tan emotiva y contenidamente permite asomar en el prólogo del libro, no ha considerado lícito valerse de *interpósita persona* y ha despedido a Don Francisco de Paula. La ocasión no autorizaba bromas y es él mismo quien en gesto de sobria responsabilidad se adelanta al primer plano para explicar como sociólogo las vicisitudes que hubieran de acaecerle como hombre de su país y de su tiempo para que el escritor imaginativo haya guardado silencio por cerca de veinte años. Durante ellos, es cierto, su producción literaria no se ha detenido. Ahí están el *Tratado de Sociología* —al que las especiales circunstancias que comporta la condición de exilado de su autor han limitado la repercusión que hubiera debido alcanzar como el libro más completo en la materia que se ha escrito en lengua castellana— y ahí están sus numerosos ensayos, recogidos en volúmenes o dispersos aún por las revistas. Pero su intimidad, la más profunda realidad de su vida, que sólo las obras de ficción permiten poner de manifiesto desde que no se escriben Confesiones, había permanecido hasta ahora sin exteriorización.

Pocos habrá tan capacitados como Ayala para apreciar hasta qué punto el escritor es hijo de su tiempo. En *Razón del Mundo* planteó la cuestión situándola en el ámbito de la cultura occidental en crisis. Más tarde, en un artículo, "¿Para quién escribimos nosotros?", que publicó en *Cuadernos Americanos*, la circunscribió a los escritores españoles, con especial referencia a los emigrados políticos. Faltaba un solo paso, el que

da ahora. En muy pocas páginas consigue aclarar porqué escribió, porqué hubo de silenciarse, porqué vuelve a escribir y para ello ha de pasar revista a los acontecimientos de su país y mundiales tal como le han afectado a él y a la totalidad de las letras españolas.

Difícilmente habrá asomado nadie a un mundo más propicio para la faena de escribir que quienes como Ayala comenzaron a hacerlo en España durante el decenio 1920-1930. Eran jóvenes en un mundo que erigió a la juventud en ideal de vida y era la *prosperity*, la última ocasión en que el occidental, libre de preocupaciones inmediatas y abrumadoras, pudo vacar alegremente por las regiones del arte. Pero, además, los jóvenes españoles que entonces comenzaban a escribir recibían como herencia el prestigio que por aquellos años gozaba en su patria el escritor. Por sus libros, de una riqueza que la desolación actual permite apreciar cumplidamente, y por su actuación pública, desarrollada al margen de la vida política oficial, la generación del 98, primero, y la de los escritores universitarios agrupados en torno a Ortega, Cossío y Menéndez Pidal, más tarde, habían logrado un ascendiente enorme sobre la vida nacional. Los más destacados de ellos habían llegado a ser, propia y efectivamente, por el simple reconocimiento espontáneo de sus compatriotas, glorias nacionales. Aquellos que gozaban de un perfil fácilmente reconocible —Unamuno, Valle Inclán— eran saludados en sus paseos callejeros por hombres acaso incapaces de deletrear sus libros. Más o menos oscuramente los españoles tenían conciencia del gran desarrollo que desde principios de siglo se operaba en su país, que no se podía identificar con un régimen político desprestigiado que integraban un monarca cacique, una aristocracia incapaz de otra cosa que de una insulsa vida palaciega y unos ministros y diputados profesionales de cuarto orden en cuanto a realizaciones y decencia. "La regeneración de España", fué obra de fuerzas sociales espontáneas, innominadas muchas veces, y el escritor, que aparecía entre ellas con nombre propio, la vió centrarse en torno suyo, acaso, por esta circunstancia, en mayor medida que lo que correspondía a su contribución. De todas formas cumplió a satisfacción, en la mayoría de los casos denodadamente, el papel de guía que los otros grupos fueron incapaces de asumir.

Ayala explica cómo su generación irrumpió en la vida pública cuando la dictadura de Primo de Rivera daba lugar a un momento de calma política. "En una atmósfera de paréntesis y espera como esa, la nueva generación se manifestó muy desligada de las realidades inmediatas, a través de actitudes estéticas que pretendían el máximo distanciamiento respecto al ambiente social." El hecho de que fuera la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

poesía —en una floración sin precedentes desde el siglo de oro— el género predilecto de estos jóvenes es la mejor comprobación de ello. Los prosistas no alcanzaron su talla, ni la de sus predecesores. Se hacía sentir en el género el desconcierto de la época, la falta de una trama de convicciones sociales vigentes que requiere sin duda la gran novela para surgir a su calor o en oposición a ella. Sin embargo ya habían logrado luz propia por aquellos años, Bergamín, Jarnés y el mismo Ayala, si bien como este último los caracteriza, entregados a aquella "sensual alegría que jugaba con imágenes, con metáforas, con palabras y se complacía en su propio asombro del mundo, divirtiéndose en estilizarlo".

"Todo esto se agostó de repente." Sobre el mundo se cernían ya los años tremendos que habían de venir y, entre los españoles, uno de los primeros en advertirlo fué Ayala. El joven profesor de Derecho Político que era entonces, se encontraba en 1929 y 1930, "los años del despliegue del nazismo", en Alemania. Sobre su sensibilidad su preparación profesional le capacitaba especialmente para captar la torva faz de los acontecimientos. Entonces, nos dice, "puse tregua a mi gusto de escribir ficciones y acudí con mi pluma al empeño de dilucidar los temas penosísimos, oscuros y desgraciados que tocaban a nuestro destino, al destino de un mundo destituído de sus ilusiones".

La tragedia de ese mundo comenzó en España y Ayala fué partícipe de ella. En él, como en todos los españoles, la guerra civil se le ha alojado en lo más hondo, trenzándose en la trama de su vida. La llevan consigo, a veces, al parecer, olvidada, pero siempre actuante, condicionando toda su existencia de tal manera que es imposible entender a cualquier español, y a España toda, haciendo abstracción de ese acontecimiento. Acaso el mayor acierto de Ayala en estas narraciones sea haber conseguido reflejar exactamente de qué forma perdura la guerra civil en los españoles, aún diez años después de terminada. Así, por ejemplo, la acción del relato que da nombre al libro, *La cabeza del cordero*, transcurre con mucha posterioridad al fin de la contienda. El protagonista no ha sufrido por su causa, la soportó cínicamente, aprovechándose de ella a la ocasión, y con igual cinismo juzga después los acontecimientos. Ha reemprendido con toda facilidad su vida y se halla casualmente en Fez, en un escenario de cuyo exotismo, nuevo para él, goza, cuando le sucede una aventura singular —el encuentro con unos moriscos que llevan su mismo apellido y se empeñan en que pertenecen a una rama de su familia que abandonó España cuando la expulsión. Todo parece, pues, propicio para alejar a tal individuo durante aquellas horas de la rememoración de los sucesos acaecidos en la guerra. Y, sin embargo,

apenas se detiene un instante a pensar en sí y en sus próximos cuando la visión de aquélla se le impone y la rumia una vez más entre las innumerables escenas y acciones que tuvieron lugar en aquellos años.

La guerra civil hizo que Ayala suspendiera su producción imaginativa durante el último decenio, pues, inevitablemente, ella había de ser el tema de sus ficciones si deseaba volverlas a escribir, y ha querido abordarla con ánimo sereno. La guerra civil es también la causa inmediata de que ahora reemprenda la labor, ya que lo hace a impulsos de un motivo ejemplar: "No menos que los pueblos que soportaron después bombardeos, invasiones, ocupación militar, exterminios, ha tocado a nosotros (se refiere, claro está, a los españoles) sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, desprendernos así de engaños, de falacias ideológicas, purgar el corazón, limpiarnos los ojos, y mirar al mundo con una mirada que si no expulsa y suprime todos los prestigios habituales del mal, los pone al descubierto y de ese modo sutil, los aniquila."

A costa de mucho de sí mismo se le ofrece a Ayala la nueva tarea. El *qué* digno de la labor de escribir en una época que no autoriza a espíritus como el suyo, frivolidades ni escapismos. ¿Habrá atinado igualmente con el *cómo*? Ayala no lo sabe y al final de este prólogo se nos manifiesta azorado, perplejo...

Más vale decirlo de inmediato. En mi opinión no lo ha conseguido totalmente. Tenemos cuatro relatos soberbios —y el calificativo no lo sitúo aquí para contrabalancear esta reserva: son soberbios— pero al menos en mi ánimo no han conseguido la finalidad que les confiara su autor. Uno se encuentra con una multitud de pasiones —la mayor parte de ellas oscuras, torvas— excelentemente analizadas, pero no acierta a hallarles el prestigio que multiplica sus estragos y contra el que Ayala quiso entablar la lucha. La causa está a mi juicio en la manera demasiado oblicua con que se aproxima al acontecimiento principal —la guerra civil. Acaso al emprender la labor y adoptar el procedimiento que ha seguido tuviera presente la ineficacia de las prédicas directas contra la guerra que con tanta profusión se sucedieron al fin de la primera contienda mundial y que no sólo no consiguieron detener la segunda sino que incluso, manejadas por una propaganda diabólica, sirvieron a su preparación. Tal vez haya considerado que los elementos propiamente políticos y sociales ya habían sido objeto de su atención en otras obras, en *Los Usurpadores*, y en las que integran su producción científica, pues, en efecto, muchos de sus más finos análisis sociológicos no habrían al-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

canzado la penetración que tienen si Ayala no se estuviera refiriendo a fenómenos que le han alcanzado de lleno en su propia vida.

Pero sucede que al prescindir de esos elementos y buscar las causas de la guerra civil sólo en las que permanentemente anidan en el corazón de los hombres, omite a mi parecer la incitación exterior, "las falacias ideológicas" que las desatan, las traban en lucha y multiplican sus estragos. Resultan así las analizadas por nuestro autor pasiones domésticas cuya exteriorización no hubiera traspasado en otras circunstancias la esfera del crimen pasional o de intereses, o que no se hubieran manifestado en absoluto. Cómo esas pasiones hasta entonces mostrencas, desprovistas de color político, se integran en el acontecimiento social se ve claramente en los relatos. Pero cómo éste se produce, permanece a mi juicio sin enunciar, al menos con la suficiente relevancia. La guerra no es en los relatos más que la ocasión para que esas pasiones, existentes en cualquier tiempo, se exterioricen impunemente. Mas las pasiones peculiares de la lucha política, que son precisamente las que se envuelven en "los habituales prestigios del mal", no son objeto de su atención en este libro. Ninguno de los personajes que Ayala describe es *político*, está aquejado por el ansia de poder ni es víctima de una ideología deshumanizada, ni se sirve de ella para dar rienda suelta a otros impulsos o para justificarlos bajo su máscara. En realidad todos ellos, hasta que la guerra sobreviene, viven al margen de la política y cuando ésta llega, *les sucede*. Una vez que se ha desencadenado, podrán incorporarse a la lucha, pero ninguno —salvo el protagonista vivo de *El Regreso*— se identifica con el acontecimiento, lo hace suyo y se entrega a una *causa*. Por esta razón, tal vez, apenas aparecen en los relatos sentimientos altruistas, generosos, que también entran en la lucha —dejando aparte la cuestión de si son o no más nocivos que los otros. Los demás personajes viven en la guerra exclusivamente para sí, tal como hacían en tiempo de paz, aunque acomoden su actuación a las peculiares condiciones creadas por el acontecimiento.

Esta salvedad, que se refiere al motivo trasendente de los relatos según se manifiesta en el prólogo, no disminuye su valor cuando se los considera en sí mismos. Felizmente Ayala no ha escrito una obra de tesis y las narraciones rebasan por todos lados la finalidad que pudo darles nacimiento. Acaso han sido los mismos relatos los que se han impuesto con su propio vigor a quien los escribiera y le han desviado de la intención que le llevó a escribirlos. Haciendo, pues, abstracción de ese motivo, tenemos una enorme riqueza de personajes, situaciones, dramas, descritos magistralmente. Por ejemplo:

En lo que se refiere a la psicología de los personajes. En *El Regreso*, escrito como todas las demás narraciones, con excepción de *El Tajo*, en primera persona, uno se va preguntando a medida que lee qué será este individuo que cita a los Infantes de Lara, vive en el campo, tiene una querida pueblerina de la que goza de manera no muy espiritual ciertamente y reúne una mezcla de erudición, sensualidad, sagacidad, franqueza y cinismo. Se tiene la impresión inequívoca que hay ahí un hombre existente y sin embargo no se acierta a insertarle en ningún lugar preciso de la colmena social, hasta que páginas adelante nos dice ser un seminarista que colgó los hábitos. Entonces todo ello se funde cabalmente y uno exclama para sus adentros: "no podía ser otra cosa". En cuanto a las situaciones... El drama trazado tan someramente de la señorita cursi provinciana que acaba en un prostíbulo, tiene la sencilla fatalidad de la vida misma. Y en *El Tajo* la descripción del frente tranquilo, cuando el campo deja de ser campo de batalla y toma presencia en los millares de soldados inactivos, con el sol acostándose en las peñas y el airecillo haciéndose sentir por entre los matorrales, es magistral.

Y así son decenas las situaciones y los tipos, en una abundancia a veces abrumadora, que integran este último libro de Francisco Ayala.

JORGE LUZURIAGA

JULIO CORTÁZAR: *Los Reyes*. Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949.

EL reseñador puede ejercitar en su tarea el descuido, el disgusto o hasta la alegría; pueden moverlo la pasión, la prolijidad o el compromiso: siempre hablará, en último término, de sí mismo. Ante estos *Reyes*, tan envidiadamente cercanos, tan escritos para todos nosotros, aprecio particularmente todo lo que esta tarea de resñador tiene de imprescindible y de inútil — como todo lo que pretendo decir de mí mismo; como todo lo que pretendo decir. Me es obligatorio proclamar toda mi insidiosa admiración por este diálogo perfecto; necesito decir, no sólo lo que valen para mí estos *Reyes*, sino también lo que significa, para todos los que usamos y amamos nuestra lengua y la queremos rica de fuerza y de matices, este previsto, inesperado, terminante don de belleza. Y sé también por adelantado que todo lo que voy a decir, a decirme, no valdrá la simple lectura de su texto y sólo será justo hasta que una próxima relectura cambie una vez más su

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

flexible inmovilidad. *Los Reyes,* tan perfectos formalmente, tan tersos, sin nada que dificulte su lectura corrida, son un ejemplo cabal de la obra falsamente fácil. Creemos saber todo de ellos hasta que los descubrimos, súbitamente, nuevos. Como la fija piedra pulida guarda y devuelve cambiadas por cada choque con una de sus caras las variables luces que la atraviesan, los personajes de *Los Reyes* se dicen diferentemente a cada una de nuestras miradas; y sin embargo, ¡qué idénticos siguen, con todas sus traiciones bajo las máscaras invariables, diciendo cada uno un engaño que se volverá contra él! Porque ninguno se entrega; ni siquiera el Rey futuro —ya Rey— que se niega a reflexionarse. Sólo sabemos de ellos por lo que nos callan, o por lo que nos dicen de los otros (de nosotros mismos, muchas veces). Todos son diferentes y distantes hasta que una línea de choque los limite por otros y los arroje violentamente contra esos otros, para que los veamos a nuestra propia luz indefensa atravesando sus transparencias implacables. Un Rey alcanzará la reducción de sus diferencias con el otro en un plano paralelo al suyo, pero incompartible; la astuta Ariana quebrará el esfuerzo simétrico de su hermano monstruoso en aristas deslumbrantes; el Minotauro desplegará ante el héroe insospechadas galerías de laberinto, diedros de lejanía enceguecedores que un héroe no puede ver; y todo el mito se amplificará en uan geometría de diamante que expande en el aire los ángulos de su rosa coronada hasta el infinito. Sólo el juego perfecto de toda esta óptica mineral nos alertará sobre una dura vigilancia que sólo alcanzamos a percibir como discreto cauce de tanta fuerza. Cortázar hablaba, en una carta publicada por allí, de las abejas aprisionadas en el ámbar. Podemos manejarlas sin temer por su fragilidad, hacerlas girar para contemplar sucesivamente todos sus aspectos; pero la substancia que las conserva y aprisiona nos separa definitivamente de ellas y su mundo que sabe latir en otras dimensiones, como si el insecto pudiera moverse en su atmósfera que sólo es dura para nosotros. Yo veo así a sus *Reyes,* fortificados en esta transparente vigilancia — repito, de intento, esta palabra, "vigilancia", con la terquedad con que ella se es fiel a lo largo de este libro y de todas las cosas de Cortázar. Bien sé que él —¿puedo citarlo una vez más?— propala su adhesión crecientemente total a ciertos "juegos instantáneos de la belleza", a ciertos luminosos cadáveres salubres que parecerían alejarse de las órbitas de la ordenadora inteligencia y el cálculo sagaz. No se puede cometer la inútil ignominia de negar las sordas colaboraciones que alberga su obra; pero no es posible no regocijarse por esta deslumbradora esclavitud clarividente, esta vigilancia burladora con que ciertos ídolos nos lo

encadenan, para "su desdicha" quizás —y es la última cita— pero con toda seguridad para "su grandeza".

DANIEL DEVOTO

EDUARD SPRANGER: *La experiencia de la vida.* Ediciones Realidad, Buenos Aires, 1949.

EN *La experiencia de la vida,* el primero de los dos ensayos de que se compone el breve volumen aparecido recientemente bajo ese título, plantea su autor, Eduard Spranger, un problema que nos atañe muy de cerca: el carácter irremisiblemente privado de cada destino individual. Pues, claro está, no se trata de la identidad de circunstancias con que se cumplen los destinos más disímiles, cosa que no puede menos de ser así, por otra parte, sino de que tales sucesos, esos acontecimientos que nos son comunes, nos cabe desprenderlos del sujeto que, al vivirlos, los condiciona y los modula.

Tal calidad inherente a la naturaleza humana radica, como Spranger lo señala con tino, en el hecho de que el individuo percibe la realidad conforme a sus deseos, en que estima los acaeceres sobrevenidos como siendo obra de su voluntad. Por eso, el autor acierta asimismo en destacar las fases de desarrollo correspondientes a la evolución de todo destino individual, las llamadas edades de la vida, pues que las posiciones de la infancia, la juventud y la madurez no sólo constituyen las perspectivas de valor desde las que el hombre contempla al universo, en el transcurso de su formación, sino que se dan a su vez en un orden irreversible, aun cuando capaz de ser concertado diferentemente dentro del margen abierto al despliegue de cada cual. No obstante, pese a la honda desigualdad existente entre ellas, dichas edades se relacionan íntimamente en mérito de la dirección que se les imprime hacia una meta común, si bien ese fin, y como era de esperar, sólo alcanza a manifestarse plenamente al término de una existencia, según lo expresa este pasaje del ensayo: "Pero sólo se alcanza la madurez emprendiendo audazmente una traslación de los valores de provisionales sistemas de valores y descendiendo cada vez más hondo en lo profundo del *ipse,* pues sólo allí se "revelan" los verdaderos valores, aun cuando a ello nos lleve el material de la experiencia, que en sí puede considerarse neutral en orden al valor". Esto es, que el curso de la vida consistiría en un progresivo autoconocimiento, y ello porque parece ser cuestionable que el hombre

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

persiga otro saber que el de salvación, últimamente, el cual se obtiene descendiendo hasta las más hondas entrañas de la intimidad.

Ahora bien, si de tal suerte vendría a organizarse la convivencia humana, es decir, mediante la voluntad combinada de todos los miembros que constituyen el cuerpo social, resulta evidente que las alteraciones que este cuerpo sufra, en su salud, derivarán de una falta de armonía, de un desequilibrio producido entre sus fuerzas. Así, cuando Spranger somete a consideración —interrogativamente— el tema de la *Patología cultural,* en el otro trabajo de este bello librito, dice al respecto: "Llamábamos enferma en su verdadero sentido a una cultura sólo cuando ya no es suficiente para aplicar fuerzas reguladoras y cuando su deformación, a consecuencia de su predominio masivo, se sustrae a toda regulación por el hombre". Pues claro está que el ajuste a que responde una comunidad cultural no es sino el conjunto de normas y principios que descansa sobre la conciencia de cada uno de sus integrantes, si bien aquél dista mucho de recibir una total anuencia y ésta de ser completamente uniforme; pero que, de cualquier modo, el hecho de su desaparición, el de sobrevenir una sociedad como la de las actuales masas, desprovistas de toda norma y principio, merecerá el juicio, como se lo merece al viejo profesor de Tubinga, de que una cultura donde tal situación se produce ha entrado en su faz patológica, según sería el caso de la nuestra.

No corresponde afirmar, sin embargo, que el diagnóstico del hoy anciano maestro acerca del destino de nuestro mundo de cultura sea pesimista, en absoluto, pues no se atreve a pronunciarse "sobre si la enfermedad de la cultura occidental significa ya una enfermedad mortal, de la que no se podrá salvar posiblemente al paciente...". "Pero suponiendo que no tenga ya cura —agrega resignadamente—, queda en esta tragedia siempre el camino de lo sagrado".

JUAN J. FITZPATRICK.

AGUSTINA LARRETA DE ÁLZAGA: *El otro paisaje.* (Emecé, Buenos Aires, 1949).

A la hora actual, y en el plano de la poesía lírica, parece más aventurado que años atrás señalar direcciones categóricas y límites excluyentes. Tras algunos momentos de cierta unanimidad conviven ahora los estilos más opuestos. Junto a la poesía que "grosso modo" yo apellidaría poesía de lo irracional —pues el superrealismo que aparentemente la monopoliza es sólo una de sus caras—, resurge la poesía normativa, hecha de resonancias prestigiosas. ¿Ha llegado, pues, el momento conciliador —desde otra mira, académico— en que debamos prescindir de los sufijos clasificatorios y atenernos puramente a las realizaciones cualitativas? En una palabra —por abocetar sólo el problema— ¿corresponde medir una obra de ese género tan en litigio en función de sus excelencias formales y de su auténticidad emotiva, prescindiendo de su situación temporal?

Vistos a esa luz, los poemas de Agustina Larreta de Álzaga acusan una excelencia cierta y hasta cierto grado de perfección insospechable en un libro primigenio. Particularmente, en los sonetos de *El otro paisaje* se juntan rigor y fluidez, disciplina y condensación. Sin manierismos de tornavuelta, libres de lastre o mimetismo, aposan, no obstante, una solera clásica, una estirpe pura. Si el fondo temático de estas poesías no revela perspectivas imprevistas, su estilo cuaja frecuentemente en sentencias felices, por momentos epigráficas, de un reminiscente conceptismo místico. (Así en su alabanza de la maternidad: "*...y es tal la posesión que hay en su entrega — que recibe más vida al dar la vida*"). La seducción sensual del mundo se equilibra con la imantación de ese "otro paisaje" ultramundano, más insinuado que definido. Porque muy femeninamente Agustina Larreta de Álzaga pertenece al linaje de aquellas que no quieren renunciar a nada: ni a lo divino ni a lo humano, logrando conciliar en su poesía ambos extremos.

ENRIQUE LUIS REVOL: *Al pie de las letras* (Reunión, Buenos Aires, 1949).

Al pie de las letras: hermoso y sencillo lema, humilde y altivo simultáneamente (con la misma duplicidad material del libro: su pergenio externo tan provinciano y su contenido tan europeo), pues no significa solamente sumisión, sino enaltecimiento del espíritu literario. Al pie de las letras se inclina rendidamente, con noble actitud de servicio desinteresado, y no de pleitesía bastarda, este Enrique Luis Revol, cuya apetencia y movilidad espirituales, cuya extrema receptividad a las corrientes mejores del tiempo sólo pueden suscitar simpatías y no objeciones cicateras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los reproches, en todo caso, vendrían después, cuando el propio crítico comenzara a hacerlos a sus criticados, reemplazando sus entusiasmos por un sistema más riguroso de pesas y medidas, alternando el panegírico no con la invectiva, pero sí con la reserva. Mas por ahora, recién desembarcado de los libros, entregado a la conquista más que a la colonización, corresponde seguirle en sus exploraciones apasionadas. Cierto es que sus andanzas continúan fatalmente rutas ya no rigurosamente intactas; pero son aquellas que gustan de recorrer por cuenta propia quienes se muestran sensibles a los ídolos recientes —de ahí los capítulos sobre Joyce y Kafka— o últimamente redescubiertos —ensayos sobre Melville y Hopkins—, sin que falte algún hallazgo personal —el de Herbert Read en cuanto novelista.

Enrique Luis Revol, poeta, crítico, curioso asimismo de las posibilidades novelescas, revela en todo momento dones y adquisiciones no muy compartidas. Sus ensayos críticos son, ante todo, un ejemplo de seriedad interpretativa, apoyada en una rigurosa documentación, y vienen a recordarnos una vez más cómo esta disciplina puede elevarse de su presunta categoría ancilar a un rango autónomo.

G. DE T.

LA CARAVANA INMOVIL

MR. TRUMAN Y SU IMPREVISTA "CRUZADA" CONTRA EL ARTE MODERNO.

¿Imprevista? No tanto. Al cabo, en el destino fatal de quienes ejercen un poder político está el concluir —si es que no empiezan desde su primer día— inmiscuyéndose en asuntos de su más rigurosa incompetencia. Por ejemplo, los que conciernen a las artes. Las tinieblas, en este punto, vendrán de Oriente, pero sus reflejos llegan hasta lo más lejano del hemisferio occidental. No es tanto que el stalinismo resulte contagioso, con sus periódicas purgas de artistas "desviados de la línea", es que ese mismo espíritu se halla latente en todos los demás regímenes. El papel del intelectual debe ser denunciar tales intromisiones dondequiera que se presenten. Lo hicimos en números anteriores respecto a Rusia. Como quiera que no somos beneficiarios del Plan Marshall, podemos ahora señalar sus desastres en Estados Unidos.

A un famoso crítico norteamericano de arte, James Johnson Sweney, le ha cabido el honor de poner en evidencia los desafueros artísticos de Truman, durante el Segunda Congreso de la Crítica Internacional de Arte, celebrado ha poco en París. "En arte —comenzó diciendo— la libertad del artista o del escritor está amenazada en cuanto se hacen presentes los intereses nacionales". Y luego detalló cierta hazaña presidencial. "En junio del año último una exposición de cuadros norteamericanos, comprados y difundidos por el Departamento de Estado, suscitó una reacción histérica en el seno del Congreso. Dicha exposición, que se titulaba "Advancing American Art", había sido organizada a solicitud de varios gobiernos extranjeros que deseaban formarse una idea de las obras de arte moderno producidas por los Estados Unidos. Componíase de 79 cuadros que, al decir de un crítico de arte del "New York Times", representaban "la suma del expresionismo, la fantasía, el superralismo y la abstracción". Esta exposición desencadenó una campaña degradante por parte de la prensa Hearst en todos los Estados Unidos. Algunas entidades artísticas conservadoras se solidarizaron con esta prensa, y la campaña ee tornó tan áspera que el Secretario de Estado, Marshall, decidió poner término a la exposición de Praga y hacer traer los cuadros de regreso a los EE. UU.".

Constituyóse una comisión investigadora. El Secretario de Estado adjunto, William Benton, intentó explicar la finalidad de la exposición, declarando que la mayoría de estos artistas eran no sólo célebres, sino que sus cuadros figuraban ya en los más grandes Museos. Por lo demás, la colección íntegra había sido expuesta en el Metropolitan Museum of Art antes de ser enviada al extranjero. Cuando Benton escribió al Presidente Truman, exponiéndole los hechos, recibió la siguiente respuesta del primer mandatario norteamericano:

"No pretendo ser artista ni crítico de arte, pero opino que el arte que se llama a sí mismo moderno, no es sino un conjunto de vulgaridades de imbéciles holgazanes. Una obra de arte es una obra en la cual se nota todo el esfuerzo que a su autor le costó concebirla. Si una sola de estas obras que pretenden ser "modernas", muestra el menor rastro de tal esfuerzo, quiere decir que yo me engaño. No obstante, muchos son los artistas norteamericanos que creen todavía que la facultad de pintar las cosas tal como son, es la cualidad primordial de un gran artista. Pero éstos no pertenecen

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a la escuela que se dice "moderna"; pues, en mi opinión, el arte no guarda ninguna relación con el modernismo".

Tajante, dogmática opinión, pero formulada al menos en una prosa llana e inequívoca, que por eso mismo resultaría erróneo parangonar con otra opinión oficial sobre el mismo tema, vertida, no hace mucho, en muy distinto cauce literario...

Literatura de situaciones extremas.

De la frase trascrita, por expresiva y pluralmente empleada, hemos llegado a olvidar la paternidad. La utilizaba Gaëtan Picon al definir el carácter de las novelas de Malraux; reapareció luego en Situations II, *de Sartre; campea ahora como título de un importante ensayo de Albert Votaw* (Horizon, *Londres, número 117, septiembre de 1949).*

En el teatro griego —comienza diciendo— las escenas violentas sucedían fuera del escenario. En Muertos sin sepultura *los personajes son torturados físicamente en escena. Luego "el tema de la violencia pura ha llegado ser capital en la literatura de hoy. La literatura moderna concede cada día una parte mayor al hombre solitario situado en situaciones extremas. No es, por consiguiente extraño que muchos de los antecesores de género estén en América, donde el escritor no tiene reservas, como tampoco gozó de consideraciones sociales, para expresar tales sentimientos. "Del mismo modo que este género americano, la moderna literatura expresa la absurda necesidad y la desnuda violencia del hombre solitario sublevado contra sí mismo. Y la literatura de situaciones extremas ha llevado estos asuntos al límite. En cierto sentido la literatura típica de aquellas generaciones que se consideran a sí mismas atrapadas entre la segunda y la tercera guerra mundiales, es una mezcla simbólica de la moderna novela policial con las novelas de Kafka".*

Fija, luego, sin ánimo de ser completo, algunos de sus antecesores: Dostoiewski, Rimbaud, y pasa en seguida a los existencialistas y sns congéres. A su parecer, en el ensayo de Malraux, "La tentation de l'Occident", están ya contenidos buen número de temas de la filosofía existencial. Para Malraux la sociedad no es diabólica o irracional; es sencillamente absurda. La observación de Malraux, en La condition humaine, *de que la muerte transforma la vida en destino, fijando esta en su última absurdidad y contingencia, fué luego utilizada abiertamente por Sartre en su propio análisis de la muerte hecho en* L'être et le néant.

Las relaciones entre el existencialismo y la protesta romántica, el universo de los campos de concentración, son otros temas, ejemplificados en obras literarias, que analiza con notable agudeza Albert Votaw.

Conmemoraciones de 1949.

Goethe, Balzac, Chopin...Tales han sido los más resonantes centenarios del año que acaba. Todos ellos alcanzaron ecos muy dignos en las revistas de nuestra lengua. Por ejemplo, el homenaje a Goethe, ocupa un número de la excelente revista peruana

Mar del Sur *(Lima, julio-agosto 1949) donde se armonizan con libertad opiniones diversas. Así mientras Alfonso Reyes ("Cómo debe leerse a Eckermann") tiende a ponernos en guardia contra aquellos que consideran la persona de Goethe como más importante que su obra, los ensayos de Corpus Barga ("Apuntes de Goethe") y Guillermo de Torre* ("Clavijo *o los límites olvidados") proponen más bien la imagen contraria. Además, Fritz von Rintelen escribe sobre "Goethe, hombre occidental", Honorio Delgado sobre "Goethe y la filosofía" y Estuardo Núñez sobre "Goethe y el Perú". Homenaje goetheano de proporciones más modestas es el de* Marginalia *(Montevideo, julio-septiembre 1949), ya que se nutre esencialmente con traducciones de textos conocidos (Gundolf, Valéry) y sólo aporta algunas notas propias a cargo de Mario Benedetti, M. Delgado, J. Medina Vidal y M. A. Abella. Finalmente, dos grandes revistas del continente, se asocian también, aunque solo de modo parcial, a la misma conmemoración:* Cuadernos Americanos *(México, número 4, julio-agosto, 1949) con un trabajo de Alfonso Reyes ("El Goethe mínimo"), y* Sur *(Buenos Aires, número 178, agosto 1949) con otro de André Gide.*

Atenea *(Santiago de Chile, números 289-290, julio-agosto de 1949) funde en una sola entrega las conmemoraciones de Goethe y Balzac. Augusto d'Halmar evoca "El París balzaciano de 1900", "Pedro Selva" (es decir, "Alone", es decir, Hernán Díaz de Arrieta, nombre verdadero del eminente crítico chileno) examina a "Goethe según Sainte-Beuve", Jorge Nicolai a "Goethe como educador político" y Antonio R. Romero "Las ideas pictóricas de Balzac".*

Chopin constituye el temo único que llena la suntuosa revista Ars *(Buenos Aires, número 46, octubre de 1949), con colaboraciones de musicografos europeos y textos literarios de Jorge d'Urbano, Guillermo de Torre, Rafael Alberti y Francisco Luis Bernárdez.*

Sur *(Buenos Aires, número 179, setiembre 1949) rinde también homenaje a Chopin con trabajos de André Gide y Victoria Ocampo.*

Finalmente una conmemoración, cierto es, bastante rezagada, más no por ello menos valiosa, dado el valor intrínseco de los textos, es la que Revista de Guatemala *(número 2 de 19498, sólo ahora impreso) consagra a Cervantes. En él colaboran Juan David García Bacca ("Tríptico de ideas cervantinas"), Guillermo de Torre ("Cervantes y sus interpretaciones"), Carlos Wyld Ospina ("La tragedia en el Quijote"), Luis Santullano ("Ventura y desventura de Don Quijote"), Juan Rejano ("Pasión y gloria de Cervantes") y Antonio Sánchez Barbudo ("Viejas y nuevas interpretaciones del Quijote").*

El futuro de la novela.

Walter Allen examina la situación actual de la novela, desde el punto de vista inglés, en The Penguin New Writing *(Londres, número 36, 1949). Ni el cine, ni la radio —comienza diciendo— constituyen en rigor una seria concurrencia para la novela escrita. El público no se satisface con mirar y oír; quiere leer. Hace pocos años, durante la guerra, se aseguraba que la novela desaparecería, siendo sustituída por la autobiografía y el documento narrativo. Pero atendiéndose a las realizaciones últimas, brindadas por Joyce Cary —a quien Walter Allen exalta como el más importante novelista inglés del día—, L. H. Myers, Graham Greene y Henry Green, puede advertirse que la novela no se queda en simple autobiografía o reportaje. Hay*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una vuelta al ejercicio de la libre invención e imaginación por parte del novelista. Poco importa el género de composiciones a que se aplique. Podrán ser realistas o fantásticas. Lo importante es que no pierda de vista la exigencia, por parte del lector, de ser distraído, sacado de sí mismo. Y Allen concluye muy obviamente: "La principal forma de narración en nuestro tiempo es la novela; y las únicas personas que pueden matar la novela son los novelistas mismos".

TRIBUTO A ORTEGA Y GASSET.

Tributo, y de acento muy fervoroso, es el que rinde al pensador español su discípula María Zambrano en una conferencia pronunciada en la Universidad de la Habana, que recoge Asomante *(Puerto Rico, números 1 y 2 de 1949). He aquí algunos párrafos: "La filosofía de Ortega como todas las filosofías verdaderas, que de verdad lo son, se constituye en un pensamiento que se tiende entre una fe y una crítica, en el más amplio sentido del término. Los objetos de ambas, de la fe y de la crítica han sido, creo, siempre los mismos, pero ocupando alternativamente el lugar de la fe y de la crítica. Son la razón y la vida. La filosofía griega nació de la fe en la razón tenida hacia la crítica, en su forma más extrema, la conversión, de la vida. La de Ortega parte de la fe en la vida, se dispone a la arriesgada operación de criticar la razón, es decir, de critirse a sí mismo. Mas ninguna filosofía de ley sería posible si no encerrase en su fondo último la certidumbre de encontrar en la razón la vida, o en la vida la razón. Sin esa certidumbre me atrevo a decir que no sería posible ningún género de filosofía y la desgracia de algunas es simplemente haberla ignarado, y en consecuencia haber padecido, y hecho padecer a los hombres, esa falta de lucidez originaria que tantos monstruos engendra".*

A NUESTROS LECTORES

Varias veces hemos debido comunicar a nuestros lectores — siempre en el deseo, cumplido, de mantener con ellos el íntimo contacto adecuado al espíritu de colaboración con que emprendimos la obra— las dificultades materiales que a su normal desenvolvimiento se oponían y que hasta ahora habíamos conseguido a duras penas remover.

Realidad *tenía que llevar a cabo un propósito inicial de altura y dignidad; creemos haberlo logrado, tanto en las ideas y formas de expresión como en la presentación de cada número. Esto ha sido posible, durante tres años cabales, gracias al desinterés generoso de algunos editores y algunos particulares que aportaron su base económica haciendo confianza al cuerpo de redacción.*

Interrumpimos, pues, temporariamente, con este número la publicación de Realidad, *en la esperanza de que nuevas circunstancias más auspiciosas nos deparen pronto la oportunidad de reiniciar con una nueva serie nuestra tarea.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE

Pág.

Los parricidas: Edgar Allan Poe, por *H. A. Murena* 129
Quevedo ante la vida y la muerte, por *Alberto Wagner de Reyna* 154
La situación del escritor norteamericano, por *Stephen Spender* . . 177
Goethe, educador de nuestro tiempo, por *Lorenzo Luzuriaga* . . 198
Dos digresiones sarcásticas, por *J. Ferrater Mora* 205
La razón humana, por *Eduardo Mallea* 215
Hamlet-puzzle, por *Antonio Pagés Larraya* 235
Irracionalismo y eficacia, por *Julio Cortázar* 250
Goethe y la "Literatura universal", por *Guillermo de Torre* 260
Lawrence Durrell, por *Patrick O. Dudgeon* 268
Correo literario de París, por *Juan Andrade* 285
Teatro, por *M. A. Olivera* 292
Algunas figuras del teatro de Camus, por *Julieta Gómez Paz* 295
El creador cinematográfico, por *Manuel Villegas López* . . 301

NOTAS DE LIBROS

Alex Comfort: "La novela y nuestro tiempo", por *E. L. Revol* . . 308
Ana Gándara: "Génesis", por *María Elena Walsh* 311
Francisco Ayala: "La Cabeza del Cordero", por *Jorge Luzuriaga* . . 313
Julio Cortázar: "Los Reyes", por *Daniel Devoto* 319
Eduardo Spranger: "La experiencia de la vida", por *J. J. Fitzpatrick* 321
Agustina Larreta de Álzaga: "El otro paisaje", por *Guillermo de Torre* 322
Enrique Luis Revol: "Al pie de las letras", por *G. de T.* 323
La caravana inmóvil 325
A nuestros lectores 329

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN SEXTO

ANDRADE, JUAN: *Correo literario de París*, XVI, 109, XVII-XVIII, 285.
AYALA, FRANCISCO: *El tajo*, XVI, 59.
CORTÁZAR, JULIO: *Irracionalismo y eficacia*, XVII-XVIII, 250.
DEVOTO, DANIEL: Julio Cortázar: "Los reyes", XVII-XVIII, 329.
DUDGEON, PATRICK O.: *Lawrence Durrell*, XVII-XVIII, 268.
FERDINANDY, MIGUEL DE: *El destino histórico como forma genealógica*, XVI, 45.
FERRATER MORA, J.: *Dos digresiones sarcásticas*, XVII-XVIII, 205.
FERRO, HELEN: *Fantasías, sueños y muerte*, XVI, 103.
FITZPATRICK, J. J.: Eduardo Spranger: "La experiencia de la vida", XVII-XVIII, 321.
GÁNDARA, CARMEN: *Sócrates, la naturalidad y la muerte*, XVI, 92.
GHIANO, JUAN CARLOS: Miguel Ángel Asturias: "El señor Presidente", XVI, 116.
GÓMEZ PAZ, JULIETA: *Algunas figuras del teatro de Camus*, XVII-XVIII, 295.
KUSCH, R.: Robert Campbell: "Jean-Paul Sartre o una literatura filosófica", XVI, 121.
LUZURIAGA, JORGE: Francisco Ayala: "La cabeza del cordero": XVII-XVIII, 313.
LUZURIAGA, LORENZO: *Europa 1949*, XVI, 88.
— *Goethe, educador de nuestro tiempo*, XVII-XVIII, 198.
MALLEA, EDUARDO: *La razón humana*, XVII-XVIII, 215.
MURENA, H. A.: *Los parricidas: Edgar Allan Poe*, XVII-XVIII, 129.
OLIVERA, M. A.: *Teatro*, XVII-XVIII, 292.
PAGÉS LARRAYA, ANTONIO: *Hamlet-puzzle*, XVII-XVIII, 235.
RAMA, C. M.: Leopold von Ranke: "Pueblos y estados en la historia moderna, XVI, 119.
REVOL, E. L.: Alex Comfort: "La novela y nuestro tiempo", XVII-XVIII, 308.
SERRANO PONCELA, S.: *Las generaciones y sus constantes existenciales*, XVI, 1.
SPENDER, STEPHEN: *La situación del escritor norteamericano*, XVII-XVIII, 177.
TORRE, GUILLERMO DE: *Goethe y la "literatura universal"*, XVII-XVIII, 260.
— Agustina Larreta de Alzaga: "El otro paisaje", XVII-XVIII, 322.
— Enrique Luis Revol: "Al pie de las letras", XVII-XVIII, 323.
TREVES, RENATO: *El movimiento de la izquierda cristiana en Italia*, XVI, 95.
WÁGNER DE REYNA, A.: *Quevedo ante la vida y la muerte*, XVII-XVIII, 154.
WALSH, MARÍA ELENA: Ana Gándara: "Génesis", XVII-XVIII, 311.
WEIDLÉ, WLADIMIR: *La unidad de las letras europeas*, XVI, 29.
LA CARAVANA INMÓVIL, XVI, 123; XVII-XVIII, 325.
A NUESTROS LECTORES, XVII-XVIII, 329.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ésa fué la validez que tuvo Poe interpretado según una clave europea, de acuerdo con la historia de Europa, con las necesidades intrínsecamente europeas. *Ahora bien, siendo Poe americano ¿cuál es el sentido que su figura puede tener según una hermenéutica americana, según las exigencias de los vectores que rigen esta realidad americana?*

Es un hecho que Sarmiento ya intuyó (aunque por falta de perspectivas no pudiese aprovechar en absoluto las riquísimas consecuencias del mismo) el señalado al principio de estas consideraciones de que el orbe americano es siempre visto, tanto por europeos como por americanos, desde un punto de vista europeo. "En la Enciclopedia Nueva —dice en su *Facundo*— he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en el que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; veo el remedo de la Europa, y nada que me revele la América." Y agrega luego: "El drama de Bolívar se compone, pues, de otros elementos de los que hasta hoy conocemos. Bolívar es todavía un cuento forjado sobre datos ciertos: Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo."

Cientocinco años han corrido desde que se escribieron estas verdades, y la situación no ha variado en definitiva un ápice. Como los niños, nos vemos a través de los ojos de nuestros padres, y sólo reconocemos lo que nos asemeja a ellos y no lo que nos diferencia positivamente. La historia cierta de América es aún un libro casi en su totalidad en blanco, salvo algunas frases anotadas en forma tan equívoca que nadie quiere esforzarse por entenderlas. Algo así como lo que podría escribir un romano de la época del imperio, con su lenguaje, y en nombre de la continuidad histórica y de lenguaje, sobre la historia de la Italia actual.

Y con Poe —caso más que ninguno favorable al engaño, a causa de sus posteriores repercusiones en Europa, que en parte

justifican su interpretación desde el punto de vista europeo— se repite el holocausto. En nombre de la universalidad de lo estético y de naturales coincidencias con la cultura europea de la época, los americanos lo empujan hacia la historia de Europa, y allí vagamente se lo acepta, y queda así Poe incorporado a la historia de la literatura "occidental". De acuerdo con la historia de lo estético, Poe queda entonces como uno más en la continuidad del espíritu europeo, mientras que, si se miran las cosas tal como es menester mirarlas, Poe representa precisamente lo opuesto, representa la voluntad de discontinuidad, la voluntad de ruptura con el espíritu europeo.

Pues, según una hermenéutica americana, siendo América una desterrada de la historia, lo que la obra de Poe simboliza es, hablando en los términos más exactos, una voluntad de parricidio espiritual, de parricidio histórico, de aniquilación de la paterna Europa. El mensaje de Poe es un veredicto contra la historia, tal como lo entendieron los europeos que lo entendieron, pero no para rejuvenecer a Europa, sino para acabar con ella, para abrir paso a la existencia propia de América. América está integrada por desterrados y es destierro, y todo desterrado sabe profundamente que para poder vivir debe acabar con el pasado, debe borrar los recuerdos de ese mundo al que le está vedado el retorno, porque de lo contrario queda suspendido de ellos y no acierta a vivir. Para vivir en este orbe hay que quemar las naves del viaje, hay que desautorizar espiritualmente lo que quedó atrás, pues éste es el nuevo mundo, y lo que aquí se hace es una nueva vida, que de ninguna forma es continuación de la anterior. Matar o morir: no hay otra alternativa.

Toda nueva vida, todo hijo es, por otra parte, parricida. El hombre es un parricida porque, como a causa del espíritu imagina ser inmortal, le resultan intolerables las pruebas materiales de su origen. Los psicoanalistas han reducido esto a términos psicosexuales, pero con ello no han logrado más que una absurda y, lo que es peor, inútil reducción a términos del superficial plano de la práctica de un insoluble problema metafísico que se confunde con la naturaleza del hombre mismo. Se dice que los im-

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESTE NÚMERO DOBLE (17-18) DE

REALIDAD

Revista de Ideas

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 31 DE DICIEMBRE DE 1949

EN LA

IMPRENTA LÓPEZ
CALLE PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

MARCA REGISTRADA Nº 238.293

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 237.122

EDITADA POR

REALIDAD, SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA

Capital: $ 50.000 m/n.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NUMERO DOBLE

Precio: $ 7.50 m/arg.

pulsos parricidas son una enfermedad, pero el hombre los tiene porque tiene espíritu, que es ilimitado, y no soporta la limitación de un origen y las limitaciones que esos orígenes (padres) implican con su simple existencia. En consecuencia, lo que resulta enfermedad es el espíritu, el hombre mismo, consideración que —como se advierte— no nos presta mayor ayuda.

En el plano psicológico tal problema metafísico se traduce en la coacción que espiritualmente representan los padres para el hijo, y en la lucha de éste contra esa coacción. La experiencia, la historia espiritual de los padres se convierte en múltiples obstáculos, en múltiples gravámenes para el desarrollo espiritual del hijo. Por eso todos los seres normales practican en su adolescencia una desobediencia demoníaca que constituye el asesinato psicológico de sus padres. Necesitan seccionar el cordón umbilical que los ata a ese pasado frustrador, pues la vida es invención y no puede dejarse guiar por la experiencia, por ese pasado con que los padres anonadarían todo impulso. Por eso cuando llega la circunstancia capital del casamiento de los hijos —que es la materialización de la independencia— se repite con tanta frecuencia la tenaz oposición por parte de los padres. Los padres se interponen siempre en la puerta de la vida de los hijos, y los hijos sueñan siempre con la destrucción de la casa natal. Saben los padres que el casamiento de los hijos significa la consumación de su propio asesinato, y es entonces cuando por lo general llega a la cumbre el humanísimo conflicto entre las presunciones de inmortalidad de padres e hijos. Pero tiene que ser así, y así es en toda vida verdadera. Cuando esta lucha no acontece, cuando el parricidio no se ejecuta, es porque algún resorte decisivo se ha quebrado, es porque los hijos llevarán una vida frustrada e impersonal a la sombra de los padres o porque los padres están muertos de antemano. Todo el que quiere vivir tiene que matar, y sólo después del asesinato podrá reconciliarse con los muertos, y, al tener asegurada la eternidad de la descendencia, aceptar desde otro plano a los padres y la residencia originaria. América es la hija de Europa, y necesita asesinarla históricamente para comenzar a vivir. Sólo practicando el parricidio histórico-cultural

podrá el alma europea desterrada en América casarse con la nueva tierra, para asegurarse con tal casamiento el nacimiento de su propio espíritu, de su propia inmortalidad.

Al poner en evidencia la voluntad parricida de América, que se manifiesta por la boca de Poe —y también, aunque más enquistada, por las de Hawthorne y Melville—, no descubrimos de ninguna forma un sentimiento sin precedentes en la crónica de la humanidad. Por el contrario, descubrimos lo frecuente, lo natural. La aceptación de los idiomas romances como instrumento de la expresión escrita por parte de las clases ilustradas de España, Francia e Italia representa la culminación, y ya la superación, de un vasto y tenaz movimiento de parricidio comunitario contra el paterno imperio romano, concebido bajo el yugo de la dominación política, iniciado mediante una infiltración nociva, continuado mediante la desfiguración de las instituciones romanas, mediante la liberación política, y finalmente a través de una nueva lengua, hecho que manifiesta la confianza en la nueva visión del mundo, la liberación espiritual. En los siglos que van desde la decadencia del imperio hasta la escritura culta del vulgar, pueblan la historia de las naciones provinentes de la raza latina infinitos signos y gestos dirigidos astuta o valientemente contra el trono paternal. Sólo una vez que han conquistado su propio estilo pueden estas naciones volverse serenamente hacia sus orígenes y aceptarlos como base. Así se explica el hecho, por ejemplo, de que Italia, a diferencia de España y Francia, no haya sido una potencia imperial, que haya resultado la más débil de las naciones neolatinas. Pues Italia fué justamente la menos capacitada para ejecutar el parricidio, porque tenía que realizarlo consigo misma, y se vió forzada a limitarse a cumplir una transformación en lugar de un nacimiento. Italia no fué nunca una potencia imperial, porque quedó consustanciada con su padre, porque vivió a la sombra del imperio, porque no pudo asesinar.

¿Pero acaso Zeus no tuvo que expulsar a su padre Cronos del trono del Olimpo para poder reinar? Desde la mitología hasta las existencias individuales, pasando por las historias de los pueblos, se extiende esta ley del parricidio que inevitablemente debe

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

acatar toda vida. Es obvio que en el caso de América debía repetirse, y se repite. El grado de frustración y la lentitud con que se cumple, y el timbre desmesurado que a veces acusa (como en el caso de Poe y otros), que se explica a su vez por la frustración, se deben a la superhistorización por parte de Europa del ámbito mundial entero. El azar de los tiempos quiso que en la historia de Europa se desarrollase la ciencia, y que en el lapso de cinco siglos se cumpliese una anulación del espacio físico, una reducción del mundo, de proporciones desconocidas en la larga vida del planeta, que permitió a los pueblos europeos saturar casi la totalidad de la superficie terrestre con su historia y los patrones de la misma. Tal fenómeno implica que las tierras sin historia, propicias para ser fecundadas, están encubiertas por una capa de historización adventicia que impide que los pobladores tomen contacto con ellas según un proceso normal. Ese manto de falsa historia (pues la historia, como la cultura, es intrasferible, y no merece ese nombre más que cuando surge del trato con la tierra en la que vige) permite que los exilados imaginen que esta vida es continuación de la anterior y no atinen nunca a romper el engaño para gestar una nueva vida, un nacimiento. El parricidio histórico debe cumplirse irremisiblemente, pero las circunstancias que componen el sino de América hacen que dicha ley se vaya realizando sólo con una demora y unos tropiezos peligrosísimos, casi por la torpe gravitación material del peso de las poblaciones sobre el suelo, en lugar de por medio de la ardorosa penetración del espíritu, y con la contrapartida de muy aislados gestos en los que la ley es efectuada con rigor y exacerbación también nocivos, y en los que sólo insisten con sinceridad pocas veces por siglo algunos elegidos cuya vida se transforma en demencia al despertar en el más absoluto desamparo ante este drama.

Supongo que si Poe se hubiera ocupado de ideas de esta índole, hubiese enunciado la teoría del parricidio histórico. Pero, como artista que era, le convino más decirlo inconscientemente por medio de figuras simbólicas y de un apasionado deseo de destrucción. En realidad, el hecho de que haya librado esa lucha

espiritual en modo secreto, traspasándola a un plano en que los verdaderos términos aparecen desfigurados por la significación estética, desautorizados casi, parece ser más congruente con la naturaleza profunda de la situación. Lo mismo ocurre en la vida cotidiana cuando los hijos disfrazan el parricidio psicológico justificando las disensiones triviales o graves en que éste se corporiza con razones cualesquiera, tratando de explicar un hecho inexplicable salvo por la necesidad que hay de cumplirlo. Lo que en realidad se desea entonces es lavar de culpa un acto presuntamente culpable. Y, más aun, se desea realizar en forma no culpable un acto culpable. Tal ambigüedad o tal absurdo no constituye ni una hipocresía ni una locura, pues ¿a quién se puede gravar con la culpa de que haya que nacer, de que haya que vivir? El padre aparece como culpable de haber lanzado el hijo al mundo, pero no lo es porque hay en ello un apetito de eternidad que no puede ser calificado así. El hijo aparece como culpable de lanzar al padre fuera del mundo, pero no lo es porque hay en ello un apetito de eternidad que no puede ser calificado así. Y no obstante el hijo tiene que incurrir en la presunta culpa de presumir que el padre es culpable. América también tiene que considerar a Europa como culpable de su destierro, de su nacimiento. El hijo no quiere aceptar la culpa de asesinar a un no culpable, pero necesita hacerlo, y entonces intenta justificar, lavar, encubrir su parricidio. Poe tampoco quiere aceptar la culpa de la destrucción histórica, y manifiesta su voluntad secretamente. Los hijos postulan el justificativo de sus deseos de continuidad de la familia para ejecutar el parricidio, que es discontinuidad. Poe disfraza sus fantasías promulgándolas en el plano de lo estético universal, que es continuidad respecto a Europa, pero esas fantasías son anhelo de ruptura, profundo tajo en la malla de la historia. Y es así: porque tales gestos de ruptura se hacen por la continuidad, porque tal continuidad de la familia, tal continuidad de Europa sólo se puede concretar verdaderamente después del parricidio. La perpetuación de los padres exige que se los asesine. Tal absurdo es la médula de la vida, y tiene esta formulación: infinitud dentro de la finitud.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

No obstante, Poe es el primer paso del parricidio, y éste ha asumido con el tiempo caracteres más terminantes. Poe no llegó en realidad a expresar más que el parricidio espiritual, el deseo general de destrucción y no alcanzó a inscribir en el plano de lo cultural, o más específicamente, de lo estético, ese anhelo. Podemos decir que en lo cultural la voluntad parricida de los americanos se manifestó siempre en el hecho cada vez más manifiesto de que las naciones descendientes del tronco hispánico eligen las influencias de la ilustración francesa, inglesa e incluso italiana antes que la española, y de que los círculos avanzados de la inteligencia norteamericana miran hacia París (de donde tomaron, verbigracia, la base de su realismo, de índole netamente latina) en lugar de hacia Londres. Es bien cierto que la predominancia de la influencia de la cultura francesa podría justificarse en lo que respecta a América por la supremacía mundial que aquélla ejerce, pero, de cualquier modo, el influjo natural de España sobre las comunidades latinoamericanas y de Inglaterra sobre Estados Unidos, debía haber sido mucho más absorbente de lo que es, por fuerza de la comunidad de lenguaje, y hay además en la forma que adopta esa preferencia ciertos detalles de encono, que cada uno puede observar todos los días, y que hacen que la única explicación aceptable sea la del parricidio.

Se aspira a cortar los vínculos con el país de origen, y ya que la indigencia cultural obliga a elegir una guía, se prefiere la de cualquier otro país extranjero antes que la del paterno. Los hijos también rechazan siempre los consejos del padre y prefieren los de los amigos experimentados, aun en el caso de que entrevean que estos últimos son menos sabios. Sarmiento, con su antihispanismo y su admiración por Estados Unidos, ilustra desaforadamente esta necesidad. Su vehemencia parricida, su presunción de inmortalidad, era tal que no sólo quería liquidar toda vigencia de España en la Argentina, sino que aspiraba a conformar el país según otro país americano. Aspiraba a que en la Argentina se cumpliese el imposible de que América fuese la madre de América, de que un hijo no tuviese que reconocer a

otro padre que a sí mismo, de que la vida irrumpiera divinamente, sin origen. Pero era un error, así como es un error pretender que las naciones hispanoamericanas se constituyan sin más en "herederas" de España. Ese error es el que falsea la obra de artistas americanos (Larreta, Quirós) que, con criterio superficial, se aferran a ser una continuación del arte español. Y el engaño de Sarmiento, trasladado al mundo estético, es el que alimenta las mendaces obras de los indigenistas. No podemos continuar a España ni podemos continuar a los Incas, o a cualquier otra cultura indígena que se desee invocar, porque no somos ni europeos ni indígenas. Somos europeos desterrados, y nuestra tarea consiste en lograr que nuestra alma europea se haga con la nueva tierra. Nuestro camino exige así, por ahora, que continuemos la pugna con España, sin caer en el engaño del indigenismo, hasta que hayamos asumido nuestro estilo personal. Entonces podremos ser los herederos de España, entonces podremos volvernos hacia ella y obtener quizá los aportes más ricos y esclarecedores.

En el orden espiritual en que se desarrolla el parricidio, naturalmente las conquistas de mayor valía son las que se practican en el campo del lenguaje, a cargo en principio de la masa inculta, que deforma el habla paterna con innegable resentimiento pero también con vivacidad y sentido profundamente veraces, y que acaban por incidir en la labor de las clases ilustradas. La transformación del inglés en Estados Unidos y del castellano en Hispanoamérica son fenómenos que no deben atribuirse a la confusión o al olvido (pues la psicología moderna ha aclarado bien la raíz de voluntad inconsciente que nutre a esos actos en apariencia azarosos), sino a un triple juego emocional colectivo que expresa simultáneamente tanto el rencor contra la lengua originaria como la necesidad de conquistar una nueva habla y el sentimiento de impotencia respecto a la posibilidad de sustanciar la misma. Este fenómeno se repite en todos los casos en que se aprende un nuevo idioma, cuando —hasta que no se lo posee perfectamente— se experimenta gran propensión a burlarse enunciando una jerga que mezcla en forma grotesca el idioma propio

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con el nuevo. Por otra parte, durante la constitución del italiano, cuando el latín gozaba aún de gran preeminencia entre los escritores, surge la macarronea, fenómeno lingüístico revelador, en el que el latín y el vulgar se confunden en una parodia recíproca, que simboliza los sentimientos que he señalado.

En cuanto al cumplimiento de esa ley en el predio de la palabra escrita, si dejamos de lado el significativo ejemplo de los intentos de reforma de la gramática castellana propuestos y practicados por Sarmiento, se puede señalar, para escoger un caso de Hispanoamérica, el *Martín Fierro,* muestra de audacia en la realización de los deseos de parricidio cultural. Rubén Darío se apoyó en el francés, tanto gramatical como espiritualmente, para realizar el parricidio del castellano, y con ello logró una poesía de corte universal que, en su refluir contra España, influyó en forma terminante sobre la propia poesía española. Pero precisamente el hecho de apelar a elementos europeos para realizar el parricidio respecto a Europa, si bien le proporcionó el consuelo inmediato de una resonancia universal, debilitó— porque el parricidio había sido débil— el lapso de vigencia de su poesía, en América más que en Europa. Pronto se advirtió que la poesía de Darío estaba aquejada de una profunda artificiosidad, y esa artificiosidad provenía de que el parricidio había sido ejecutado artificiosamente, de que ni se lo había ejecutado ni se había dejado de ejecutarlo. Era un parricidio en falso, beneficioso para España, que se rejuvenecía con la inyección gálica, pero no para América, y así se justifica la mayor persistencia del rubenismo en la península. Si Darío hubiera practicado el parricidio sin apelar a lo francés, sobre la base única del castellano, no hubiese obtenido una poesía universal, hubiese logrado una poesía provincial, destinada a satisfacer la necesidad poética específica de los americanos, que verdaderamente están constreñidos a procurarse tales satisfacciones dentro de los límites fijados por el parricidio cultural, movimiento negativo que —hablando en términos extremos— se opone a la creación y goce de lo poético. Y si Darío hubiera cumplido profundamente el parricidio y no hubiese conquistado una poesía de efímera universalidad, hubiese ocurrido algo más verdadero, pues América, empeñada en la negación del parricidio no puede dar obras universales, salvo en la medida en que el mundo esté dispuesto a aceptar lo no universal. Sólo podrá congregar lo universal cuando haya sobrepasado el parricidio y pueda abrirse al mundo íntegro. Mientras deba oponerse a su tierra originaria no estará capacitada para hablar con derecho más que una lengua que ella es la única en comprender. La adolescencia es una etapa criminal cuyo lenguaje secreto nadie entiende ni quiere entender; sólo los adolescentes saben que deben hablar así, destructivamente, para poder dialogar después con los otros en el lenguaje de la construcción.

Martín Fierro es el exponente del decidido parricidio lingüístico-poético. Tanto el acontecer como la forma del lenguaje del poema sólo pueden ser aclarados totalmente sin falsedad desde el punto de vista del parricidio histórico-cultural. Los filósofos pesimistas que se empeñan en ver en él un síntoma acabado de la nihilidad de la Argentina y de América en general predican el peor de los errores: el que tiene una parte de verdad. Porque *Martín Fierro* es una negación, pero lanzada a despejar el terreno necesario para asentar la afirmación. Es una negativa inevitable para posibilitar la afirmación, es una negativa que debe estimularnos, porque abre paso a la afirmación, y cuando se la toma únicamente por negación, por nihilismo, se la está juzgando con una clave europea, que no contempla la perspectiva del parricidio, se está procediendo con la misma sabiduría de los padres que apalean a muerte a sus hijos porque éstos confusamente quieren iniciar una vida personal.

Sin embargo, no hay que olvidar el hecho de que *Martín Fierro* es en sí negativo. Es el emblema de una comunidad sumida en el parricidio, y tomarlo por definitivo sería algo tan insensato como si los italianos se hubiesen obstinado en persistir en la jerga macarrónica, y hubiesen querido instituir con ella, sin variarla en absoluto, el idioma nacional. Pero se burlaron de ella, y continuaron con las modificaciones, y de allí, de la mezcla de latín y vulgar, salió el idioma nacional. La exactísima frase de que todos los orígenes son sucios ha sido pronunciada

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en referencia a los más brillantes apogeos. *Martín Fierro* da la verdadera línea a seguir, pero indica asimismo a cualquier sensibilidad o juicio seguro que no se lo debe repetir. Hay que continuar su dirección, pero en contra de *Martín Fierro,* para salir del parricidio, para elevar la sustancia vital con que está formulado ese gesto negativo a lo positivo, a lo universal. *Martín Fierro* es la cruda palabra del despejamiento para abrir paso a una nueva palabra, y la forma definitiva de la nueva palabra no debe ser confundida con la forma de la palabra del despejamiento, aunque la primera vaya a tener sin duda al final mucho de la última. El español, el italiano y el francés están conformados sobre la negación del latín, pero la forma de las épocas en que alcanzaron su mayor riqueza y expresividad dista mucho de la forma de las épocas arcaicas, en las que predominaba la rigidez de la negación. Por eso, los poetas gauchescos y martín-fierristas que entre nosotros se empeñan en repetir la palabra de *Martín Fierro* realizan una labor más que nada negativa. El parricidio sólo se puede cumplir inconscientemente, con fuerza vital y no con decisión intelectual, y su ejecución por simple resentimiento o por convicción mental no conduce más que a repetir los nacionalismos, políticos y literarios, que proliferan en estas tierras americanas y las detienen en lo negativo. El parricidio no tiene sentido más que cuando abre paso a una nueva vida, cuando se pronuncia la negación porque se lleva otra afirmación dentro, cuando se tiene inspiración, y si se lo practica como fría reiteración se incurre en lo solamente culpable, que no difunde más que muerte.

Sospecho que el lector imaginará que al estudiar la figura de Poe y poner al descubierto la clave que su actitud representa para la comprensión de lo americano no estoy ociosamente reconstruyendo y aclarando la historia de un equívoco cuya validez se limita al campo de las letras. Porque este equívoco es en verdad un mecanismo de principalísima importancia en la vida íntegra de las comunidades americanas.

Así como se desvincula a Poe de América y se lo considera desde una mira europea, se interpreta a América excluyendo la

clave fundamental de la necesidad del parricidio, es decir, con mente europea, y se genera así el caos de las infinitas concepciones erróneas, basadas sin excepción en la mala inteligencia del parricidio, de las causas de la negación en que está comprometida América. Cada una con su séquito de absurdos y a lo sumo parciales remedios, se suceden y disputan en sus intentos de curar lo negativo, la interpretación europeizante, la interpretación americanizante, la interpretación indigenizante, etc., que con sus falsos intentos, con su insistencia en la búsqueda de una continuidad cualquiera, sin advertir que hay que partir de la ruptura del parricidio, no hacen más que acentuar el mal.

La vida —ha sido dicho— es una interpretación del pasado en base a la cual se formula un proyecto para el futuro, que es el que rige cada uno de los movimientos que componen el presente. Si aplicamos esta fórmula a la vida de las comunidades americanas, podremos formarnos teóricamente una imagen aproximada del pavoroso malestar que deben experimentar en sus existencias a causa de la falsa interpretación de la historia que en ellas se practica al escamotear el dato del parricidio histórico. Al interpretar mal su pasado, construyen un falaz proyecto para el futuro, y todos los pasos que dan en el presente de acuerdo con dicho proyecto, viciados por la falsedad inicial, las van hundiendo cada vez más en la enfermedad, como en un círculo sin salida.

La realidad confirma sobradamente esa imagen teórica. La sucesión de esos sistemas democráticos "perfectos", "purísimos", que nacen un día entre grandes declaraciones, y siguen con una verborragia hueca e ineficaz por toda obra, hasta que son barridos por la mano fuerte de un caudillo reaccionario o por las armas militares, y que reaparecen al tiempo para formular otra vez las mismas declaraciones ingenuas y altisonantes, hasta que son barridos nuevamente por la violencia, tienen su explicación en las falsas interpretaciones de la historia. Esos gobernantes de buena voluntad han bebido su enseñanza en una sociedad cuyas clases ilustradas, engañadas por la aparente continuidad de la cultura, aplican a la realidad en que viven patro-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nes europeos, y niegan todo derecho a la existencia a lo que no responden a dichos cánones. Quieren la libertad de sus países, y no advierten que esas fuerzas políticas brutales y antieuropeístas —que sostienen aparentemente la negación de la libertad— están luchando también por la libertad. El acervo histórico e interpretativo de esas comunidades se nutre entonces de teorías y cuadros que desautorizan y condenan las fuerzas en las que el parricidio es más evidente. Esas teorías contribuyen así a llevar a extremos la exacerbación recíproca de los dos bandos, pues excitan en unos, en los hostigados por ellas, odio feroz contra la cultura y la historia, y condenan a otros, a los que las han aceptado, a no salir nunca de sus estrechos marcos. Así se plantean y llegan a asumir el cariz de verdaderas guerras civiles sordas o declaradas los divorcios nacionales que imperan en las naciones de América.

La hermenéutica que los historiadores argentinos ponen en práctica es ilustrativa a este respecto. Las dos corrientes existentes practican el mismo error de trazar nuestra crónica según una versión dicotómica en la que una de las partes es irremediablemente culpable y la otra inocente sin desmayo. Los historiadores liberales encomian la corriente que nace en la revolución de la independencia, la corriente democrática o blanca, y anatematizan a la rama caudillista, negra, antieuropea, rosista. Los historiadores favorables al caudillismo acuerdan a la corriente negra todos los beneplácitos y tachan desaprensivamente de antinacional y traidora a la fuerza democrática. En verdad estas versiones dicotómicas —que son enormemente responsables de la crisis perpetua del país— caen con todo el peso de su falsedad al ser analizadas a la luz de la clave del parricidio. Las dos se funden en la voluntad común del parricidio. La blanca, habituada a los valores de la cultura y la inteligencia, vuelca todas sus energías en la lucha por la independencia, por la libertad. Pero ¿libertad e independencia respecto a qué? Respecto a Europa. La corriente negra, propensa a las actitudes más rudas que favorece la vida campesina, quiere cerrar el país a la cultura, suprimir la libertad. Pero ¿qué simboliza la cultura, qué riesgo

entraña la libertad? La cultura es Europa, y la libertad es lo que abre las puertas a la cultura europea, lo que fomenta la esclavitud respecto al padre. Incluso Rosas, esa figura de la que incomprensiblemente queremos desprendernos, esa figura que ni los más sagaces y vehementes liberales logran desvanecer, porque está cargada de la horrenda verdad de la necesidad del parricidio, resulta explicable con esta clave. Porque la muerte y la clausura impuestas por Rosas al país, que no se justifican (como torpemente han querido hacerlo algunos) ni desde un punto de vista moral ni desde un punto de vista político, resultan comprensibles como extrema, desesperada y enfermiza voluntad parricida, como voluntad de hacer una nada del país, de convertirlo en un suicidio, con tal de sustraerlo a la paterna Europa, a la historia. No obstante, a causa de la incomprensión de estas cuestiones, tal unanimidad de voluntades es partida artificialmente en dos, y se promueve y se fortifica así una disensión interna cada día más aguda, cada día más destructora.

Con características diversas, y con complicaciones que son brote del mismo problema básico, esta situación se repite en todos los países americanos. Gran parte de la responsabilidad respecto a la génesis y el acentuamiento de tan graves circunstancias recae, a no dudarlo, sobre los miembros de las clases cultas de estos países, que asumieron la responsabilidad de juzgar a los mismos y de formular sus proyectos para el futuro, y que, con su asombrosa ceguera e indolencia, aseguraron una incomprensión cada vez mayor por parte de las generaciones que tuvieron que formarse en sus enseñanzas.

Pero en realidad hay atrás de ello, en el estrato de las causas más profundas, una complejísima situación, una engañosa convención mundial. Esta pérfida convención, propalada tanto por europeos como por americanos, y que desempeña un papel rector en el proyecto vital de la mayoría de los pobladores de América y de los europeos que piensan emigrar a este continente, es la que dice que *América es la esperanza de Europa.* Ello se toma en el sentido de que América es una tierra paradisíaca, una tierra verdaderamente fuera del mundo, en la que es po-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sible deponer la batalla vital, en la que el espíritu está por fin dispensado de toda lucha, de todo esfuerzo.

Esta idea es producto directo del cansancio histórico del alma occidental, y sus consecuencias están a la vista. América es el campo del mundo en el que se puede vivir sin espíritu, en el que el espíritu es una demencia, en el que se ha convenido que todo el esfuerzo humano debe limitarse a lo económico, o sea al mínimo necesario para la subsistencia. De este mínimo —como tenía que ser— se ha hecho el máximo, y el cuadro de valores que rige la existencia de las sociedades americanas es en su totalidad, aunque se pretenda encubrirlo, de índole económica. América es un mundo en el que se está realizando la infernal experiencia de vivir el desatinado sueño de un continente fatigado, harto de la vida.

Por el cansancio histórico cada uno se torna cómplice de esta situación, y, aunque se formulen quejas constantes por ella, se hacen esfuerzos por mantenerla a todo trance. La necesidad del parricidio, la necesidad de iniciar una nueva vida, en el estricto sentido de cortar los vínculos con la anterior, es negada, ocultada, rechazada a la parte más secreta del ser. La falta de energía vital y el desperdicio de la poca con que contamos ha hecho que todos nos convirtiéramos en aliados de esta confabulación. Las clases bajas porque, favorecidas en su voluntad de engaño por la capa adventicia de historia a la que me he referido antes, pueden suponer que esta vida es continuación de la otra, que no hay necesidad aquí de hacer historia, que la historia está allá, y que basta con ejecutar el parricidio en el fácil orden del dinero, mediante la superación económica del pasado. Las clases cultas —más capacitadas para comprender la situación— porque, favorecidas en su voluntad de engaño por la capa adventicia de cultura, se adormilan con la supuesta continuidad de la cultura y conciben así la superficial idea de que basta con ejecutar el parricidio mediante la erudición, mediante la vacua y estéril acumulación de conocimientos. Dinero y erudición son los valores más altos de la vida americana. Para independizarnos de nuestros padres acumulamos dinero —que es símbolo de riqueza vital—, y aprendemos de memoria la sabiduría paterna —que es símbolo de riqueza del espíritu—, y exhibimos nuestra fortuna y repetimos nuestra erudición como pruebas de nuestra independencia, pero en el fondo sabemos bien que sólo contamos con símbolos, que carecemos de toda vida verdadera, de toda independencia real. América es un hijo crecido y sin experiencia, un joven senil que vive a la sombra de sus padres, estancado, en cuyos días se alternan los banquetes brutales y silenciosos y las interminables peroratas huecas y eruditas, que simbolizan lo mismo: falta de vida, falta de espíritu.

Como esperanza que se ha decidido que sea, América está mantenida en espera al borde de la vida. Lo terrible es que esta espera se realiza, que esta falta de vida vive. Pero la vida es tiempo, y esta viviente espera de la vida se ve forzada a realizarse en el espacio, y ha comenzado a difundir por el mundo entero una demoníaca religión del espacio. El tiempo de la vida es tiempo de maduración, ritmo incesante y tenso de fructífera muerte, y los dos modos de la temporalidad que se advierten en América son la negación de ese tiempo vital, la negación del tiempo. Porque la morosidad de los latinoamericanos y el frenesí de los norteamericanos (que tiñen toda la vida personal y comunitaria y tienen profundo sentido) representan por igual un desmentido, una aniquilación del tiempo. Lo que verdaderamente se ha practicado y se practica en Norteamérica —que es la que por su empuje material se ha visto lanzada más notoriamente a hacer una realidad de su espera, y a la que nosotros acabaremos por seguir en nuestro estilo— es una espacialización del tiempo. Basta para comprender el sentido de estas palabras con pensar en el místico esfuerzo que ha realizado dicho pueblo por superar en tamaño y cantidad, por industrializar, todas las creaciones europeas. Este carácter espacial reina también en sus productos culturales. El gigantismo de Estados Unidos es el índice de su falta de tiempo creador. Y ese delirio por superar materialmente lo europeo es la espacialización del tiempo, la religión del espacio. La falsa hipótesis, la engañosa convención de que América debía ser la esperanza de Europa, se vuelve ahora

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contra Europa y contra el mundo entero. Porque América, postergada en sus ansias parricidas, frustrada en su anhelo de liberación por esa convención de la que todos —pese a no desearlo íntimamente— han sido responsables, está sofocando ahora al mundo con la religión del espacio, está envenenando al mundo con los tóxicos que concibió durante su vida en espera de la vida.

Este proceso que estamos contemplando y padeciendo parece ser una de las formas más terribles y problemáticas del parricidio histórico. La historización total del mundo por Europa exige que todo el mundo se vea envuelto en el largo y penoso movimiento parricida de la hija América. La consideración del período en que los bárbaros irrumpieron en el mundo romano y se adueñaron de él, podría servir —tal como ya se ha dicho—, si ampliamos las características con que se desarrolló en el orbe histórico romano a la totalidad de nuestro mundo actual, para esclarecer quizá muchas dudas y hacernos entrever el lapso por ahora inabarcable que insumirá este sombrío interregno. Pero los factores mundiales que dirigen la presente situación son, no obstante, de una complejidad, de una fuerza y un cariz tan negativos, que acaban por sentirse siempre como caprichosos los anhelos de poner límites mediante predicciones a la vigencia de esa terrible religión del espacio, de determinar si América superará su negación —en la que aparece ahora secundada por Asia—, o si, por el contrario, ésta se prolongará sórdidamente, como su palabra verdadera.

La única forma de superar la negación es ejecutarla hasta el fin de una vez. Por eso la clave que el ejemplo de Poe nos ha permitido poner de manifiesto sigue siendo valedera y resulta ahora más que nunca incalculablemente necesaria. De nada nos sirve continuar mirando hacia el pasado, y multiplicar los engaños para postergar el parricidio, para postergarnos en el parricidio. El destierro de América está consumado, y es preciso no desperdiciar energías vitales volviéndose hacia atrás. Es menester encaminar esas energías en nuestra dirección, contra nosotros mismos, para hacernos caer en el único rumbo posible, hacia lo desconocido. Debemos encontrar y aceptar esta realidad, abandonar la espera, caer en la tierra del tiempo y hacernos en ella con nuestro espíritu.

De nada nos serviría continuar mirando hacia el pasado. Sería lo mismo que si la raza humana hubiera permanecido siempre suspirando por el paraíso del espíritu puro del que se sintió expulsada. Porque el drama de América es la repetición del drama de la extranjería del hombre en el mundo, y América es una nueva tentativa del hombre para vencer el silencio mundial, para poblar la tierra inerte de la materia con la viva palabra del espíritu.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

QUEVEDO ANTE LA VIDA Y LA MUERTE

Por ALBERTO WAGNER DE REYNA

A Martín Heidegger,
en su sexagésimo aniversario.

DON Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, del hábito de Santiago, y señor de la Torre de Juan Abad, nacido en Madrid en 1580 y muerto en 1645 en Villanueva de los Infantes, es uno de los personajes más populares en el mundo de habla castellana. A tres siglos de distancia se refieren, entre carcajadas —y en ausencia de señoras—, los chistes que, con fundamento o sin él, se le atribuyen, y a tres siglos de distancia se repite —con aire doctoral— que no es Quevedo un vulgar chocarrero sino un moralista estoico, el Juvenal español. Y poco a poco la gente se ha puesto de acuerdo, y se dice que este singular ingenio es un hombre con dos aspectos incongruentes: el bufón y el filósofo. No se advierte, empero, que bufón y filósofo son a lo mejor en el fondo lo mismo, pues quien ríe de lo risible descubre la verdad, y porque la preocupación por la verdad causa risa en los espíritus risibles.

Quiero plantear aquí el problema de cómo un bufón es filósofo, y un filósofo bufón, en el caso concreto de uno de los mayores talentos del orbe.

Pero, en realidad, no nos interesa en última instancia el hombre, sino las estructuras existenciales que en él se nos muestran con excepcional nitidez y riqueza vital, y pertenecen a la esencia misma del hombre. Porque filósofos y bufones somos, en opinión de nuestro autor, todos los mortales. Lo primero porque, en vida, nadie sabe nada y todos somos ignorantes que queremos ser sabios. Y eso quiere decir precisamente filósofo. Lo segundo se debe a que "*en el mundo todos sois bufones, pues los unos os*

andáis riendo de los otros, y en todos, como digo, es naturaleza, y en pocos oficio".

En Quevedo se puede realizar pues un estudio fenomenológico del hombre desde este punto de vista: en él se hallan más acusados —llegando a veces a lo grotesco— los rasgos que todos tenemos. Y habrá quizá de causar asombro que no sólo sea don Francisco el objeto de nuestra observación e intuición esencial, sino a la vez el tratadista de ella, de suerte que su antropología —expuesta en variados discursos y versos— es confirmada e ilustrada por la realidad de su vida y su modo de ser. La palabra es así la expresión fiel de la vivencia, la reflexiva descubridora de la existencia de este hombre tipo.

Hay vidas y obras que se contradicen. Y se ha sostenido que tal es el caso de Quevedo. Toda la parte ascética, filosófica y política de sus escritos estaría en contradicción con su existencia disoluta, su realismo ingénito y su oportunismo en los negocios de Estado. Se podría salvar esta antinomia, considerando que la obra refleja lo que el caballero santiaguista quiere decir, y en cambio su vida es lo que en verdad es, de modo que de una a otra va lo que del pecar al propósito de enmienda. Y hasta en alguna oportunidad lo insinúa él mismo con estas palabras: "*Yo que de las horas que me prestó la cuna he sido desperdicio, y no logro, por desquitar mi culpa escribo doctrina para que otros no me imiten, y me sobrescribo como peligro que otros deben evitar*". Sin embargo y con licencia del propio autor, me permito apuntar que es muy fácil hacer dicotomías cuando no se quiere o no se sabe la raíz en que ambos extremos se explican, o cuando las contingencias de la vida se la encubren a uno mismo.

Nuestra pregunta es: ¿Cómo el hombre —en general, y típicamente Quevedo— es bufón y filósofo? ¿Cómo al par que gusta del placer sabe que el verdadero deleite está en la virtud? ¿Cómo es hombre: ángel y diablo a la vez? ¿Cómo resuelve Quevedo en su obra este problema planteado por su propio modo de ser?

La respuesta del ilustre madrileño a estas preguntas está

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

condicionada por su época (no sólo el clima espiritual de la primera mitad del siglo XVII español sino también el contexto histórico de Europa), motivo por el cual se encuentran en sus escritos coincidencias con obras de otros clásicos castellanos y de tratadistas religiosos extranjeros, como por ejemplo con San Alfonso María de Ligorio, y San Francisco de Sales, cuya "Introducción a la Vida Devota" no sólo tradujo sino hizo prácticamente suya.

De otro lado pertenece Quevedo a una corriente del pensamiento que se inspira en el Eclesiastés y Job, en los estoicos y epicúreos, en Séneca y Epicteto, y en los neoplatónicos y Padres griegos. No es mi intención aquí encuadrar a don Francisco en el marco de sus contemporáneos, ni hacer la genealogía de su pensamiento o inventariar su biblioteca —la leída y la escrita— sino presentar, como un edificio impresionante y coherente, la confesión de su experiencia del Cielo y de la Tierra.

El hombre, mientras vive, muere. A cada paso se encuentra en el señor de la Torre de Juan Abad (matizada en una u otra forma) esta sentencia. Así por ejemplo pone en boca de la Muerte estas palabras: "*Eso no es la muerte* (se refiere al esqueleto) *sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos güesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los güesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura*". Con la vida empieza pues la muerte. "*Cada año de vida es de muerte, y tanto menos tendrá que morir quien menos viviere*". O dicho en otro giro: "*Del vivo al muerto no va otra diferencia sino que el vivo está muriendo cada día y* (el otro) *la postrera hora. El que muere no tiene más que morir, y el que vive tiene que morir más*". "*La muerte no está por venir,*

sino por acabar de venir". "*Empieza el hombre a nacer y a morir, por esto cuando muere acaba a un tiempo de vivir y morir*". Vivir es morir, y "*dilatar la muerte*".

Pero no es la vida uniformemente muerte, pues "*sola la mocedad es vida en la vida, luego en la vejez sólo me quita más muerte la muerte*". En la vida va así la muerte en aumento, hasta llegar a su plenitud, en el último suspiro. El vivir-morir progresa, está de camino, es un peregrinaje:

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida...

Mas es la vida curiosa jornada, un andar que va de prisa y no se mueve del sitio:

Como el que, divertido, el mar navega
y, sin moverse, vuela con el viento,
y, antes de que piense en acercarse, llega.

¿Cómo es esto? Vuelan las horas. (Van tan rápido que nuestro autor nos pregunta: "*¿Has visto las pisadas de los días?*"). "*La hora fugitiva y secreta se lleva preciosísimo robo*". Y, no obstante, "*eso tiene la muerte que siendo partida no se camina; y siendo jornada es igual desde cualquier parte*". ¿Será el vivir acaso un marchar en círculo? ¿Un círculo vicioso, o por el contrario un movimiento perfecto como el de los astros? ¿Cuál es la clave de este enigma? Sabemos que "*el nacer es partir y el vivir caminar*", pero ¿qué hace el caminante si no camina? Nos asegura Quevedo que en la ruta ve una casa, una venta. Y entra, para descansar. "*La venta es el mundo*" y allí se pasa el día entero, como los vagabundos (que son caminantes y no caminan). Mas aun, se pasa toda la vida pues "*en saliendo de ella es una jornada sola y breve a la pena o a la gloria*". El hombre es peregrino, y peregrina por el mundo, pero no avanza porque —nos dice Quevedo— "*el mundo es punto, y la vida instante: ¿quién si no es loco hallará distancias en un punto? ¿Quién hallará*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

espacios en un momento, si es cuerdo? La vida es un único instante:

Ayer se fué. Mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto:
Soy un Fué, un Será y un Es cansado.

La vida es siempre un punto, un lapso huidizo, pero al ser este punto es siempre lo que ya no es (*"soy un Fué"*) y lo que aun no es (*"un Será"*). Las tres éxtasis del tiempo constituyen al hombre en su vida muriente en el mundo. Y digo "éxtasis" no por emplear arbitrariamente la terminología de Heidegger, sino porque en verdad la vida *sale, sale* del tiempo, le nace al tiempo en la forma del presente:

Por nueva vida tengo cada día,
que al tiempo cano nace entre las alas.

La vida es presente, que pasa y llama al futuro, es transcurso, porque nace del tiempo, última instancia existencial. Y el hombre se pasa la vida, la jornada, el peregrinaje, metido en el mundo como el borracho en la taberna, y por ello no se mueve del sitio este singular caminante.

Mundo no es entendido por Quevedo como Cosmos, al que el hombre, antes recluído en el seno materno sale, y se echa a andar por él. No es el universo. No es tampoco la naturaleza en rasgo bucólico usual en la época; tiende nuestro autor hacia la vida natural, campesina, aunque no tan nítidamente como Fray Luis de León o el propio San Juan de la Cruz. De todos modos es significativo el romance en alabanza de su retiro aldeano que así comienza:

Yo me salí de la Corte,
a vivir en paz conmigo
que hace treinta y tres años
que para los otros vivo...

El hombre encuentra al mundo en sí mismo. Para Quevedo, como para San Agustín, es el mundo el amor a lo externo y

transitorio: el verterse hacia fuera, no el afuera mismo. Pues en realidad la existencia no puede salirse de sí misma, sino todo lo que ella toca es involucrado en su ser. El hombre está en el mundo, o mejor es en-el-mundo, pero el mundo no le es externo, sino que es uno de sus modos de ser. *"Dentro de tu propio cuerpo, por pequeño que te parezca, peregrinas"*, dice don Francisco. El cuerpo, con todas sus referencias a lo exterior (gracias a los sentidos, a las aficiones, etc.) contiene el mundo. El mundo está determinado por la corporeidad del hombre, y sólo porque la existencia es corpórea *está* en el mundo.

El mundo es venta de nuestra propiedad; y es *"sólo trabajo y vanidad"*. No es pues algo dado, objetivo, sino algo que hacemos nosotros mismos, con nuestros trabajos —porque es *"continuo trabajo"*— y nuestra vanidad. Pero hay un tercer término. Comienza así Quevedo un soneto:

'No me aflige morir: no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
halagar esta muerte, que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Este último término que saltará a la vista a todo aquél que se interese por filosofía existencial, tiene aquí la significación de tormento amoroso, de afán sentimental, y es el tercero de los constitutivos del mundo. Las estructuras del mundo serían así: los *trabajos* — la preocupación, la *cura*, por las cosas exteriores —, el *cuidado* — la preocupación por el tú, por los demás —, y la *vanidad* — la preocupación por sí mismo —. *"En nosotros mismos está la muerte"*, y *"para nosotros, el mundo se acaba con la vida"*.

El hombre está *"perdido"* en el mundo, y, *"en lugar de desear salida al laberinto"* procura *"que se le alargue el engaño"*. El filósofo ve siempre al mundo en forma de infierno, y al infierno a manera de mundo, y de ese laberinto el hombre no quiere salir, aunque sabe que es engaño.

El mundo está así tan bien o tan mal como de cualquier

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

otro modo (rasgo estoico). Es malo pero no puede ser mejor, de allí que sólo sea dado satirizarlo: reformarlo es imposible. Pero hay, sin embargo, una posibilidad más: salirse de él, evadirse del laberinto. Y eso lo sabe la conciencia, y entonces *"ese gusano cuya hambre de comer el alma nunca se acaba"* comienza a roer. A roer los pensamientos que de repente *"hablan"* y hacen preguntas:

¿Qué muerte es la que vives?
¿Qué vida es la que mueres?
¿En dónde estás perdido?
¿Qué nuevas de ti tienes?

El hombre perdido en su propio mundo se ha olvidado de sí. Las vanidades, cuidados y trabajos lo han apartado de lo sobrenatural y de sí mismo. Lo han enajenado. Ha caído en la impropiedad. Y lo peor es que la existencia no puede salir de allí, del gran fraude del mundo, y tiene que responder, a semejanza de los gnósticos:

Nada me desengaña:
El mundo me ha hechizado.

Y vuelve la conciencia a la carga: *"Mira quién eres: y no sientes el serlo, ni aun sabes que lo eres. ¿Pues qué sabrá o podrá saber de las otras cosas quién de sí mismo no alcanza a saber eso que es verdad?"*

El hombre, en el mundo, por ir a las cosas o a los otros, se ha olvidado de sí, o en la vanidad se ignora en su verdadero ser: se ha vaciado de sí mismo. En el mundo, se ha perdido en él, y se ha perdido a sí propio, ni siquiera le queda el *"Ego cogito"* cartesiano, y sin embargo — ¡oh paradoja!— tiene que reconocer: *"Cargado voy de mí"*. Cargado de sí pero vacío de sí, es el hombre contradictorio, aún más, es antagónico. *"Entre todos los animales, tú sólo naciste contra ti mismo"*, apostrofa Quevedo al hombre, para hablarle después *"del mundo con que*

luchas". En guerra contra su propio yo y con el mundo, tal es la contingencia humana.

Vive muerte callada y divertida
la vida misma, y la salud es guerra
de su propio alimento combatida.

La vida es muerte, la existencia es lucha contra sí mismo, el mundo es fraude desenmascarado y aceptado. En el mundo todo es *"apariencia"* y se realiza *"bajo cuerda"*, su ser está encubierto. La existencia es así dialéctica y contradictoria. La verdad del hombre es que es mentira.

¿Cómo puede el caminante salir del mundo que lo ha hechizado y le hace creer que en él radica todo bien y felicidad? ¿Cuál es ese estado, ese fenómeno, que logra la liberación existencial? ¿Aquello que en Kierkegaard y Heidegger correspondería a la angustia, y en Sartre a la náusea?

El desengaño:

El hombre que miserable se ha *"perdido"* con *"falsedad"* se *"desengaña"* con verdad. El desengaño es *"sabio"*. La verdad lo promueve, y una vez producido el desengaño da éste a conocer al hombre la verdad, la verdad respecto al mundo, que es el A. B. C. de la verdad. El desengaño enseña a ver el mundo como es, pues el hombre perdido en él alcanza a ver sólo lo que parece: la apariencia. El desengaño muestra, des-cubre, desengaña. Todos dicen en el mundo que lo desean, pero en viniendo unos se desesperan, otros lo maldicen y algunos no le creen. El desengaño está pues presente en el mundo pero no es aceptado sino raras veces, y aun así no totalmente. El desengaño, para Quevedo, no es una conversión —como la de Pascal, por ejemplo, que también se aparta del mundo— sino una estructura permanente de la existencia, el anti-mundo, que nunca llega a vencer en la vida, pues ella dura tanto como el mundo; tanto el estar en la venta como la jornada. El salir del mundo únicamente se efectúa plenamente con el fin de la vida, con la muerte. Esta cobra así un nuevo e inesperado valor. Es la su-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

presión del mundo, el recuperar lo que estaba enajenado, es la buena nueva de sí propio. Si la vida es morir, la muerte es la *"verdadera"* vida, la vida eterna, no la que le nace al Tiempo entre las alas.

Veamos más de cerca estos tres existenciales: mundo, desengaño y muerte. El desengaño muestra al hombre el mundo. Lo lleva de la mano a que vea cómo en realidad es. La calle mayor del mundo es la hipocresía. *"Calle que empieza con el mundo y se acabará con él, y no hay nadie casi que no tenga si no es una casa, un cuarto o un aposento en ella. Unos son vecinos y otros pasantes..."* La hipocresía —cual la *mauvaise foi* de Sartre— encubre y da una bivalencia sospechosa a hombres y cosas. Y como el mundo es mentira hipócrita le achaca la mentira a *"otro"*. El *"otro"* es el irresponsable anónimo, que carga con la culpa y los engaños cuya responsabilidad se elude. El *"otro"* corresponde al *"man"* de Heidegger, con la diferencia que éste es el "yo" impersonal, en cambio el *"otro"* es el "tú" impersonal. Todo lo que se vé en el mundo, el pecado, el medrar, la vida misma, es hipocresía. El mundo es en-cubrimiento, aun en el modo en que el desengaño lo vence. Aun en el *"Olvidar el mundo, olvidado del mundo"* de los cistercienses estaría presente el mundo. Pues con el desprecio de lo mundanal viene el desprecio de sí propio —santo desengaño—, y con el desprecio de sí la satisfacción por este hecho, el contento y hasta la vanidad de estar tan desengañado. Con el desprecio del mundo, por vías ocultas llegamos al aprecio del yo, y como yo y mundo son en el fondo lo mismo, todo se torna en hipocresía. Oigamos a nuestro autor: *"El que se desprecia a sí, y desprecia al mundo, sabe ser despreciado. Despreciar el mundo y sentirse despreciado del mundo, es ser más soberbio que el mundo. Despreciar el mundo para ser despreciado de él, es ser perfecto. Muchos saben despreciar, pocos ser despreciados. Muchos desprecian el mundo, pocos se desprecian a sí. Los hipócritas quieren ser tenidos por gente que desea ser despreciados, empero, no que les desprecien. Desprécianse para que los estimen. Dicen que son los más malos, porque los tengan por los mejores. Llámanse viles, porque no se lo llamen. Son tales que los castiga quien los cree. Desprecio negociador de estima es mohatra de condenación. ¡Oh, cuán grande es el número de fulleros en la virtud, que se llaman despreciados, siendo despreciadores!"* *"Y donde cabe el infierno todo, sin que se pierda gota, es en la hipocresía de los mohatreros de las virtudes..."*. Y de esta suerte los hipócritas son peores que los que se dan al mundo simplemente, *"pecan contra Dios y con Dios, pues le toman por instrumento de pecar"*.

El hombre que por el desengaño quiere vender al mundo, por lo general, cae más profundo en su laberinto, más sutilmente en él se enreda, de modo que tiene *"dentro del alma aposentado el infierno"*. ¿Cómo saldrá el hombre de sí mismo y de su mundo, de su infierno, para entrar en sí, en sí propio? ¿Cómo descubrirá el hombre su propio ser, si el mismo desengaño, que deshace el hechizo del mundo, muchas veces sólo lo confunde más?

La situación es agónica. La vida es agonía —muerte— que sólo acaba en la agonía, en la muerte. La muerte acaba con todo este embeleco, descubre la verdad. Por eso dice Quevedo: *"Así, debes de tener por cierto que la primera lección que lee la sabiduría al hombre es en el día de su muerte, y que cuando muere empieza a aprender, y que sólo entonces está el alma capaz de doctrina, pues se desnuda en el cuerpo de la rudeza y de las tinieblas e ignorancia de este mundo. Trabajosa cosa es la muerte, pero docta. ¿Quiéres saber cuánta sabiduría se enseña en aquel postrer suspiro? Que él sólo desengaña al hombre de sí mismo, él sólo confiesa claramente lo que es el hombre y lo que ha sido"*.

La muerte es pues el único desengaño auténtico, aquél que no sólo desengaña del mundo sino también de *sí mismo*, que saca a la mismidad del mundo en que estaba perdida. La muerte, en cuanto desengaño, libra al hombre del cuerpo —condición de mundo— y con él lo libera del mundo y su ignorancia. La muerte es pues *"docta"*; en ella por primera vez —y para siempre— se le enseña al hombre lo que es y lo que ha sido.

Con la muerte el hombre termina de morir, esto es: la vida

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

acaba de ser muerte para *"empezar a ser vida"*, la muerte es así, en cierto modo, la *"resurrección del alma"*, la *"libertad del alma"*: *janua vitae*, como dice San Bernardo. *"La muerte me renueva* —dice Quevedo— *no me aniquila; sepulcro se llama a lo que tiene obras de cuna"*. ¿Y por qué es esto? Porque *"todo nuestro cuerpo es posadas de la muerte"*. *"La muerte de cada uno es su cuerpo, dentro de nosotros habita"*. "Y *"el alma está enterrada en el cuerpo"*, que es *"sombra de la muerte"*.

Pero que la muerte libre al alma del cuerpo no es la última razón de que sea verdadera vida. La causa profunda es esta: separando alma y cuerpo, librando a la existencia humana de su facticidad corporal, se la separa del mundo. *"El mayor beneficio de la muerte es sacar al hombre del mundo y de sus gustos"*. *"Por ahí* —dice don Francisco— *empieza a ser vida"*.

La verdadera vida, *"la que solamente es vida"* y no vida en muerte, es pues la que comienza con la muerte: verdadera por ser en verdad vida, verdadera por ser vida en la verdad, en el descubrimiento de sí propio. Y ¿qué descubre el hombre? Que la vida es *"nada"*, que *"la vida es larga y nada"* o como diría Schopenhauer: *"Die Welt ist oede, und das Leben lang"*. (El mundo es árido; y la vida larga). Es nada porque no es en sí, sino es mera *"representación"* (no en el sentido del pesimista alemán); es una represntación teatral —el gran teatro del mundo— de la que *"Dios es el autor, y a Él toca dar largo o corto papel, y repartir los personajes de rey, de vasallo, de pobre o rico. Y a mí sólo me toca hacer bien el que me repartiere, lo que me durare"*. El rey no *es* rey; ni el mendigo, mendigo; sino todos representan lo que son —coincidencia aquí con Sartre— pero el Autor que da el papel ése sí es realidad y no ficción: Dios.

Así aboca la filosofía de Quevedo en el Cristianismo, en el Catolicismo, que siempre profesó, y de cuya fe hizo múltiples protestaciones. Nunca en Quevedo se encontró la más ligera desviación del dogma, y sus aprietos con la inquisición se debieron ya a la enemistad de algunas figuras de la Corte, ya al desenfado con que trató sus temas favoritos: muerte, infierno,

juicio, que escandalizaba a los pusilánimes. No sólo la ortodoxia sino la piedad de nuestro autor —piedad de filósofo— están acreditadas por sus obras ascéticas y místicas, en prosa y verso, y en sus sincerísimas y meditadas cartas. Presentar a Quevedo como libre pensador es desatino o mala fe; en verdad es un hombre religioso tan seguro de su posición filosófica y dogmática que desprecia al farisaísmo, llama a las cosas por su nombre —y con cierta frescura, propia de su ingenio—, y junta burlas y veras, risas y lágrimas donde otros suelen engolar la voz o hacerse cruces.

Considerado a la luz del Cristianismo, adquiere este cuadro de vida, mundo y muerte, un nuevo matiz. La vida es muerte no sólo porque es constante morir sino porque es estar en el infierno del mundo; la muerte es resurrección no únicamente a causa de la suelta del alma, libre ya de la cárcel del cuerpo, sino porque el hombre sale del mundo —pecado y mentira— y empieza con la muerte la verdadera sabiduría, la sabiduría que está en la verdad. *"Y la verdad es una sola, y esa verdad una es Dios solo, que por eso le llaman Dios verdadero"*.

La radical enajenación del ser-en-el-mundo está en que es hipocresía, ignorancia, mentira, opinión, engaño; la radical propiedad del hombre —que formula Quevedo con el imperativo *"vive para ti"*— estriba en la sabiduría, en el descubrimiento, en la *verdad*, en Dios. El pecado angular es el pecado ontológico, la enajenación del ser; la redención, el volver en sí y a sí, está en el saber, en el logos y por el Logos.

Esta liberación es posible porque Cristo —el Logos encarnado— dió muerte a la muerte con su Vida. Y nosotros, como escribe San Pablo a los Romanos (6, 8), al morir con Cristo, vivimos con Cristo, ya sea en la vida de la gracia, ya sea en la eterna. Matar la muerte (que mató Cristo) y vivir la vida (vivida en Dios) es el acto liberatorio, a la vez religioso —pues morimos al pecado— y existencial —pues de la enajenación volvemos a nosotros—, o mejor: el acto prístino y originario en que aún no se ha separado un aspecto del otro, y del cual vale la sentencia: *"La verdad os hará libres"*.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Y así dice Quevedo: *"Lenguaje es sacrosanto matar la muerte, y ser muerte de la muerte. Cristo nuestro señor la dió muerte con su vida, para que viviésemos sin temerla"*. Vivir sin temer la muerte: he allí el lema cristiano de nuestro autor. Aun más: adelantarnos a ella, ser hacia la muerte, de modo que quien sea en sí mismo sea *"difunto antes de acabar de vivir"*. *"Bueno,* explica don Francisco, *es temer la muerte por la mala vida, si aquel miedo atiende a enmendar la vida por quien se teme la muerte"*. Pero de suyo no es de las cosas temibles, pues *"si la muerte es temerosa por muerte, más debe temer el que la padece para padecerla, que el que la padece para acabarla de padecer"*. *"Toda nuestra ansia es vivir la muerte, y todo nuestro miedo (temiéndola) es que acabe nuestra muerte de morir"*. El temor de la muerte es pues el temor porque se acabe la muerte, esto es que se acabe la vida. Pero considerándolo bien: *"nacemos para vivir, y vivimos muriendo y para morir, y morimos para nacer a segunda vida. Mejor séquito tiene el morir que el nacer; a la vida sigue la muerte, a la muerte la resurrección"*. ¿Por qué se teme pues la muerte? Porque en vista de la muerte asumimos nuestra responsabilidad y queremos rehuirla, huyendo de nosotros mismos hacia la venta del mundo. ¿Y esto por qué? Porque la vida, porque cada uno de nosotros, ha sido malo y tememos las consecuencias de la propia maldad. Porque la responsabilidad sería muy pesada. *"Quién teme la muerte, tiene miedo de sí propio"*. La muerte es uno mismo; la propiedad íntima de cada cual se patentiza y afianza como muerte. Por eso: *"no es la muerte cosa forastera"*. *"Sois vosotros mismos vuestra muerte"*. Es decir: la muerte depende de cada cual; mi muerte de mí; tu muerte, de ti. *"Es forzoso morir para ti, y a tu riesgo"*, y por ello es menester que *"vivas para ti"*, esto es: *"el negocio principal del hombre es vivir y acabar de vivir de manera que la buena vida que tuvo, y la buena memoria que deja, sean urna y epitafio. El acierto está en desnudarse bien de este cuerpo"*, sombra de la muerte y puerta del mundo, de suerte que *"todo sea para ti, y tú para Dios"*.

Hay que saber vivir, para *"saber morir"*, saber vivir hasta

el fin, pues *"suele valer una última hora más que toda la vida entera"*. En ella se decide la eternidad: si la muerte será *"alta vida"*, o irremisible muerte, esto es, infierno. (Porque en Quevedo —ortodoxamente—, también hay condenación, y *"lo que condena a los hombres es lo que tienen de mundo"*).

La vida es *"dolor"* y *"suma de desdichas"*; muerte es liberación. Hay por ello *"que vivir para morir, como quien vive muriendo"*. Y en esto no hay nihilismo, pues lo positivo, la verdad, es la muerte —la vida en Dios—; y lo negativo, lo falso, la vida —la muerte en el mundo—. Y así *"mejor vida es morir que vivir muerto"*.

El temor a la muerte —por la muerte misma y no por la propia vida— es absurdo. Sin embargo mucha gente huye de ella, de su mero recuerdo, y, por esta razón, a veces nos alcanza la muerte antes que lo sepamos: *"Antes pasada que creída"*. El hombre huye de la muerte, de la verdad de sí mismo, al mundo, al pecado, a la mentira, y sin embargo a cada paso se nos hace presente la muerte; cada cosa nos la pone ante los ojos. El vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, el sueño de cada día, nos acuerda de la muerte. Pero hay algo más. Nos apostrofa Quevedo con estas palabras: *"Tú temes la muerte, y tu mayor deseo es que se llegue. ¿Quiéreslo ver? ¿En qué otra cosa gastas la vida que en desear siendo niño, verte mancebo y que llegue el tiempo de verte mayor, y luego de verte hombre? ¿Qué verano hay en que no desees que se pase y que llegue el invierno? ¿Y siempre suspiras porque llegue el día venidero; que no me negarás que en todo deseas tu fin, pues no puedes desear que tras este instante venga otro, sin desear que se acerque un paso más tu muerte"*. Y de este modo nadie muere de repente, que desde que nacemos *"vamos corriendo por la vida"*, esto es *"llevando con nosotros la muerte"*. Y no obstante: *"Toda la vida te mueres de miedo de morirte* —dice el caballero santiaguista— *o vives tan solícito de las cosas de acá, y con tanto trabajo, como si no fueras mortal, y esta vida perecedera"*.

La estructura existencial, según Quevedo, es pues así: vida es estar-en-el-mundo, que es mentira —*"engaña con la verdad"*—

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y alienación, i. e. modo impropio del vivir; y como la mentira es contradictoria, así *"La vida del hombre es guerra consigo mismo"*. Pero, gracias a la verdad pregonada por la voz de la conciencia, a la voz admonitiva de las cosas externas y de la experiencia en general, siempre estamos también desengañados, esto es, decididos a volver a nosotros mismos, a la verdad de nuestro ser. Mas estos *"santos desengaños"* nunca triunfan del todo, sino son enredados por el mundo y sus *"esperanzas breves"*. El des-engaño sólo vence al engaño en el momento de la muerte, que por ello es *"docta"*, acceso a la verdad — en Dios. La vida es muerte, negación; la muerte, vida verdadera, afirmación en el Ser y su Verdad.

El fundamento de esta situación contradictoria es la culpa —el pecado—; culpa heredada después de la caída del primer hombre (pecado original: condición ontológica de la tendencia óntica a pecar) pero que es incrementada por nuestra propia responsabilidad:

Confieso que mi culpa siempre crece,
y que es la culpa de que crezca mía.

El hombre no sólo *está* en la culpa, sino tiene también culpa de su culpa, de su impropiedad moral. Pero por Cristo, que mató la muerte, es la muerte *vida*, y por lo tanto todo señala a ella como a su perfección y acabamiento, en que es definitivamente superada por el desengaño —por la verdad— esa vida que se consume a sí propia como la vela al arder, y que es fraude y mentira.

Pues si la vida es tal, si es de esta suerte,
llamarla vida, agravio es de la muerte.

La meditación sobre la muerte y la vida no llevan, como hemos visto, a Quevedo a afirmar a la muerte, sino a la vida ultraterrena, y a considerar el vivir como morir, y en ambos sentidos: 1) abandonamos algo de vida con cada momento que vivimos y nos *acercamos* a su fin, pero 2) simultáneamente *es-*

tamos en la muerte, porque caemos en la mentira, en la nada. Si la vida es muerte, la salud es enfermedad, y *"no hay enfermedad que no venga acompañada de vejez"*. Pero ¿por qué somos constitucionalmente dolientes? Podría ser el vivir un morir en salud, sin achaques físicos, y sobre todo morales, existenciales... Nuevamente a causa del pecado. *"Después que el pecado enfermó naturaleza, mi propia naturaleza es enferma, y yo soy una enfermedad viva"*. *"Cada día que pasó fué enfermedad del que ha de venir, y en cada día que vive* (el hombre) *cuenta tantas enfermedades incurables como horas, tantos pasos hacia la muerte como instantes"*. *"Pues no puede dejar de estar enfermo quien siempre en su vida tiene mal de muerte"*.

El pecado (denominación teológica) o culpa (denominación existencial), en cuanto es original ha convertido la vida en muerte, en el primer sentido arriba indicado, esto es: el hombre *mortal* vive acercándose a su muerte. Pero, siendo mortal, temporal, tiene la vocación a una vida inmortal, eterna; y esta vida terrena de jornada transitiva y transitoria, decae —por culpa de la culpa— hacia la nada, el mundo, la negación de la verdad del ser, es muerte, en el segundo sentido indicado. La vida es hacia la muerte y en la muerte. Tal estado es de alienación, de impropiedad, de enfermedad metafísica. El hombre muere su vida enfermo. Aquí no hay salud; sólo habrá salud eterna, cuyo remedio nos ofrece el desengaño, el santo desengaño de la gracia.

Sí; para la enfermedad mundanal hay remedio, y en virtud de él podemos vivir, aunque jamás lleguemos a sanar del todo en esta vida. ¿Y qué nos aconseja Quevedo como medicina?

Apartarse de la *"mala vida"*, que es lo que nosotros llamamos buena vida; no amar a la prosperidad, que es *"diabla máxima, superior y superlativa"*, sino a la pobreza, a la modestia, pues *"todas las cosas están sujetas a leyes; sólo la necesidad libre carece de Ley"*. No darse a las cosas y a los hombres, ni querer dominar a unas y otros, que es acción mundana y engañosa. *"La verdadera doctrina en el temor de Dios* (dice el Espíritu Santo) *empieza y la sabiduría del alma; y en el temor de las gentes la de las cosas de esta inferior república"*. Temer el mun-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

do —apartándose de él; temer a Dios —para acatar su voluntad—, es el camino de la salud. La honra (que buscamos en los hombres) y la riqueza (que juzgamos en las cosas) son los dos grandes engaños, que, para transitarlo, hay que vencer.

¿Qué otra cosa es verdad sino Pobreza,
en esta vida frágil y liviana?
Los dos embustes de la vida humana,
desde la cuna, son Honra y Riqueza.

Lo que se impone es la vuelta a sí, el recogerse, y con ello la vuelta a Dios, que late en el centro de cada cual. Volver a sí, abandonar el mundo, he allí el consejo máximo de don Francisco:

Vive para ti solo si pudieres,
pues sólo para ti, si mueres, mueres.

Si pudieren... Allí está el problema. El desengaño y el mundo, el yo auténtico —que es difunto antes de haber acabado la vida— y el yo vaciado de su propia substancia —engañado y fugitivo de sí y de su muerte— están íntimamente unidos, y existen uno en función del otro, son el *mismo* yo (en sus dos más saltantes posibilidades), son el hombre que yo soy y que eres tú, la existencia.

¿Y qué pasa entonces? ¿Cómo se comporta el hombre, así, cómo existe? Gusta a la vez el mundo, su vanidad y placeres, y sabe que son mentiras y perdición. Anhela volver a sí propio, se esfuerza por lograrlo, pero sabe que no lo podrá del todo. Ama la virtud y la evita. Aborrece el vicio y cae en él. Es diablo y ángel, a la vez; quiero decir: es hombre, contradictorio, dialéctico, como la vida, como el amor, que define Quevedo en este soneto:

Es yelo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, este es su abismo.
¡Mirad cual amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

No es el hombre por aquí virtud y por allá vicio, ni corre del uno al otro como el péndulo del reloj: No, es el desengaño *en* el mundo, el mundo que se desengaña; la vida en la muerte, la muerte en la vida; la verdad en la mentira, la mentira que engaña con la verdad; la virtud en el vicio, el vicio en la virtud.

La omnipresente contradicción de la vida terrena causa a Quevedo risa y espanto, y por ello todo tiene para él un perfil burlesco y un perfil trágico —o ambas cosas a la vez— y se comporta al par como filósofo y bufón, como todos nosotros, cuando en absoluta sinceridad, contemplamos la realidad del alma y del mundo y sopesamos su efectivo valor y el que ellos pretenden tener.

Quevedo se burla de las cosas sagradas, y tiene gusto en las que censura, y esto último quizá en exceso, como nos dice Bretón de los Herreros:

Mejor que el oro y las perlas
Describe el lodo y la mugre;
Y goza más de lo justo
En historiar podredumbres.

Pero también desprecia lo que ama y encuentra la chispa de lo sagrado entre las cenizas mundanales. Es "bon viveur", y moralista. Filósofo de las postrimerías, pero aún al referirse a ellas tiene el genio festivo. Así por ejemplo termina su sueño del Juicio Final:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Dióme tanta risa ver esto, que me despertaron las carcajadas; y fué mucho quedar de tan triste sueño más alegre que espantado". No es medido en este rasgo —como lo fué por ejemplo Erasmo de Rotterdam— sino extremado como en todas las cosas, que lleva a sus últimas consecuencias —donde se desembozan los absurdos latentes—; y de allí sus dificultades con sus contemporáneos, sus protectores, la Santa Inquisición, el Gobierno —era secretario del Rey y estuvo encarcelado por enemigo del Régimen—, consigo mismo. Quevedo no sólo se reía de la realidad —gozando y satirizándola— sino desentrañaba su ser, y así —en medio de lo ridículo— encontraba lo grave: lo terriblemente trágico de la existencia humana caída.

Este hombre era un *desengañado;* y creo que con esta palabra se toca el más profundo resorte de Quevedo, la unidad que en él —y en la existencia en general— posibilita a ratos la bifurcación y a ratos la implicancia de lo satírico y lo serio, el bufón y el filósofo. Veía lo cómico y grotesco de los menesteres mundanos, pero simultáneamente lo problemático y decisivo de algunas instancias sobre las cuales resbala la mirada trivial de lo cotidiano. Por eso fué que el Comendador Mendoza, que caracteriza don Juan Valera, ese hábil diplomático desdoblador de almas, con estas frases: "Desde niño dicen que manifestó una inclinación perversa a reírse de todo y a no tomar nada por lo serio. Esta cualidad es la que menos fácilmente se perdona, cuando se entrevé que no proviene dee ligereza, sino de tener un hombre el espíritu tan serio, que apenas halla cosa terrena y humana que merezca que él la considere con seriedad; por donde, en fuerza de la seriedad misma, nacen el desdén y la risa burlona".

Quevedo no fué —como diríamos ahora— un resentido, un esclavo de complejos vergonzantes. Extrovertido: consciente portador de un mensaje. Expresa su actitud ante la vida: *habla;* su palabra tiende a desviarse hacia lo superficial —la decadencia en lo diario— pero siempre de nuevo se sobrepone al peligro, y se hace auténtica, descubre. Su lenguaje es creador: *poyético.*

Toda su vivencia se manifiesta por la poesía —en prosa o verso—, por esa poesía risueña y filosófica, desengañada, que le es propia.

¿Qué función tiene en la expresión del desengaño lo festivo, y qué función lo filosófico? Ambos aspectos no son paralelos sino forman un nudo, en que el habla de don Francisco alcanza su plena significación (esto es: función significativa), una unidad cuyos dos componentes se integran y posibilitan mutuamente.

¿Cómo se hace verbo el desengaño mundanal? ¿Cómo se sintetiza lo bufo y lo grave? En la ironía.

Si aceptamos que ella consiste en expresar lo serio por lo gracioso y burlesco; y el humorismo, lo gracioso y burlesco por lo serio, entonces hay que convenir que nuestro caballero santiaguista es el caso típico del irónico. Casi siempre habla su broma, pero significa con ello una trágica verdad de la existencia. Hace broma con lo terrible y doloroso para que la ironía sea más insólita y potente, para que su impacto sacuda hasta las bases de lo convencional, y con este recio golpe se evidencie la profunda verdad encubierta y desoladora. Si habla del Infierno o del Juicio Final en chiste, con ello señala al mundo en su espantosa actualidad, merecedora de la condenación eterna.

La palabra de Quevedo no es como la almendra, que tras la cáscara dura esconde la dulce semilla, sino como esos frutos silvestres —bucólicos— que, fragante al olfato y rosados al mirar, tienen el corazón amargo y curten la lengua y los labios. Hay en el desengaño de Quevedo hipocresía al revés, porque desenmascara la hipocresía del mundo: es antídoto. Dando un paso más, podemos preguntarnos por el *modus operandi* de este hablar que en vez de engañar con la verdad, descubre —verifica— con la mentira.

Hay en mi opinión dos técnicas literarias contrapuestas, que no son artificiosas sino están condicionadas por el modo de crear —poetizar— del hombre: la metáfora y el conceptismo. La primera es la ordenación de dos palabras a una misma idea; gracias a esto se la puede expresar ya sea por el término usual, ya sea por

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el otro; en el segundo caso —por lo imprevisto de la relación de la imagen que sugiere— se produce emoción estética. Cuando Quevedo dice: *"En los claustros del alma la herida yace callada..."*, claustro, herida, yacer y callado, *señalan* a ideas que generalmente significamos con otras palabras. Hemos, pues, prestado una palabra ajena a una idea que ya tenía la suya propia, y hecho uso de ella para la función significativa e intencional; y esto nos ha parecido bello; si en cambio enunciáramos: "Las penas afectan imperceptiblemente al alma en lo más íntimo" —que así habría de decirse en lenguaje propio— no se produciría emoción estética. Como todo poeta, emplea Quevedo la metáfora, pero característico en él es precisamente la otra técnica: el conceptismo. Aquí la ordenación es de dos ideas a una misma palabra. Una significación nueva se añade a un término; ya sea porque el vocablo que corresponde usualmente a dicha significación está lingüísticamente vinculado a este término, ya sea porque —pese al hecho de no sugerirlo directamente el contexto— se supone una intención más o menos encubierta. Ello generalmente provoca un efecto cómico, o por lo menos festivo. Así es, por ejemplo, conceptismo llamar a Valladolid

La más sonada del mundo
por romadizos que engendra.

Hay, empero, dos especies de este género: Uno es el *calembour*, o juego de palabras, que se basa en una similitud *accidental* de vocablos, y atribuye a sí *dos ideas desvinculadas* —y por ello de relación disparatada— a un término o frase, con intención *picaresca* o simplemente ridícula. Juego de palabras —y satírico— hay en Quevedo cuando hace decir a los diablos, refiriéndose a unos taberneros que andaban sueltos por el infierno: *"Tenemos sólo cuenta de que no se lleguen al fuego de los otros porque no lo agüen"*.

Frente al *calembour* tenemos el conceptismo irónico —o mejor filosófico— por el que se unen *dos ideas usualmente correspondientes a una misma palabra pero en significación o contexto distintos* en una expresión, que tiene entonces dos sentidos —uno aparente y otro encubierto y profundo—. Se atribuye así a dos ideas emparentadas lexicológicamente a un único término o frase, y con ello se muestra una *verdad*, causando sin embargo un efecto *cómico*. (También puede faltar este último rasgo, pero entonces salimos de lo festivo y entramos en un conceptismo que no es típico de Quevedo.) Como ejemplo nos puede servir el siguiente: *"En la Chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras."*

Ironía —etimológicamente: *dicción*— es pues servirse de lo festivo para indicar lo serio, de lo fingido para descubrir la verdad. El conceptismo irónico realiza esta "dicción" gracias a este singular juego de palabras vinculadas, de suerte que hay dos planos que se corresponden, el uno se da a primera vista —y tiene *vis cómica*—, y el otro ha de ser descubierto pero a su vez descubre, veri-fica. El lenguaje de Quevedo es de este modo *"schoepfend"* —como se dice en alemán—, aflorante, des-entrañante, des-cubriente. Pero el desentrañar *crea*, no sólo nuevas formas de comunicación interpersonal, sino también nuevas relaciones conceptuales, puentes de ideas. Y esto igualmente quiere decir *"schoepfend"*, creante.

El habla de Quevedo, de vuelta del mundo —en que es meramente festivo y a veces grosero, en decadencia a la mendacidad—, se torna creador y revelador; más que simple instrumento expresivo, método de investigación. Como el lenguaje de Heidegger, que tiene función y carácter semejante (aunque sin ironía), no es sólo vehículo apofántico, sino el medio en que se patentiza el arcano de las cosas y la existencia humana.

Muchas veces se trata —aquí también como en Heidegger— de la vuelta al prístino sentido de la palabra; y por lo general se realiza la unión perfecta de lo cómico con lo filosófico, el descubrimiento del ser. De esta suerte es el conceptismo irónico en Quevedo no un mero recurso literario, sino una función vital, existencial: el habla como fiel expresión de la existencia desengañada del mundo, que gusta de él y lo aborrece, que sabe que vida es muerte y muerte vida, y sin embargo huye de ella, de sí propio.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El lenguaje de Quevedo, tanto en su contenido cuanto en el modo en que éste es expresado, es *cifra* de su existir, de la existencia en general. Hay que interpretarlo para conocer su vida —no los accidentes biográficos sino su realidad anímica—, y para saber lo que es filosofía bufa, aquella que descubre riéndose hasta de sí misma. Y Quevedo se complace en darse en su palabra, y en lo que su palabra le da. No crea así únicamente verdad y alegría, sino también belleza . . . y reflexión.

La palabra desengañada descubre la existencia mundanal y la coloca en el espejo de su propiedad, que la devuelve como el eco de este soneto, que encierra la dialéctica de su ser atormentado por la *"agricultura de la muerte"*, pero seguro de su verdad en Dios:

Oh vana, o loca atrevida-vida
del hombre ciego que, en prestado-estado,
vive muriendo, desterrado-errado,
su gloria luego que es vendida-ida.

Al alma noble, aunque oprimida-mida
con sus obras aquel sagrado-grado,
que hará dichoso al desdichado-hado
y a Dios que su impiedad no impida-pida.

Si al que navega tan estrecho-trecho,
mar cuyo viento desengaña-engaña,
y juzga que su puerto es tierra-ierra;

pague a la muerte sin despecho-pecho,
que nunca al justo su guadaña-daña,
pues quien del cielo le destierra es tierra.

Santiago de Chile, 1949.

LA SITUACION DEL ESCRITOR NORTEAMERICANO*

Por STEPHEN SPENDER

DURANTE los dieciocho meses que pasé en Estados Unidos hasta noviembre de 1948, a menudo me interrogué sobre la vida del escritor americano comparada con la del inglés. Las respuestas que ofrezco en este ensayo no se basan en una cuidadosa documentación o búsqueda. Es posible que me equivoque en algunos puntos. De todos modos, son respuestas de una persona profundamente interesada, por razones particulares, en el asunto, y por lo tanto tienen cierto poder de convicción. Su interés reside, en gran parte, en el hecho de que sea un escritor inglés quien las dé; probablemente algunas de ellas son las últimas que se le ocurrirían a un americano. Pero este interés es auténtico porque se relaciona con una situación internacional: el parentesco de las actitudes inglesa y americana. No pretendo establecer "La verdad acerca de la vida literaria americana", sino: "Cómo ve un escritor inglés la situación de sus colegas americanos".

Cierta frustración acompaña a los intentos de los ingleses cuando escriben sobre los americanos, y a los de éstos cuando escriben sobre los ingleses. Por sí mismo es éste un hecho significativo de la situación anglo-americana. Cada uno de nosotros es hipersensible con respecto a su país, en la relación con el otro en particular. Sin embargo, muchas cosas que un inglés puede decir de los ingleses, molestarían si las dijera un americano, y viceversa. Por eso es importante aclarar de entrada que no soy hostil a Norteamérica. En realidad quiero a Norte-

* Publicamos este ensayo de Stephen Spender por gentileza de su autor y de la revista *Horizon* en cuyas páginas apareció su versión original inglesa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

américa en la única manera de querer a un país que me parece efectiva. Es decir, considero que en América la oposición a las malas instituciones, a la comercialización, a la explotación, a la vulgaridad y a muchos otros males obvios, existe, después de todo, de una manera real dentro del continente y del sistema americano. Es posible ser americano y oponerse a las cosas americanas malas, y hay elementos propicios a esa oposición en el ambiente y en las instituciones de Norteamérica. Decir esto es sentar de un modo terminante que quiero a América, porque equivale a decir que hay una América en lucha contra lo malo de América, aun dentro de la América que conocemos hoy. Es saludable recordar que a pocos países del mundo contemporáneo puede hacérsele este cumplido.

La grandeza de la literatura norteamericana deriva de esta oposición viviente de otra Norteamérica que está muy viva dentro del sistema norteamericano. Basta mencionar los nombres de sus mejores escritores: Hemingway, Faulkner, Tate, Wilson, Robert Lowell, E. E. Cummings, Marianne Moore, Penn Warren, Blackmur, Matthiesson, Trilling, Thurber, Jean Stafford, Mary McCarthy, Eudora Welty, elegidos al azar, para mostrar que lo mejor de la literatura norteamericana contemporánea constituye un cuerpo viviente de protesta contra la vulgaridad, la comercialización, la propaganda, la explotación, que muchos consideran como las cualidades americanas más características. En realidad, esa literatura indica lo mismo que la última elección presidencial: que hay una América más verdadera y viviente que la que los electoreros, los anunciadores, Hollywood y los periodistas conocen.

La diferencia más sorprendente entre el escritor europeo y el americano es que éste no pertenece a una comunidad literaria. Sólo después de estar en Norteamérica un tiempo se comprende hasta qué punto esto ocurre en Europa. En Francia ser un escritor joven es buscar acceso a una comunidad. El símbolo de esta comunidad literaria es el café parisiense donde se reúnen los estudiantes y escritores jóvenes para discutir sus problemas literarios, admirar mutuamente sus obras y decidir que

su "movimiento" es la última revolución mundial que ha de suceder a todos los regímenes literarios anteriores. La revista literaria es, como el café, un lugar de reunión, y también campo de batalla de las generaciones. Cuando los escritores más viejos no publican en las revistas, caen fácilmente en el olvido. Ser un escritor viviente es formar parte de la comunidad viviente, polemista, de las letras francesas.

En Inglaterra la literatura contemporánea no es una comunidad tan consciente como en Francia. Sin embargo, en gran parte Oxford y Cambridge proporcionan una tradición literaria que se extiende a Bloomsbury, los Twenties, los Thirties, los New Romantics, donde se funde, a veces a pesar suyo, la vida de los escritores que no se han educado en aquellas universidades. Hasta un escritor como D. H. Lawrence, rebelde a Oxford, por las reuniones literarias de Lady Ottoline Morrell, en Garsington, llegó a pertenecer más a esta tradición que a las minas de carbón de Nottingham. Las principales publicaciones literarias inglesas son lugar de encuentro de las generaciones. Las antologías poéticas muestran a menudo un sentido de comunicación tan grande entre los poetas de la generación joven, que el lector puede sentirse como un intruso. Los escritores viejos se conocen casi todos personalmente. Fuera de la tendencia de los más viejos y exitosos a petrificarse en vida en monumentos públicos, informa a la vida literaria inglesa una conciencia general de ciertos valores que deben ser sostenidos o rechazados.

En América el escritor joven está en una situación completamente distinta de la del que en Francia va al café, de la del inglés en Oxford o Cambridge o en cualquier suburbio intelectual. No hay café donde encuentre a Hemingway, Dos Passos, Faulkner. No hay periódico donde su nombre sea "aceptado" entre las grandes reputaciones de los escritores más viejos, conocidos en todo el mundo.

Si llega a encontrarse con viejos escritores, lo hará, por decirlo así, a través de un enorme abismo de éxito grandioso, tipo Hollywood, tipo revista *Life*, que eleva socialmente a los escritores por encima de la esfera de la literatura a la de las estrellas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cinematográficas o a la de los periodistas afortunados. O quizá los encuentre atravesando un abismo de amargo fracaso en el cual se aísla y se fortifica el escritor de más edad, amargado.

La Patología del Éxito Literario constituiría un interesante estudio. Sus peligros son dobles: 1º, puede apartar al escritor física y espiritualmente de su más fertil material de experiencia vivida, experiencia que bien puede relacionarse con su infancia y sus primeros esfuerzos; 2º, el éxito puede significar un entusiasmo del público por cualidades que poco tienen que ver con la literatura. En América hay un tercer peligro: la posición económica del escritor depende casi enteramente de productos adyacentes a la literatura: cinematógrafo, artículos para revistas que pagan muy bien, y aun la explotación del nombre por los avisadores (recientemente ha aparecido una propaganda en la que Mr. Ernest Hemingway escribe de su puño y letra, con una lapicera Parker, magnánimos sentimientos sobre la paz mundial). Sobre todo, el peligro reside en que la personalidad publicitaria del escritor con sus cuatro esposas, sus partidas de caza mayor, su modo de sacar el cuero a otros escritores en las fiestas, tiende a eclipsar las actividades más modestas que cumple en su cuarto de trabajo. Y esta maquinaria gracias a la cual el mineral literario en bruto se transforma en famosos y brillantes productos accesorios de apariencia costosa (lo mismo que son productos accesorios del alquitrán de hulla diversos artículos, como tabletas de aspirina, seda artificial y celuloide para cámaras fotográficas), no cesa hasta que el artista ha alcanzado la edad madura. Basta seguir a Mr. Truman Capote y a Mr. Gore Vidal, vertiginosos cometas, para ver con cuánta rapidez y eficacia puede actuar esta maquinaria de trasformación, dilución y desintegración.

En América la única manera de escapar a las consecuencias del gran éxito es escapar, literal y físicamente. Esta es, sin duda, la causa de que Mr. William Faulkner sea inaccesible en su casa del Sur, la causa de la esquivez de Mr. Steinbeck, la causa de que Mr. Hemingway viva ahora en Cuba. Paradójicamente, la publicidad de la literatura americana contemporánea contribuye

en América a la ruptura de cualquier comunidad de las letras. El escritor de éxito, ofuscado por la impertinencia de una fama que poco tiene que ver con el reconocimiento de sus mejores cualidades, y que lo sustrae a sus más profundas experiencias, escapa a veces (si es sensato) sin abandonar su precioso talento. En lugar de ser ahora el muchacho de Medio Oeste, que dió el golpe con un cuento, se convierte en el pobre muchacho rico que se aferra a su conciencia estética. El alcoholismo, enfermedad profesional del escritor americano de éxito, seguramente puede explicarse, en parte al menos, como un esfuerzo para restablecer el contacto con el plano de experiencia dionisíaca, violenta, real, inconciente, de donde ha sido desarraigado por el éxito.

Pero quizá en América el fracaso sea aún más desastroso que el éxito. En Europa, después de todo, éxito y fracaso son términos relativos, especialmente el fracaso. Uno tiene la impresión de que el fracaso europeo es a menudo una especie de éxito secreto, por lo menos dentro de un pequeño círculo. Es posible envidiarle a Keats la posición de que gozaba en el círculo Leigh Hunt, o la fama de Gide cuando sus editores sólo habían vendido unos pocos ejemplares de *Paludes*, o la de Rilke cuando apenas llamaba la atención de algunas princesas. Pero en América raros son los fracasos públicos que sean en secreto éxitos superiores. En una civilización que cambia y se difunde tan rápidamente, falta el sentido de que, si a uno no le ha llegado su hora, otra hora lo descubrirá. El futuro será tan distinto del presente, que de todos modos no habría consuelo en este pensamiento. Por eso en el fracaso, lo mismo que el éxito, hay algo definido, terminante. Crea un abismo que separa de América al escritor sin éxito. El escritor joven se enfrenta con una alternativa dramática: o el éxito, con la sistemática y gigantesca explotación del equívoco que implica, éxito de las cualidades inferiores a costa de las mejores; o el fracaso, que conduce a un aislamiento casi tan absoluto como aquél. El hecho de rechazar deliberadamente el éxito y aun elegir el fracaso, da a ciertos escritores enorme reputación. Sin embargo, en esta elección el sa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

crificio es mayor que la recompensa. Porque la vitalidad de América está tan enormemente absorbida por el mito de la historia del gran éxito, que rechazarlo es rechazar gran parte de la experiencia de América. En los fracasos literarios americanos hay amargura en el que rechaza y en el rechazado.

Probablemente he simplificado en exceso al trazar este contraste en blanco y negro entre el éxito y el fracaso, y suavizaré en seguida las tintas. Lo importante, sin embargo, es subrayar que, si bien el escritor americano se encuentra frente a varias posibilidades de elección, cualquiera de ellas a la larga tiende a aislarlo, a agravar su posición en una sociedad donde hay escritores, unos buenos, otros malos, unos de éxito, otros no, pero no vida literaria, no un público numeroso interesado en buscar lo mejor con discernimiento e interés, una especie de jurado constituído por lectores comunes, jurado al cual el escritor europeo dirige al fin de cuentan sus llamados, expone su causa, y cuyo juicio está dispuesto a esperar veinte años, si es necesario. Además deseo señalar que la elección entre el éxito y el fracaso no es una simple elección entre la corrupción y la integridad, aunque así lo sostenga el escritor que rechaza el éxito. El fracaso significa salir de las preocupaciones de la mayor parte de la vida americana, y situarse quizá en un grupo amargado de Greenwich Village, quizá en un sofisticado círculo universitario. Puede significar el retiro a un voluntario exilio en alguna parte del país, para editar de vez en cuando esos vituperativos contra toda América que caracterizan la obra de Henry Miller y sus secuaces. El escritor americano de éxito puede incorporar a su obra, y a veces lo hace, algo de la dinámica del materialismo americano.

Lo que suaviza un poco mi descripción del escritor americano que rechaza el éxito, es que éste puede hasta cierto punto explotar sus productos accesorios igual que el escritor afortunado. En muchas universidades hay en la actualidad "poetas residentes"; así Paul Engel en Iowa, Karl Shapiro en Baltimore; y otros escritores, también poetas, se acercan cada vez más en busca de trabajo a colegios y universidades. Otro modo de superar la falta

de éxito es conseguir el apoyo de algún trust o uno de los muchos premios que ofrecen las grandes fundaciones, como la Rockefeller y la Guggenheim.

Las universidades subvencionan en gran parte la literatura americana contemporánea. En realidad, puede preverse el día en que ésta se divida en dos ramas: el éxito comercializado y el fracaso comercial subvencionado. Quizá esta evolución no fuera del todo mala, pero tendería a ahondar una división ya visible en las letras americanas: por un lado aquella literatura que puede ser explotada por los Book Clubs y transformada por Hollywood en algo que vende a un vasto público por razones extraliterarias; por otro lado, aquella literatura sumamente intelectualizada, de espíritu crítico, hermética, autoconciente, escrita por escritores para escritores, que usan para comunicarse un idioma extremadamente alusivo. La obra popular, adaptada al bajo criterio popular, bien podría resultar a veces una obra maestra, como también la obra exclusiva y literaria. Pero entre los dos extremos de comercialización y exclusividad académica, no existe comunicación de la literatura con un vasto público realmente cultivado.

Las universidades, como los trusts, prestan un gran servicio a los mejores escritores americanos. Pero, con todo, un puesto universitario tiende a aislar al escritor dentro de su medio académico, manteniéndolo a cientos de millas de distancia del "poeta residente" de la universidad más cercana. Resultado de convertir a los escritores en profesores universitarios es, con seguridad, la inmensa y sólida dedicación a la crítica que llena tan amplio espacio en las publicaciones literarias. Parte de esta crítica es excelente. Sin embargo, la enorme energía consagrada a producir sucesivos volúmenes de investigación sobre Henry James, se asemeja en este momento a una de las grandes industrias americanas pesadas. Buena parte del talento que podría ser creador se desvía por senderos críticos, en condiciones tales que convierten la investigación crítica en una tarea literaria de rendimiento seguro, por ser estas publicaciones una buena manera de progresar en las universidades.

La situación de las editoriales americanas subraya la alter-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

nativa entre el éxito y la falta de éxito. Los editores americanos sólo pueden obtener ganancias vendiendo libros casi en la misma escala de la producción en serie, a un público entre cuyos placeres no parece contar demasiado la lectura. Los libros se venden, pues, por su aspecto sensacional, o por la explotación de ciertas características atrayentes atribuidas a sus autores, por medio de Book Clubs, a un público que no se atreve a desarrollar un gusto propio. Una de las cosas que llaman la atención al que visita América, es la escasez de buenas librerías; apenas se encuentran algunas en las grandes ciudades. La única librería en la mayor parte de las ciudades es el *drug store* donde los libros son vendidos por comerciantes que naturalmente sólo se proveen de los más solicitados. En realidad la venta de libros por medio de los Book Clubs y de la propaganda de sus características sensacionales se efectúa en el mismo estilo, pero con menos exigencia, que la venta de automóviles o de jabón.

La exorbitante alza de precios desde la guerra, junto con los efectos de la quiebra postbélica, han empeorado mucho esta situación, exagerando sus peores características. Para cubrir gastos deben venderse de un libro aproximadamente 10.000 ejemplares (cifra ésta muy grande para un libro que no se clasifica como *best-seller*). Es malo para las editoriales llegar a la situación en la que la venta de mil o dos mil ejemplares de un libro no cubra por lo menos el costo. Uno de los resultados de la urgencia de los editores por vender mayores cantidades de cada libro que publican es la urgencia de los escritores por producir libros que se venderán en grandes cantidades. Cada vez se hace más difícil publicar un primer libro, a menos que éste logre la ortodoxia de sexo y sensacionalismo que corresponden a un *best-seller*. En las editoriales hay "correctores" que sugieren a los escritores los cambios a hacer en sus libros para conseguir argumentos y personajes atrayentes y vendibles. Los libros llegan a ser modificados y re-escritos, en algunos casos, por los mismos "correctores". La hollywoodización de la literatura, a causa de la cual los libros se escriben para que los compren las compañías cinematográficas, asume ahora otra forma: los editores imitan los métodos de Hollywood y tienden a tratar los manuscritos como textos que han de ser re-escritos a fin de llenar las supuestas demandas del público. No es inconcebible que las editoriales americanas empleen algún día escritores profesionales que sistemáticamente den forma de *best-sellers* a los manuscritos que les someta una triste y moribunda raza de creadores. Algunos correctores ya están en contacto con escritores jóvenes que son una promesa en las universidades, "descubriéndolos" y al mismo tiempo revelando a sus inocentes espíritus que escribir es una cosa y vender lo que se escribe, otra completamente distinta. Los profesores de "cursos de creación literaria" no pueden ignorar del todo en su enseñanza el "mercado" y lo que ésto implica: lo que en realidad implica es que, o hay que introducirse en él o ser profesor de creación literaria.

La situación por ahora desastrosa de las editoriales no es una fatalidad que haya caído sobre los editores sin que mediara culpa de su parte. Hasta cierto punto es el resultado de una especie de megalomanía. Muchos editores parecen pertenecer a una curiosa raza de proscriptos desalentados que se mueven entre la Bohemia y los Grandes Negocios, sin tener en lo íntimo la absoluta seguridad de ser artistas sin talento o industriales fracasados. En América la mayor parte de ellos parece haber decidido que la solución de ese problema psicológico es encaminar los negocios a ventas en serie mediante propaganda en serie, mientras intentan corromper a los escritores para que produzcan con su trabajo una mercancía que pueda venderse con esos métodos. Existe la piadosa esperanza, por supuesto, de que las ganancias permitirán siempre una pequeña pérdida para prestigio editorial, lo cual es, después de todo, una forma de la propaganda. Algunos editores de New York mantienen oficinas con aire acondicionado en enormes edificios lujosamente amueblados, a la altura de las oficinas de las empresas capitalistas más lucrativas. Allí explican al joven autor de un promisorio manuscrito que no pueden darle un anticipo mientras hace las modificaciones que razonablemente recomiendan sus "correctores". Con sus enormes gastos, sus suntuosas oficinas y sus "correctores" que viajan

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lujosamente en busca de "nuevos talentos", la editorial está a la altura de Hollywood y los Grandes Negocios, pero no a la de la literatura contemporánea.

Unos pocos editores, como James Laughlin IV de *New Directions*, se resisten a esta corriente dedicando sus recursos personales a la publicación de obras nuevas, sorprendentes, que no atraen al gran público. Pero tales empresas, si bien al fin pueden publicar las obras de unos pocos escritores jóvenes, no pueden resolver el problema verdaderamente crucial: encontrar un público americano, ni tan vasto que acabe con todo gusto y criterio, ni tan reducido que resulte incapaz de apoyar a los nuevos escritores, en la medida que les permita ganarse la vida escribiendo.

El efecto general de la comercialización creciente y del apremio por vender cantidades cada vez mayores de unos pocos libros a un público que en realidad no se interesa por ellos, ha de ser seguramente que la posición del escritor que escribe en lo posible para "gustarse a sí mismo", resulta insostenible. Aunque no siempre se esté de acuerdo con una actitud estética exclusivista, debe admitirse que las primeras novelas de James Joyce, Ernest Hemingway, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Christopher Isherwood, Cyril Connolly y muchos otros, fueron escritas en esta actitud. En verdad, la mayor parte de los escritores, así como su mejor público, descienden demasiado pronto. Pero parece que hoy el primer libro invendible (que de algún modo es una base tan importante de la totalidad literaria), se ha convertido en una concepción romántica, como la buhardilla donde artistas famélicos pintan obras maestras. Los Millers, Patchens, Rexroths y algunos otros que aun sobreviven en obras consagradas a manifestar gestos desafiantes, son quizá los últimos restos de una raza de escritores independientes que están siendo reemplazados por el novelista cuyo entrenamiento literario es entrenamiento comercial, por el poeta que busca un trabajo donde pueda convertirse en profesor, escribiendo poesía en una universidad. Aquí, por supuesto, anticipo lo que aun no ha sucedido, pero vale la pena hacerlo para contradecir la tendencia

de mucha gente a pensar que en cierto modo la situación de los escritores sigue siendo siempre la misma, siempre difícil pero siempre superada.

Quizás la mayor sorpresa de la situación literaria para quien visita Norteamérica, es descubrir la falta de un público lector amplio, concientemente cultivado, interesado, casi como si fuera un deber, en buscar y apoyar la mejor literatura contemporánea. Pienso en ese público que, antes de la guerra, leía la *Nouvelle Revue Française* en Francia, y que en Inglaterra lee el *Times Literary Supplement*, el *New Statesman and Nation*, *Horizon* y *New Writing*. Calculo que este público lector cuenta de treinta a cincuenta mil personas interesadas en el desarrollo de la cultura contemporánea. De éstas quizá dos mil lean una obra que se les recomienda por su elevado interés. En Inglaterra y Francia este público brinda una reserva de buena voluntad con la que pueden contar los editores y escritores como un pequeño apoyo a la originalidad.

Cuando se compara la situación americana con la europea, se ve que en Europa el público de treinta a cincuenta mil lectores, tiene órgano de opinión y un alto grado de autoconciencia. Cuenta con periódicos semanales y mensuales que tienen un aire personal, casi de familia, como de estar escritos por gente y sobre gente que conoce muy bien sus mutuos intereses, en sorprendente contraste con los vigorosos esfuerzos de un periódico como *The Saturday Review of Literature* para "vender" literatura. La existencia de estos periódicos sostenidos por lectores interesados, significa que los editores pueden ponerse fácilmente en contacto, mediante la propaganda, con el público más interesado en una obra experimental.

Es difícil creer que en América no exista un público similar. Con seguridad entre toda la gente que va a conferencias, pertenece a clubs femeninos, asiste a cientos de cursos de "creación literaria", ha de haber varios miles capaces de desarrollar un gusto literario independiente, y de enorgullecerse de favorecer la mejor literatura americana contemporánea. Sospecho que este público nunca ha sido buscado, porque los grandes editores tienen

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

demasiado interés en presas cada vez mayores, mientras los directores de las revistas pequeñas no quieren salir de su exclusivismo. Recuerdo que una tarde en New York un joven editor belga y yo tratamos de convencer a los directores de una de las mejores publicaciones pequeñas de que sería preferible invertir unos miles de dólares que les había dado un protector en enviar a uno de los redactores a visitar a los estudiantes de los cursos de "creación literaria", pues entre ellos debía formarse el público más interesado de esa revista. Durante la conversación, ambos tuvimos la impresión de que los directores de la revista no deseaban aumentar la circulación por encima de los diez mil ejemplares. Su pequeñez fortalecía el sentido de exclusividad que no deseaban perder.

La mejor revista semanal, *The Nation,* no tiene el alcance que lograría si llegara a la vida intelectual de un grupo tán amplio como el que apoya las revistas inglesas semejantes. *Partisan Review,* que ha publicado los cuentos y artículos más interesantes aparecidos durante estos años en América, padece también tal sentido de limitación, por el cual el que lee siente que leer es pertenecer a un grupo especial apartado del resto de América. Hay, como lo ha observado Sartre en una entrevista sobre literatura americana publicada en *Combat,* una tendencia a la osificación en ese limitarse, y continúa observando que muchas publicaciones americanas no se extienden más allá de la zona donde aparecen. Curioso error, pienso, que se refleja en los métodos americanos de amplia distribución y comunicación, tendientes a desarraigar el regionalismo y a dejar tan sólo un mero sentido localista que distingue, dicen, al Medio Oeste, del Oeste y del Este. Sin embargo, quizá Sartre tenga razón en el sentido de que hay una especie de Nueva York trasportable, regionalismo sureño y oriental, que viaja por canales restringidos hacia pequeños focos de vida intelectual distribuidos en todo el país.

Después de viajar por treinta Estados y de visitar unas cuarenta universidades y colegios, estoy convencido de que hay un público que podría sostener una revista de amplia circulación nacional, mayor que la de ninguna otra existente, pero evitando

deliberadamente la inmensa circulación de las revistas nacionales. Quizá, sin embargo, aunque existe ese público, las dificultades de distribución para llegar hasta él sean insuperables. Habría que hacerlo por medio de agencias periodísticas y *drug stores,* y sólo pueden lograrlo las publicaciones de difusión nacional. El "O una cosa o la otra", el actuar en la escala más reducida o en la más amplia, está hasta cierto punto implícito en las enormes extensiones, en la población poco diseminada, y en la organización de América, dispuesta para la distribución de mercaderías producidas en serie. Se me ocurre, sin embargo, que quizá pudieran encontrarse otros canales de distribución que los *drug-stores* y agencias periodísticas mediante los clubs, universidades y sociedades de conferencias.

Bien puedo equivocarme al pensar así. Dos recientes ejemplos ilustran la dificultad de encontrar un término medio entre la circulación excesivamente amplia y la excesivamente pequeña. Hace unos años, la dirección de *The New Republic* decidió extender la influencia de este pequeño pero excelente semanario. Descubrió que a fin de cubrir el costo de cualquier aumento, se necesitaba una circulación de 250.000 ejemplares. En el infructuoso intento de lograr esta circulación. *The New Republic* se convirtió en esa extraña mezcla que parece engendrada por *Time* en el cuerpo de *New Statsman and Nation,* y que hoy aflige a los que fueron sus admiradores.

Un grupo de distinguidos escritores y periodistas decidieron hacer el experimento de editar en cooperativa una revista mensual llamada *47* (cuando apareció, en 1947; en 1948 el título se convirtió en *48,* después de lo cual dejó de publicarse). Frente a la extrema alternativa entre ventas muy reducidas y ventas muy grandes, enconmendaron el asunto a un gerente, con el resultado de que el nuevo exprimento llevado a cabo por distinguidos escritores, terminó en la acostumbrada revista de bolsillo, con una de esas atrayentes muchachas en la cubierta y malas ilustraciones.

Las "pequeñas revistas" tienen una circulación extremadamente reducida y pagan contribuciones muy desproporcionadas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(la fundación Rockefeller ha hecho algo por mejorar esta situación, subvencionando los impuestos en algunos casos). Podría decirse que la influencia combinada de las "pequeñas revistas" en América, fracasa ahora en el propósito de representar una vanguardia, o siquiera un incentivo intelectual de importancia. Aunque con intervalos aparecen nuevas revistas, no hay nada equivalente al *The Dial*, o a la vieja *Transition* parisiense-americana, ni lugar donde sea posible imaginar la aparición del primer libro de un Joyce, un Eliot, un Hemingway, lanzado al modo de una ola de interés creciente. Quizá en esto, como en otros puntos, la situación no es precisamente americana. Después de esta guerra, en todo el mundo parece haber fracasado el atractivo de la vanguardia en literatura. En todas partes las numerosas revistas surgidas después de la guerra sólo han producido un efecto de hinchazón y vaguedad.

Quien desee publicar en América un poema o un cuento que atraiga la atención de una *intelligentzia*, no sabrá dónde publicarlo. Las "pequeñas revistas" son, como lo he dicho, "pequeñas" al punto de resultar completamente ineficaces. Las publicaciones que mantienen un alto nivel y cuentan con una amplia distribución, tales como *The Atlantic* y *Harpers*, se dedican en especial a la difusión y discusión de opiniones; la obra creadora pasa en ellas a segundo término. El *New Yorker*, magníficamente editado, es lo que se llama un "trabajo maravilloso": la mayoría de sus colaboradores son corregidos (o ellos mismos se corrigen), casi hasta desaparecer, de modo que todo lo que allí se publica es como un enorme cuerpo anónimo llamado *The New Yorker*. En realidad la gran hazaña de los periódicos americanos es haber creado una especie de periodismo anónimo firmado, en el cual artículos y cuentos, aunque con el nombre de los autores, llevan el sello del sistema *corrector*.

"Corregir" significa a menudo escribir todo de nuevo, convirtiendo lo auténtico, lo personal, lo poético, en el tipo de lenguaje público de las revistas semanales informativas. He aquí un ejemplo de un pasaje "corregido" tal como apareció en una revista de amplia circulación, perteneciente al cuento de William

Goyen, *The White Rooster (El gallo blanco)*. Primero el pasaje original:

> Pero Marcy Samuels estaba detrás del arbusto, esperando, y mientras esperaba se repetía mentalmente: "¡Si se muriera! ¡Si se muriera! ¡Cómo quisiera saltarle encima, asfixiarlo!" El gallo se dirigió hacia los pensamientos, con las plumas de la cola caídas, ajadas. "Si se muriera", pensó, apretando los puños. "Si pudiera saltarle encima y retorcerle ese viejo pescuezo arrugado, y dejarlo sin aliento".

Ahora el pasaje "corregido" como se publicó (sin consultar al autor):

> Ella miraba por la ventana. La manera de meterse el gallo en su macizo de pensamientos, tan sereno y arrogante, la llenó de involuntaria admiración; y lo odiaba sobre todo por ser tan indestructible, tan seguro de su derecho a molestarla. Se pavoneaba con sus plumas andrajosas como si fuera el dueño del lugar...

etcétera. Quien lea el cuento de Goyen verá que se ha cambiado el escenario, la acción está desplazada, el lenguaje alterado, el ritmo destruído, con el objeto de producir un tipo de lenguaje ágil, como el de los relatos periodísticos. En realidad el resultado de "corregir" es que la ficción llega a parecer periodismo, y el periodismo ficción. Los "relatos" del periodismo se mueven en el mismo mundo de irrealidad periodística, embellecida, que los cuentos de las revistas populares. A ambos se los ha despojado de su autenticidad: al periodismo de su carácter directo, a la ficción de su arte.

El escritor inglés que no puede vivir de la venta de sus libros pero que puede desplegar una actividad literaria de segundo grado para mantenerse, tiene varias ventajas sobre su colega americano. Acaso deba trabajar mucho, pero las revistas, la radiotelefonía y otras tareas literarias que puede realizar para ganarse el sustento, mantendrán su nombre a la vista del mismo público que lee sus libros. En América las posibilidades de ga-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

narse la vida en revistas de alto nivel y en la rediotelefonía son mucho menores, y el escritor debe recurrir, en mayor medida que el inglés, a cierto tipo de protección, o venderse más escandalosamente. El sistema de emisoras pagadas por el comercio, que es el de muchas compañías radiodifusoras privadas, prácticamente ha anulado los grandes beneficios que la radiotelefonía podría prestar a los escritores americanos, y éstos a su vez a la radiotelefonía. En Inglaterra, audiciones como el Tercer Programa, significan una enorme ayuda para los escritores ingleses contemporáneos, y asimismo los escritores llevan a la radio su talento digno de un gran país con una cultura viviente. Es un hecho desgraciado que toda la gigantesca red de emisoras, periódicos y cinematógrafos de los Estados Unidos, se dedique noche y día casi exclusivamente a difundir los peores aspectos de la civilización americana. Las peores cosas que pueden decirse sobre Norteamérica cubren cientos de millas de periódicos y *films* americanos, y son voceadas desde cien radiodifusoras todos los días. La falta de oportunidades de los escritores americanos para manifestarse por estos medios sin el sacrificio total de su talento, ni los favorece ni favorece a América.

Uno o dos programas de radio, como las discusiones de libros en *C. B. S.*, son excepciones a este cuadro triste y vocinglero. También algunas de las revistas de modas, *Vogue, Madamoiselle, Harper's Bazaar, Town and Country,* practican la notable hazaña de alentar a los mejores cuentistas y aun a los poetas. Pero la revista de modas, donde poemas y cuentos quedan enterrados bajo cientos de páginas de propaganda de ropa interior, no es un medio en el que pueda decirse que el escitor "aparece". Está más bien perdido como en un cajón lleno de sedas.

Vuelvo, pues, al hecho de que lo que falta en América es una comunidad de escritores y lectores, preparada para apoyarse en la mejor forma, escribiendo y leyendo. Ciertos cambios, que el extranjero encuentra desconcertantes, quizá indiquen un movimiento instintivo hacia esa comunidad. Uno de ellos es el curso de "creación literaria", cuyo verdadero significado quizá no esté en que los profesores puedan enseñar a escribir a los jóvenes,

sino en que pueden conducirlos juntos, hacerles discutir entre sí sus obras, darles la sensación de que existe una vida literaria común a la cual pertenecen. Otro es las conferencias de escritores, fomentadas habitualmente por las escuelas de verano de las universidades. Allí los escritores se reúnen para discutir variados problemas literarios, y aunque pocas situaciones provocan peores sentimientos en los escritores que encontrarse con sus colegas, estas reuniones son, contra lo que pudiera esperarse, fructíferas, quizá porque responden a una necesidad real de los escritores americanos.

El escritor americano es el más aislado del mundo. A menos que por casualidad proceda de Boston o Nueva York, pasa aislado su juventud en el Oeste, en el Medio Oeste o en el Sur, y este aislamiento en una sociedad que no reconoce los méritos del artista, puede ser toda su vida el fundamento válido de su obra, y acaso avergonzarse siempre en secreto de ser un escritor y no un "tipo de aquellos". Está aislado por la falta de centros de cultura, equivalentes a los de París y Londres, en los cuales puede encontrar un hogar espiritual. En realidad, en cierta época, después de 1920, París era, más que ninguna ciudad de América, el verdadero centro de la vida literaria americana. Lo aísla el éxito, que explota su reputación literaria y al mismo tiempo lo eleva social y económicamente apartándolo de la literatura y de sus primeras experiencias vitales; y lo aísla el fracaso, que puede atarlo al trabajo académico y crítico, y hacerle desear que su talento se intelectualice hasta un punto peligroso para su capacidad creadora.

Sin embargo, los mayores logros de la literatura americana proceden de este verdadero aislamiento, de esta originaria soledad en un ambiente hondamente experimentado donde se ridiculiza la literatura, de este aislamiento posterior en el éxito o en el fracaso donde sigue mal interpretado. La intensa soledad confiere a toda la gran literatura americana un rasgo común; algo como un aullido solitario en la oscuridad, como los lobos en un cuento de Jack London, la Ballena Blanca perseguida por mares desolados en Melville, el joven americano sensible y explo-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

table en busca de su propia alma por palacios europeos en ruinas, de James. El tema repetido de la literatura americana es la errada y prístina energía del arte creador, transformada en el ebrio, el sentimentalón, el sensitivo, el homosexual, el niño perdido.

Cuando W. H. Auden explicó que la razón por la cual vive en América es que allí puede estar solo, era sincero hasta el fondo. El país campechano, democrático, es el hogar natural de los vagabundos sin casa, de las voces incomunicables que brotan sin esperanza de llegar a un público en resmas de papel. En algunos pasajes de *Finnegans Wake* parece como si el vagabundo irlandés intentara aproximarse a América, y tal vez las grandes obras maestras de este siglo, apasionadamente concebidas y sin embargo informes, de James, Proust y Joyce, tengan un parentesco con la literatura americana. La soledad del escritor americano es significativa, porque corresponde a una experiencia americana muy profunda, de la especie a que se refiere James en sus retratos de millonarios que mueren uno junto a otro, en el esbozo de su última novela *The Ivory Tower*.

Este aislamiento explica un rasgo desconcertante de la literatura americana: su énfasis sobre la violencia, la brutalidad, la decadencia. Al leer las novelas de Faulkner, Hemingway, Steinbeck y otros contemporáneos, no se tiene la impresión de estar frente a una sociedad vital, progresista, sino frente a la Rusia de Dostoievsky y Chejov. Sin embargo, cuesta aceptar esto como testimonio de América. Porque América *es* vital, joven, optimista, y en este sentido se opone a la cansada y desilusionada Europa. Hay, sí, una América tal. Pero hay otra, después de todo muy vieja, muy apegada a Europa. Existe un conflicto implícito en la civilización americana, porque en realidad no es una nación joven que crece en un país virgen, sino una colección de individuos con raíces en pueblos muy viejos que viven la vida de un país joven. Por eso hay siempre una tendencia en la cultura americana a saltar del pioneer al supercivilizado; y dentro de esta tendencia, también una reacción en contra. Hay Walt Whitman y Henry James. El escenario del drama de América y Europa, tema de Henry James, es América misma, Boston y New York más que París y Roma.

Alguien dijo una vez que América ha pasado de los primitivos iniciadores a la decadencia, sin intermedio de civilización culta. Sería más cierto decir que primitivismo, decadencia y fuerzas vitales civilizadoras coexisten juntos. La literatura americana refleja esta coexistencia de los extremos, esas soledades que no se comprenden entre sí, esa frustración y violencia.

En la vida intelectual de Europa la gente se conoce a sí misma, conoce a los demás y es conocida. Al principio los escritores americanos iban a Europa para ingresar en ese estado de conocimiento y autoconciencia. Pero quizá llegue el momento en que los europeos vayan de la autoconciencia europea a la soledad americana. Esto sucederá cuando el conocimiento europeo sea aterrador, caótico y desilusionado, en lugar de ser armonioso y poético. Parecería que hubiésemos llegado al período en que la conciencia europea es conciencia de un propósito que se ha apartado de la vida, una ilusión que se ha perdido. El existencialismo francés es conciencia de la falta de sentido de la verdadera condición del ser humano, y de la arbitrariedad de las actitudes constructivas y creadoras. Pero el aislamiento es la única condición de trabajo tolerable para el individuo cuyos motivos de crear y construir son heroicamente arbitrarios. Llega un momento en que una comunidad sabia es aquella que sabe que nadie cree ya en la misión de esa civilización. En tales condiciones pueden producirse pequeños renacimientos —un súbito interés, por ejemplo, de un grupo de artistas ingleses por los pre-rafaelistas y el gótico del siglo XIX. Pero aquí todo desciende, del plano del gesto arbitrario de "compromiso" público y artístico, a juego de niños, a paseo por las colinas con la niñera.

Quizá sea mejor, pues, estar solo. Y por esta razón la soledad americana tiene hoy un gran atractivo para el intelectual europeo. Ha habido un movimiento de escritores ingleses hacia América, y a no ser por dificultades idiomáticas, no cabe duda de que se habría producido una emigración en gran escala de la vida literaria europea. Las traducciones de literatura americana

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

contemporánea han arrasado el continente como una invasión de fuerzas externas. La soledad americana es ahora un imán que atrae a través del Atlántico con tanta fuerza como alguna vez Europa en dirección contraria. En América, uno trata a todo el mundo, pero casi nadie lo conoce y no llega a conocer a casi nadie. Nadie sabe cuál es la verdadera capacidad de cada uno; las reputaciones, buenas o malas, se basan en los equívocos más elementales y ampliamente difundidos.

De modo que sería un error condenar el aislamiento americano del talento y afirmar que debe ser reemplazado por una comunidad literaria equivalente a la europea. Al mismo tiempo, deben distinguirse dos clases de aislamiento: uno creador y otro estéril, y ha de tenerse presente que la existencia de la literatura depende tanto de la situación del lector como de la del escritor.

La soledad productiva quizá exprese la tragedia americana de un gran continente que carece de centro. Es la soledad de claridad, libre de las insidiosas conexiones y compromisos intelectuales que amenazan ahora seducir el talento europeo individual envolviéndolo demasiado en el descreimiento de una civilización que declina.

La soledad infecunda resulta de aceptar con demasiada facilidad el hecho de que la situación particular del escritor está separada de todas las otras. Es la soledad del que tiene éxito y escarnece al que no lo tiene; la de éste, que rechaza toda posibilidad de éxito; la de los poetas que se retiran en seguida a las carreras universitarias y se concentran en tremendas faenas de crítica literaria; la de los periodistas y editores que permiten a sus gerentes dictarles planes de acción; y también la de los directores de revistas que no desean difundirlas más allá de una mínima camarilla; la soledad de aquellos que se retiran amargamente al Medio Oeste o a la costa del Pacífico, o la de los que aceptan el alcohol como una fatalidad, y escriben con él y sobre él. Esta aceptación de situaciones parciales es mecánica, porque refleja las tendencias de toda América a la segregación, la especialización, la comercialización.

La soledad creadora es, por supuesto, la que permite a los

individuos resolver en su trabajo los problemas que la sociedad presenta, de modo que el afortunado se eleva por encima de la mera fortuna de su éxito, y se las ingenia para crear una obra vitalísima dentro de convenciones que la sociedad acepta, como lo hicieron Balzac y Dickens. Hay en América y en los americanos una gran vitalidad que permite milagrosas soluciones, de tal modo que en condiciones impuestas por Hollywood se producen *films* que son obras maestras, y se escriben novelas que son obras maestras, aceptadas por los Book Clubs. Sin embargo la capacidad individual para resolver el problema dentro de la propia vida, no impide que el problema sea grave. Y en América la falta de un público lector medio, independiente de los Book Clubs y capaz de elegir por su cuenta, es la causa principal de la extraordinaria situación en la cual el talento está menos capacitado para sostenerse por lo que en sí mismo es, y hacer lo que quiere, que en la mayoría de los países europeos. Es verdad que hoy el escritor europeo atraviesa por una crisis muy grave, pero ésta es en gran parte producida por la escasez de papel y por otras dificultades de índole puramente material. La enfermedad americana es espiritual: la comercialización de mercancías espirituales en enorme escala, en la misma forma en que se comercializan las cosas materiales. Todo el que vende ha de hacerlo mediante la propaganda de méritos que no constituyen su verdadera calidad; todo se hace para satisfacer una demanda artificial, estimulada por los anunciadores. En el país donde la cultura "se vende" enormemente, se vende como si fuera otra cosa y tiende a convertirse en otra cosa dentro del proceso. Que a pesar de todo se sostengan los valores reales, es el triunfo de ciertos individuos capaces de entrar y sobrevivir en esta enorme maquinaria del éxito, y el de otros que la rechazan heroicamente.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GOETHE, EDUCADOR DE NUESTRO TIEMPO

Por LORENZO LUZURIAGA

En la constelación de pensadores y poetas del maravilloso siglo XVIII que se han ocupado de la educación, Goethe aparece —en éste como en tantos aspectos de la cultura— como una estrella de primera magnitud. Junto a él figuran con una orientación semejante, aunque de luz más idealista filósofos como Kant, Herder, Fichte y Hegel, y poetas como Lessing, Schiller y Juan Pablo Richter, sin hablar de los astros mayores de la educación como Rousseau y Pestalozzi. Así se ha podido hablar con justicia de este siglo como del "siglo pedagógico" por excelencia.

Este siglo —tan maltratado últimamente— se caracteriza en efecto por su entusiasmo respecto a las "luces", a la "ilustración"; por su fe en la perfección y el progreso humanos; por su aspiración a la felicidad general; por su optimismo respecto a la razón y a la naturaleza, y sobre todo por su creencia en el poder de la educación. Es el siglo en que las minorías y las personalidades cultas ejercen una gran influencia sobre los gobernantes, y en el que éstos se preocupan seriamente por el bienestar de sus súbditos. Es el siglo en el que Direrot redacta un plan de educación para Catalina II de Rusia; en el que Turgot recomienda a Luis XVI que se ocupe de la educación popular; en el que Rousseau insiste sobre ella en sus "Consideraciones sobre el gobierno de Polonia"; en el que Federico II de Prusia —el amigo de Voltaire— afirma la enseñanza pública; en el que José II reorganiza la instrucción de Austria, y en el que Carlos III seculariza la enseñanza española. A estos habría que añadir los hombres de la Revolución francesa —Mirabeau, Talleyrand, Condorcet, Robespierre, Danton— todos los cuales se preocupan también, aunque no con demasiado éxito,

de la educación. Nunca en la historia se había presentado un espectáculo semejante, ni se ha vuelto a presentar, incluso en nuestra época de las "democracias populares".

Goethe no es, naturalmente, un pedagogo en el estricto sentido de la palabra; pero sí es, por múltiples razones, un educador. En primer lugar, como hombre representa un ejemplo admirable de autoformación. Toda su larga vida significa, en efecto, un rejuvenecimiento continuo, un esfuerzo constante de renovación y mejora. Su desarrollo espiritul se realiza en un enriquecimiento incesante de sentimientos e ideas, en una aspiración a la plenitud en todas las formas de su existencia.

En segundo lugar, aunque Goethe no desempeñara, como la mayoría de sus ilustres contemporáneos, funciones docentes o pedagógicas, sí las ejerció en forma indirecta como consejero o mentor de su protector el duque Carlos Augusto de Weimar, como orientador o guía de sus múltiples amistades —femeninas y masculinas— y como animador espiritual de la Corte turingia.

Finalmente, en toda su obra literaria, desde el *Fausto* al *Wilhelm Meister*, pasando por sus poesías, se hallan numerosas manifestaciones de sus ideas sobre educación, especialmente en su famosa "provincia pedagógica" de esta última obra, que es realmente una joya en el movimiento espiritual de la época. Así se ha podido incluir con justicia a Goethe en la historia de la pedagogía, asignándole en ella un lugar importante.

¿Cuáles son las ideas pedagógicas de Goethe? Si bien él no las ha sistematizado, si se quisiera resumirlas en una palabra, creo que podría decirse —aunque no se ha dicho hasta ahora— que constituyen la primera expresión de lo que ha llamado después la "pedagogía de la vida". La vida, en efecto, en toda su riqueza y manifestaciones —en el arte, en el amor, en la naturaleza— es lo que le interesó siempre primordialmente, más que las ideas abstractas y la filosofía. Pero también manifestó, aunque en forma más atenuada, su interés por el conocimiento teórico, en relación sobre todo con la biología.

Es sabido que Goethe parte en su concepción de la vida y el mundo de su idea de la metamorfosis. Como dice Spranger:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Sus ideas sobre la metamorfosis no significan solo una contribución a la botánica o un desarrollo del rígido sistema linneano, como en otro tiempo las había abordado para simplificar la confusión de la investigación de las flores, sino que significan en general el órgano con el que aprehende el mundo y la vida" [1].

La idea de la metamorfosis significa el desarrollo de un núcleo original o prototipo que se manifiesta en formas diversas, pero que se conserva igual en todas sus transformaciones. Ese tipo originario contiene en sí la energía que facilita su desarrollo conforme a leyes fijas; es "la forma acuñada que se desarrolla viviendo" (*Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*).

Referida al hombre y a su educación, la idea de la metamorfosis representa la transformación, mediante su propia actividad, y en relación con el mundo en torno, de sus condiciones o dotes congénitas, conforme a sus propias leyes y a su misión o destino peculiares. Esto quiere decir que no puede modificarse o alterarse arbitrariamente el ser individual según objetivos ajenos, impuestos desde fuera, como quería la "ilustración", sino que, conforme a las ideas que primero expresó Rousseau, la educación es ante todo un desarrollo de adentro a fuera, y que este desarrollo posee sus leyes propias. Lo que la educación tiene que hacer es llevar a la máxima plenitud ese desenvolvimiento, esa formación, tal como se expresa en la frase "¡Llega a ser el que eres!".

Pero este desarrollo, a diferencia de crecimiento de las plantas no se realiza tampoco de un modo natural, predeterminado y pasivo, sino sólo mediante la acción y el esfuerzo propios. Así la actividad, el hacer constituyen uno de los rasgos esenciales de la pedagogía de Goethe, como de la de nuestro tiempo. "En la vida sólo la acción importa". "Ser activo es el destino del hombre". "Al principio era la acción", afirma una vez y otra. Aquí no se trata, naturalmente de una acción espontánea, arbitraria, sino de una actividad dirigida, motivada. En la unión acertada de la acción y el pensar radica todo el éxito de la educación.

[1] Véase: Ed. Spranger *Kultur und Erziehung*. Leipzig, 1928.

"Pensar y hacer, hacer y pensar, ésta es la suma de toda sabiduría, en todo tiempo practicada, en todo tiempo reconocida, pero no siempre comprendida. Una y otra cosa han de alternar eternamente como la inspiración y la expiración; debían ser inseparables, como la pregunta y la respuesta".

Ahora bien, esa actividad tiene un fin, un objetivo, y éste no es otro que la formación de la personalidad. "Suma delicia de las criaturas es la personalidad". La cual no debe ser nunca unilateral, parcial, limitada, sino lo más amplia y rica posible. No está pues determinada sólo por objetivos morales o intelectuales como querías la educación tradicional, sino también por los estéticos y prácticos. Así, dice: "Toda disposición es importante y tiene que desarrollarse. Si uno favorece solo a lo bello y otro a lo útil, los dos forman un hombre únicamente. Lo útil se abre paso por sí mismo, nace de la multitud y nadie quiere pasarse sin ello; lo bello necesita que se le favorezca; lo poseen pocos y lo necesitan muchos".

En este mismo sentido, Goethe realza de un modo particular y original el hacer vocacional y hasta el manual. La vida, la cultura no son completas sin una base de actividad material. "A toda vida, a todo hacer tiene que preceder el trabajo manual, que solo se adquiere en la limitación. Un buen saber y practicar da una formación superior que lo hecho a medias en múltiples formas". Este sentido de la perfección, de la depuración que se observa en toda su obra se trasluce también en este pasaje: "Limitarse a una actividad manuel es lo mejor. Para los espíritus más limitados será siempre un oficio; para los mejores, un arte; y cuando los mejores hacen una cosa, las hacen todas, o para ser menos paradógico, en esta cosa que hacen bien ven la imagen de todo lo que está bien hecho".

Mas la personalidad activa, depurada y creadora no puede desarrollarse en el vacío, sino que tiene que vivir en un medio, en una atmósfera espiritual determinada. Así la "provincia pedagógica" del *Wilhelm Meister* representa un ensayo de educación en el que aun una vida en común permite que se observe y respete la individualidad. Viviendo, y no solo aprendiendo,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en un medio artístico, luminoso, aparecen los muchachos entregados a diversos trabajos agrícolas, acompañándose de bellas canciones, con vestidos diversos adecuados a sus peculiaridades y con gestos y actitudes significativos. Allí aprenden también una cosa "con la cual nadie viene al mundo y sin embargo por ella el hombre llega a ser hombre en toda su amplitud". Y esta cosa no es otra que el "respeto". Ese respeto se refiere a lo que está sobre nosotros, a Dios, que se refleja en los padres, en los maestros, en los superiores; a lo que está bajo nosotros, a la tierra que nos procura nuestros alimentos, alegrías infinitas y dolores inmensos, y a lo que es igual a nosotros, el respeto a los demás hombres. Así llega Goethe a salvar de un modo feliz el problema de la vida individual y la social [1].

Otro aspecto interesante de la pedagogía de Goethe —en el que coincide también con la pedagogía moderna— es el del aprender por la propia experiencia. Fiel a su concepción vitalista, el instruir y aprender no son nada superficial, ni impuesto, sino algo que tiene que ser vivido, experimentado, incluso exponiéndose al error. Así dice: "Un niño, un joven que se extravían en su propio camino son para mí preferibles a los que marchan bien por el camino ajeno". Y en otro lugar: "El deber del educador no es precaver el error, sino guiar al que yerra y aun hacerlo apurar su error".

En toda su concepción de la educación, Goethe trata siempre de encontrar una solución a las oposiciones y contradicciones que se encuentran en la vida: libertad y autoridad, individualidad y comunidad, naturaleza y espíritu, pensamiento y acción, y casi siempre halla la solución acertada.

Claro es que Goethe tiene también sus limitaciones. Ortega le reprocha, por ejemplo, su idea de la vida como pura biología. "Tiene de la vida —dice— una concepción externa, como la tuvo todo el pasado" [2]. Frente a esta concepción, Ortega pone la suya de la vida como drama, como decisión forzosa a tomar

[1] Véase, L. Luzuriaga: *Kant, Pestalozzi y Goethe sobre educación*. Madrid, Jorro, 1911.

[2] Véase: *Goethe, desde dentro*. Vol. IV "Obras completas".

en cada instante. Por otra parte, la misma idea de la acción —tan esencial en Goethe— la considera aquél como puramente formal y potencial; no basta actuar, es necesario hacer; la vida no es solo acción, es sobre todo quehacer, proyectar, realizar.

También se podría objetar a Goethe su desinterés, su despreocupación por las ideas sociales y políticas de su tiempo. Viviendo en plena fermentación y desarrollo de la Revolución francesa, permanece alejado de las ideas de ésta. Así no se encuentran en él los planes o proyectos de reforma sobre la educación pública como lo hicieron la mayor parte de sus ilustres contemporáneos. Su ideal educativo es excesivamente personal y estético, aunque en sus últimos años abordara en aquel el aspecto social y vocacional.

Pero con todas sus limitaciones, Goethe continúa siendo una figura magistral de la educación. Sin ser un pedagogo, es un precursor de la pedagogía moderna, como lo fué Rousseau en otro sentido. Ambos tienen de común su concepción de la educación como desarrollo y como actividad, y ambos acentúan los valores vitales, con la diferencia de que en Rousseau éstos quedan muy circunscriptos a la naturaleza, mientras que en Goethe se hallan más próximos a la cultura. En este sentido Goethe representa la espiritualización o eterealización de la naturaleza, para lo cual sirve muy particularmente la educación.

Al mismo tiempo, frente al sectarismo en la enseñanza religiosa, Goethe significa la tolerancia y la comprensión. Al tratar de las religiones en la "provincia pedagógica" —la étnica, la filosófica y la cristiana— nacidas de las tres clases de respeto antes mencionadas, Guillermo pregunta cual de ellas se profesa allí en particular, y se le responde: "Las tres, pues juntas constituyen auténticamente la verdadera religión; de estas tres clases de respeto nace el respeto supremo: el respeto a sí mismo". No se trata pues de una abstención o indiferencia en asuntos religiosos, sino de una integración en una unidad suprema, "uniendo lo que otros separan".

Finalmente, contra los morbosos nacionalismos actuales y pasados, Goethe representa, como todo su tiempo, un saludable

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cosmopolitismo. Muy alemán en el fondo, es a la vez el "gran europeo". Sus ideales sobre educación no están confinados a un paraje o momento determinados, sino que, sin ser utópicos ni ucrónicos, tienen un carácter universal.

En 1932, al cumplirse el primer centenario de su nacimiento, decía en la *Revista de Pedagogía* de Madrid el que esto escribe: "Goethe, en suma, es en sus ideas pedagógicas un precursor e iniciador de la educación de nuestro tiempo... En este sentido, Goethe puede ser considerado como un "moderno"; su intuición maravillosa se adelantó en un siglo a su tiempo; y éste es para nosotros, sobre todo, el valor de un clásico: su significación permanentemente actual".

DOS DIGRESIONES SARCASTICAS[1]

Por J. FERRATER MORA

Sobre la Cibernética

LAS modas en Francia son literarias y, a veces, filosóficas. Las modas en los Estados Unidos son industriales y, con frecuencia, científicas. En París se habla —todavía— del existencialismo. En los Estados Unidos se ha hablado con alguna insistencia de la Cibernética. Ambas cosas son, naturalmente, muy distintas. Pero acaso las dos sean igualmente divertidas.

A riesgo —un riesgo por lo demás frecuente— de encontrar un lector que sepa más que yo acerca del asunto, comenzaré con una descripción de lo que suele llamarse "el libro del cual se habla".

El libro del cual se habla —en la medida en que en nuestro planeta se sigue ejecutando tal operación— se titula precisamente *Cibernética*. Su autor es, naturalmente, un profesor:

[1] Estas dos digresiones no pretenden comunicar estrictamente novedades. La Cibernética, fué centro de conversaciones hace ya algunos meses; la Semántica —en el sentido de Korzybsky— se reavivó hace un tiempo con motivo de unas conferencias dadas por el Conde en Yale University. Pero los modos de pensar a que se refieren siguen siendo —para todo el planeta— rabiosamente actuales. No necesitamos decir, por otro lado, que estas páginas *no son descripciones científicas, sino digresiones sarcásticas*. Conviene subrayarlo, para que no se vaya a creer que el autor desconoce los valores de la Cibernética cuando ésta es considerada (como hacen por lo demás muchos científicos) seriamente, más acá de cualquier imaginativa identificación de los procesos electrónicos con los procesos nerviosos *. En cuanto a la Semántica, ya se hace constar en la digresión que lo que se entiende por ella *en lógica matemática* (lo que entienden por ella, por ejemplo, Tarski o Carnap) es asunto enteramente respetable. Lo peor que podría sucederle al autor de estas líneas es que se tradujera su *modo oblicuo* de decir por un *modo recto*, o que se tomara por juicio estricto lo que es sobre todo ironía. No se olvide ni por un momento que el sarcasmo exige hasta la imaginación.

* Sobre este mismo tema véase la crónica de J. Prados Arrarte "La máquina de gobierno" publicada en el Nº 14 (marzo-abril 1949) de REALIDAD (*N. de la R.*)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Norman Wiener. Se trata de un volumen de proporciones reducidas, más o menos relleno de fórmulas matemáticas y consideraciones intempestivas. El tema del libro es: las máquinas de control. El doctor Wiener no ha inventado, ciertamente, la cosa Pero ha hecho algo muy importante: propagar el nombre. "Cibernética" es una palabra que, como de rigor, procede del griego. *Kybernós* significa: el que gobierna. La Cibernética es, pues, la ciencia de los gobernantes. Pero los gobernantes no son aquí los hombres, sino las máquinas. Toda máquina que controle alguna operación cae automáticamente bajo el imperio de la Cibernética. Es un imperio inmenso. El termostato que regula la calefacción es un artefacto cibernético. También lo es el piloto automático del avión, y el ojo electrónico del aparato de radio. Aun así, se trata de las partes más familiares y más insignificantes del gran imperio. Hay territorios más desconocidos y sugestivos a través de los cuales el doctor Wiener realiza sus excursiones turísticas. Por ejemplo: las máquinas de calcular de alta precisión. Es sabido que estas máquinas ejecutan operaciones que los hombres pueden en principio ejecutar, pero que, de hecho, le son vedadas. Ciertas operaciones matemáticas, como las empleadas para los cálculos de la física nuclear o para la organización del pago de los impuestos, necesitarían un grupo de (pongamos por caso) tres mil matemáticos trabajando sin interrupción durante años. Es probable que estos matemáticos no pudiesen soportar un trabajo tan intenso. Además, es casi seguro que ninguno podría vivir —si la operación fuese excesivamente larga— más allá del tiempo estipulado como límite de la vida humana. Es seguro, finalmente, que ningún presupuesto pudiese resistir el pago de este cálculo. La máquina electrónica de control y de cálculo se encarga de hacer la operación en unas pocas horas —o en unos pocos segundos—. Y la operación resulta, además, exacta. Se ha ahorrado de este modo el tiempo necesario. Se ha evitado, además, esta abrumadora tarea. Se ha podido eludir el pago de estos equipos de matemáticos fatigados y carísimos. Como la caridad, la Cibernética bien entendida comienza por uno mismo.

He mencionado la palabra "pago". He hecho referencia a los "presupuestos". No es por casualidad. Aquí topamos con una

de los puntos flacos —o, si se quiere, firmes— de la Cibernética. Porque, entendámonos, ¿qué es el en fondo esa nueva ciencia? Sí, no podemos negar que se trata de un instrumento poderoso para el conocimiento de la realidad y, además, un aliado en nuestra incesante marcha hacia la manipulación cada día más rápida de un número cada vez mayor de cosas. Pero estas definiciones son buenas para una reunión académica, donde los hombres suelen disimularse a sí mismos sus secretos propósitos. Por fortuna, hoy día los científicos ya no disimulan. Tan pronto como el profesor Wiener les ha proporcionado un nombre, han comenzado a chillar como adolescentes entusiasmados. Pues, ¿qué? ¿No podremos, mediante la Cibernética, reducir el coste de la producción si hallamos modo de construir algunas máquinas que ejecuten el trabajo de unos cuantos millares de hombres? La proposición es tentadora. De repente se ha comenzado a imaginar la existencia de máquinas de control, que no sólo calculen, sino que, efectivamente, "gobiernen", que "recuerden", que "piensen", que ejecuten quién sabe cuántas operaciones hasta ahora consideradas como específicamente humanas. Porque, además, parece que los tubos electrónicos que componen las citadas máquinas ejecutan funciones hasta ahora reservadas al sistema nervioso. Y esto de tal modo, que se han descubierto en ellas algunas propiedades humanas e inclusive "demasiado humanas".

Por ejemplo, cuanto más complicadas son las máquinas, más "susceptibles" son de "experimentar" alteraciones "nerviosas". Sucede de repente que una de esas máquinas se vuelve "loca". El tubo electrónico encargado de "recordar" "choca" violentamente con el tubo encargado de "recibir" las "impresiones". La persona que controla el funcionamiento de la máquina observa que los tubos se encienden y apagan, que la tensión eléctrica aumenta, que la máquina comienza a "decir" cosas extravagantes; que 2 y 2 son 450, o que un electrón describe una curva rectilínea. Es necesario intervenir de inmediato en este cerebro enfermo. Entonces acude el "psiquiatra". Éste hace "hablar" a la máquina a su gusto, para que se "libere" de los complejos sobrantes, o le proporciona un choque eléctrico violento, o suprime alguna parte aparentemente

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

indispensable mediante una especie de maquinectomía. La máquina entonces se "tranquiliza" y vuelve a funcionar con la regularidad deseada. El psiquiatra se retira. Que es, dicho sea de paso, lo que deberían hacer buena parte de los de su gremio.

Ahora bien, si estas máquinas son tan maravillosas que hasta "se equivocan", ¿por qué no decidirse de una vez para siempre a sustituir a los hombres por esos hijos de la Cibernética? De este modo tendríamos la posibilidad de constituir una sociedad cibernética en la cual ni siquiera se echarían de menos esos errores que a veces hacen tan fecundas las acciones humanas. Los ingenieros se las arreglan para proponer la operación en gran escala. Se reúnen. Durante una semana discuten todos los detalles. Parece que el mundo, por fin, podrá subsistir sin los hombres. Unas cuantas máquinas cibernéticas, debidamente instaladas de acuerdo con el principio de la armonía preestablecida, serán suficientes para sustituirlos. ¿Por qué no echar a andar, pues, el proyecto y ahorrarse de este modo una cantidad verdaderamente respetable de moneda no menos respetable?

Pero aquí se presenta la dificultad con la cual quería yo terminar esta digresión pretendidamente sarcástica. He de advertir al lector que apenas invento nada. Por suerte, o por desgracia, hoy no es necesario inventar para hacer lo que suele llamarse humorismo. Me limito a describir. Pues bien, el resultado de las penosas deliberaciones ha sido desalentador y tristísimo. Un día un ingeniero sube a la tribuna. Empieza a llenar el encerado de fórmulas para demostrar que con el fin de construir una máquina que ejecute las funciones humanas correspondientes a un cerebro medianamente desarrollado, se necesitaría: primero, un espacio más o menos tan grande como el Empire State Building; segundo, una energía eléctrica equivalente a la de las cataratas del Niágara; tercero, una máquina controladora de la posible "histeria" de la primera, que requeriría una energía equivalente; cuarto, ¿para qué seguir? Los ingenieros palidecen. Un fisiólogo reconoce que el cerebro humano está constituído de tal modo, que con un gasto mínimo de energía eléctrica es capaz de "rendir" tanto como la máquina propuesta. Alguien insinúa tímidamente que acaso el rendimiento sea mayor "en ciertas circunstancias". Entonces surge la proporción grandiosa, verdaderamente impresionante, digno monumento de la época.

Los ingenieros deciden que la Cibernética es, naturalmente, perfecta. Proclaman con orgullo que las máquinas pueden substituir a los hombres. Pero —lamentable conclusión— los hombres resultan más baratos que las máquinas. Son más económicos. Las máquinas resultan incómodamente caras. Construyamos algunas, pero reconozcamos que Dios o la Naturaleza o lo que sea, ha dispuesto las cosas de modo que sólo ha necesitado algunas pequeñas corrientes eléctricas para que alguien escriba el *Fausto* o la *Novena Sinfonía*. Por consiguiente, debemos reconocer que los hombres no son totalmente innecesarios. No porque no puedan en principio ser sustituídos por las máquinas, sino, una vez más, porque las máquinas son más caras que los hombres. Nos han permitido subsistir —no sabemos por cuánto tiempo—. Nos han perdonado la existencia.

Acaso todo esto no es más que un sueño. Acaso San Pablo tenía razón cuando decía que la locura de Dios es más sabia que la sabiduría de los hombres.

Sobre la Semántica

No, no es lo que el lector probablemente cree. El lector habrá estudiado en sus buenos tiempos una ciencia antaño omnipotente y hoy cenicienta: la Gramática. Le habrán dicho que se dividía en cuatro partes: Analogía, Sintaxis, Prosodia y Ortografía. Al profundizar en algunos de sus conceptos habrá topado con una palabra eufónica: Semántica. Le habrán dicho que se trata de la "ciencia de las significaciones", y que por medio de la Semántica sabemos lo que significa y lo que ha significado, por ejemplo, una flor, una mesa, una dama. Sin darse cuenta de ello, el lector habrá digerido mentalmente una antigua y venerable doctrina: la teoría aristotélica de las categorías. Es posible que el lector no haya tenido jamás necesidad de recordar estas distinciones y las definiciones pertinentes. El lector se habrá con-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sagrado al comercio, o habrá aprendido algún oficio, o se habrá convertido simplemente en profesor de Matemáticas o de Geografía. Da lo mismo: su mente, martillada sobre el yunque de la vieja Gramática, habrá pensado dócilmente de acuerdo con los dictados de un inconsciente aristotelismo. Desde entonces todo se explica: las guerras mundiales, la depresión económica, la criminalidad infantil, la falta de cooperación, el totalitarismo.

Todo esto no es, aunque lo parezca, un manifiesto superrealista. Es una "filosofía", una "ciencia", una "política" y hasta una "categoría del mundo". En todo caso, es una "doctrina". Su autor es un Conde polaco: el Conde Alfred Korzybsky. Su predicación ha dado copiosos frutos: primero, en 1938, en Chicago; luego, en 1946, en una pequeña comunidad del Estado de Connecticut, lejos de la agitación cosmopolita, se ha constituído otro instituto internacional. El que nos ocupa se llama "Instituto de Semántica General". Su misión es, naturalmente, muy sencilla: reeducar a la humanidad. Centenares de alumnos de diversa edad y condición han escuchado ávidamente las palabras del entusiasta Conde. Pronto se han organizado Congresos de Semántica, y se ha fundado una editorial internacional para producir libros con vistas a la aplicación de la Semántica a la física, a la educación, a los hospitales, a las organizaciones de caridad, a las especulaciones bursátiles y a la enseñanza de la literatura. Estos libros tienen títulos sugestivos. El *magnum opus* del Conde es: "Ciencia y Sanidad". Luego aparecen: "El arte útil de decir cosas con sentido", "La aplicación de la Semántica a la psiquiatría", "La humanidad perpleja: la Semántica del ajuste personal", etc., etc. La compañía distribuidora de los esperados volúmenes funciona bajo el nombre de "Editorial de la Biblioteca Internacional no-Aristotélica". Dicho en forma simbólica: A. Se convocan reuniones anuales, mensuales, diarios; se llevan libros de cuentas; se emiten acciones. El Conde ha explicado por qué este movimiento, en vez de arrastrarse lánguidamente, se desarrolla con una agresiva violencia. Su frase es definitiva, mussoliniana, castelarina: "La evolución de la humanidad puede ser retrasada, pero jamás podrá ser detenida".

Vayamos con cautela. Ante todo, es menester no confundir la Semántica psico-lógica de nuestro Conde con una ciencia perfectamente seria y que *también* se llama Semántica. Abusaría de la paciencia del lector si me atreviera a explicarle los principios de esta respetable Semántica. Me limitaré a hacer constar (por si alguien lo ignorase) que la Semántica lógica es simplemente una solución forjada por algunos filósofos de tendencia matemática para hacer frente a ciertas dificultades surgidas con motivo del (relativamente) famoso teorema de Gödel sobre la esencial "incompletitud" de los sistemas deductivos matemáticos. El eminente lógico —también polaco— Alfred Tarski nos lo recuerda con cierta irónica energía: "Acaso conviene decir que la Semántica, tal como aquí la entiendo, es una disciplina modesta y sobria, que no pretende convertirse en una panacea universal para todas las enfermedades de la humanidad, reales o imaginarias. No se hallará en esta Semántica ningún remedio para curar las caries dentales o para resolver los conflictos de clase. La Semántica no es tampoco un artificio usado con el fin de demostrar que todos, excepto el que habla y sus amigos, dicen fatalmente tonterías."

La Semántica del Conde Korzybsky, en cambio, es perfectamente adecuada para curar las caries dentales y para cualquier otra quejumbre. Porque conviene insistir en ello: la *causa omnium malorum* consiste en el hecho de que la humanidad actual (con excepción, según insinúa malévolamente Tarski, del Conde y sus amigos) piensa todavía según las antiguadas normas del aristotelismo, es decir (y puesto que hemos de suponer que Aristóteles no es precisamente un competidor afortunado de Vicki Baum o de Margaret Mitchell), según los residuos que el aristotelismo ha dejado en nuestra valetudinaria y casi olvidada gramática. Ahora bien, pensar según las normas gramático-aristotélicas quiere decir pensar contra la Ciencia.

Un buen día del año 1933 el Conde Korzybski advierte que la ciencia actual, que produce vertiginosamente automóviles, frigidaires y lavadoras automáticas, es incompatible con los hábitos verbales heredados del "aristotelismo". Los conflictos de la hu-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

manidad, sugiere, no pueden tener ningún otro origen. Actuamos en el mundo de acuerdo con nuestra ciencia, pero seguimos pensando según la gramática. Y como la gramática es, en el fondo, aristotélica, será urgente sustituirla por una disciplina no-aristotélica, es decir, verdaderamente científica, korzybskiana. Esta disciplina será la única que podrá modificar nuestros hábitos verbales y alterar las condiciones de nuestra relación conversacional con nuestros semejantes. Las "viejas orientaciones aristotélicas", grita con entusiasmo el Conde, recomiendan métodos basados en la relación sujeto-predicado ("la mesa es redonda", "el árbol es verde"), en tanto que las orientaciones no-aristotélicas exigen métodos estrictamente relacionales (en vez de decir "la mesa es redonda", diremos "hay un *x* tal que *x* es mesiforme y redondo"; en vez de decir "el árbol es verde", diremos "hay un *x* tal que este *x* es arborícola y verdoso", etc., etc.). Las orientaciones aristotélicas acentúan la importancia de las emociones; según la nueva ciencia, la emoción será sustituída por la "reacción semántica". Por si esto fuese poco (y es bastante), los sistemas aristotélicos prescinden de elementos tan indispensables para nuestra vida como la autoreflexividad del lenguaje, los mecanismo multiordinales y los medios neuro-linguísticos.

Como es obvio, la doctrina del Conde Korzybski está penetrada de claridad. No puede sorprendernos si tenemos presente que uno de sus principales empeños reside en querer arrancarnos del confuso y oscuro fango en que nos han sumergido dos mil años de aristotelismo. Si el lector no tiene la misma opinión, es evidentemente porque en vez de reaccionar semánticamente frente a la vieja gramática que le infiltraron traidoramente en sus venas los enemigos del progreso, reacciona todavía ante ella emotivamente. El Conde Korzybski le demostrará dando puñetazos sobre la mesa (es su modo habitual y más notorio de dar conferencias), que las emociones tienen que ser extirpadas. Y si no pueden serlo mediante la persuasión, convendrá inclusive emplear la fuerza. Para eso está justamente el Instituto Internacional de Semántica... Pero no seamos malévolos. Sea lo que fuese, la única salvación para la humanidad consistirá en su total conversión a la nueva ciencia. Dicho de otro modo: *extra Semanticam nulla salus*. Pero con todo esto no hemos rozado ni siquiera la piel del asunto, y habrá que decir por lo menos dos palabras sobre el eje de la nueva ciencia.

Este eje es —por supuesto— la reacción verbal o, dicho del simple y equívoco modo aristotélico, la manera de usar las palabras. La sociedad no-aristotélica exige, en efecto, no confundir la realidad con las palabras. Exige sobre todo no pensar que una palabra puede designar siempre la misma cosa. Ya lo hemos visto al referirnos a frases aparentemente tan inofensivas, pero románticamente tan peligrosas, como "el árbol es verde", o "la mesa es redonda". Pero imaginemos por un instante lo que ocurre cuando las proposiciones son más complejas. "El árbol es verde" es, *cela va sans dire*, una proposición lastrada de metafísica. ¿Qué sucederá cuando nos atrevamos a articular sentencias tan confusas como "Mi amigo Pedro llora" o, sobre todo, "Mi amigo Pedro está triste?". Esto no será ya metafísica; será una verdadera vileza. En primer lugar, ya es sospechoso unir palabras como "amigo" y "Pedro" que designan respectivamente una forma proposicional y una entidad circunstanciable. Pero todo esto no es nada. Peor aún es el hecho de que con la sentencia en cuestión nos permitimos juzgar —y reaccionar congruentemente— acerca de un fenómeno que, en rigor, es completamente incomprobable. Decir que mi amigo Pedro llora, y especialmente decir, que llora porque está triste, es un caso flagrante de aristotelismo frenético. Es suponer que hay una entidad sustancial llamada Pedro y una entidad predicamental llamada amigo y que, además, estas dos entidades experimentan una sensación o un sentimiento de tal índole que su efecto son las lágrimas. De hecho, una descripción lingüística adecuada se permitirá —y ello todavía con reservas— expresar el hecho de que mi amigo Pedro llore, mediante una sentencia en la cual Pedro será sustituído mediante un signo cualquiera (que podría ser "Pedro"), al cual se agregará un símbolo indicativo del momento en el cual es dada la precepción de Pedro (por ejemplo: "Pedro", 29-X-1949). La expresión "amigo", siendo semánticamente intraducible, será —

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

por fin— suprimida. En cuanto al llorar, la cosa es realmente abrumadora. En rigor, las lágrimas de nuestro amigo son la expresión increíblemente concentrada de una serie de fenómenos de secreción de los cuales no podremos inferir que nuestro amigo, en sentido riguroso, llora, sino sólo que nuestro amigo (o la entidad psicosomática así llamada) segrega en algún punto determinado de su superficie externa una sustancia líquida llamada lágrimas. No seguiremos por este camino. Me limitaré a hacer constar que la reacción verbal engendrada por las lágrimas de nuestro amigo, y traducida a una sentencia tan evidente como la mencionada, será la única que nos permitirá enfrentarnos no-aristotélicamente con la situación presentada. En efecto, ya no se nos ocurrirá suponer jamás que alguien llora. Nuestra comunicación con los seres humanos, depurada de las perturbaciones lingüísticas ocasionadas por un uso equivocado de la sintaxis, se hará infinitamente más fácil. El "bloqueo semántico" quedará —definitivamente— destruído. Llevados por el refranero, hemos llegado a creer que sólo hablando podremos entendernos. Pero es obvio que si para hablar usamos las palabras de acuerdo con la vieja gramática, no podremos, según el Conde Korzybski, entendernos nunca. Sustituiremos, pues, nuestra vieja consigna por una sentencia más ajustada a la ciencia no-aristotélica. Digamos simplemente: "La comunicación interhumana se hará posible mediante el uso de un lenguaje extensional en el cual la expresión describa simbólicamente los procesos de comportamiento". Sólo nuestra falta de costumbre, y acaso nuestro atávico reaccionarismo, opondrá algunas dificultades (ciertamente despreciables) a esa indispensable traducción de nuestra lengua cargada con equívocos, alusiones mágicas, metáforas y juegos de palabras.

Podría terminar esta digresión con las mismas palabras con que he terminado la otra. Pero no abusemos de San Pablo. Un autor profano puede servir aquí de colofón a nuestra tarea. Es la Rochefoucauld quien ha dicho: "*Les vieux fous sont plus fous que les jeunes*". Me pregunto cómo el Conde Kerzybski podría traducir a un lenguaje extensional no-aristotélico este simple *bon mot*.

F I C C I O N

LA RAZON HUMANA

Por EDUARDO MALLEA

DESPUÉS de alejarse a paso precipitado de la pequeña casa que blanqueaba dormida entre los laureles de Olivos, y que sería del todo suya al pagar el venidero servicio hipotecario, el agente de seguros Celedonio Montuvio trepó de un salto al ómnibus que viniendo del Tigre lo transportaba todos los días a la ciudad. Iba casi enteramente feliz. En poco tiempo más podría jubilarse y la casa que ocupaba sería definitivamente suya en efecto. Eran sueños que había acariciado durante muchísimo tiempo y el hecho de que fueran a convertirse ahora en realidades tangibles le ponía en el alma un inusitado calor, una especie de vago y emoliente bienestar. Casi no le quedaba otro motivo de preocupación. El segundo gerente de la compañía, con quien tuvo siempre aquellas agrias y mortificantes discrepancias, declinaba ahora sumergido en grave dolencia y el cuadro de empleados había cobrado con este motivo cierta placentera elasticidad o nueva euforia. En lo atañedero a las vicisitudes conyugales de su hermana Adelina, cuyo marido, o sea su cuñado, dió tantos y tantos motivos de disgusto en virtud de un recalcitrante y agresivo etilismo, el matrimonio, como por milagro, había ido entrando paulatinamente en una atmósfera de paz, y durante una de las últimas visitas que hicieron juntos a la casa de Olivos se presentaron exhalando contento. No se brindaban al ánimo más que motivos de tranquilidad.

Una sola cosa —pensó en el ómnibus—, aunque muy insignificante, muy tenue, le andaba allá por el fondo del alma arañándole los rincones. Casi no hubiera valido la pena pensar en ello si no fuera porque la persistencia del motivo, semejante a un acorde musical que se repite tenaz en nuestro oído, insistía en man-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

darle a la cabeza el diablillo de la conjetura. Pero ¿no era una idea, en el fondo, pueril? Otro hombre dotado de mayor confianza en las cosas que él, la habría desechado en el acto, pero a él se le adueñaron siempre del ánimo, por pequeños que fueran, los motivos del pesimismo, y cuando se trataba de sentirse víctima de algo estaba siempre disponible ante las menores incitaciones sombrías. Se conocía demasiado bien como para desconocer o echar en olvido este rasgo de su naturaleza, detrás del que se ocultaba un inconfundible elemento de debilidad.

Viajaba aquella mañana en el ómnibus la misma gente de siempre, empleados de comercio, negociantes, profesionales pobres y aquellas infaltables mujeres que aparecían cada día en los puntos de parada con un rostro tan persistente e idénticamente compuesto, pintado, colorido, que parecían el símbolo mecanizado de la repetición. Se veían desde años atrás casi a diario; pero no cambiaban con él un signo ni un saludo, salvo aquella mirada de incomunicado pero familiar reconocimiento.

Encontraba absurdo permitirse la pequeña idea recurrente. Pese a los gustos relativamente excéntricos que él le atribuyó siempre, su mujer, Alicia, le fué en toda hora la naturaleza más dócil, más adicta, y él no tenía sino que agradecerle la abnegada paciencia con que lo acompañó en los momentos malos de su vida. Ella, desde niña, parecía haber adoptado su típica reticencia, su facilidad a los silencios, a las elusiones, a los súbitos refugios en zonas de mutismo, que parecían desdeñosas; pero esas actitudes se emparentaban sin duda con la conciencia de sentirse bonita, algo distinto de las demás mujeres, señalada desde la más temprana adolescencia por el vívido colorido que llamaba tanto la atención. Eso la dotó de cierto aire, gesto o actitud que pudo pasar a veces por expresión de cierta afectada superioridad. Y tal vez a lo mismo se debió también que Adelina, su cuñada, no le profesara todo el afecto debido, resintiéndose con facilidad ante los silencios de Alicia.

Pero la idea que se le había metido a él en la cabeza no tenía nada que ver con aquéllo. Era más bien producto, lo pensaba, de su tendencia a la cavilación o a la suspicacia, y de cierto

exceso de observación en que, aun sin notarlo, reiteradamente incurría. Se trataba de lo siguiente: desde tiempo atrás solían reunirse los domingos en la casa de Olivos con algunas relaciones, para escuchar música y tomar una taza de té entre gustosas ocurrencias y temas inofensivos. Era una costumbre que cultivaban ritualmente y que les procuraba tanto a Alicia como a él ocasión de afable esparcimiento. Las salitas blancas de la casa, con sus visillos descorridos, ofrecían en aquellas tardes de conversación la especial placidez que depara a los hombres la propiedad. Se contaban entre los frecuentes invitados algunos colegas de él, casados, bienhumorados, y alguna que otra amiga soltera de Alicia: sólo en casos muy particulares acudían a las reuniones gentes nuevas, pues él era corto de genio y prefería no alterar con ningún agente extraño la atmósfera de broma y diversión en que las tardes de domingo transcurrían. En extraordinaria ocasión llegaba hasta la casa de Olivos algún médico de la compañía, algún comerciante, algún artista borroso de los que no hablan nunca de arte y no alarman así a la gente con sus pedantes cavatinas. No se acordaba él si fué en enero o en julio del año anterior, en mayo o en junio, cuando invitó por primera vez a Valentín Bordiguera. Pudo ser en enero, pudo ser en julio; nunca lo hubiera conservado en la mente porque la naturaleza del nuevo invitado instigaba a todo menos a que se le tomara en serio: había sido cliente de la compañía y se le consideraba como a un soltero de muy buena posición que se daba sus gustos y a quien le gustaba hacer reír. Había sido puesto en contacto con varios de los agentes por el viejo Villaza, que fué quien primero lo conoció, y a algunos les gustaba acompañarlo en sus salidas nocturnas, durante las cuales Bordiguera desparramaba ingenio y licores, apurándose a pagarlo todo. Celedonio Montuvio ignoraba por qué lo invitó a su casa la primera vez: quizás llevado por la vanidad, esa gran tentadora, a fin de que un hombre de los gustos de Bordiguera no lo confundiera a él con la masa de compañeros inopes y desordenados y supiera que tenía esa casa blanca donde los domingos se oía música y Alicia solía dejar caer algún juicio certero sobre tal o cual libro que leía. Ella había

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tenido siempre cierta propensión a la literatura, aunque rara vez hablaba de ello, porque lo cierto es que con él no tuvo especial suerte: no les gustaban las mismas obras y cuando ella dió al principio en dos o tres ocasiones rienda suelta a su entusiasmo reflexivo a propósito de este o aquel volumen, se quedó progresivamente muda y decepcionada al notar la seguridad y el énfasis de las razones de él en contrario. Él se reía de esas disidencias, de la exclusividad de los gustos de ella, y optó por evitar el comunicarse sobre las lecturas, que en él eran tomos de divulgación económica y en ella volúmenes de poesía o de drama. Alicia, por lo demás, no necesitaba comunicar nada de sí; parecía siempre distraída y sólo de tanto en tanto alguna frase dicha ante ella le encendía los ojos en súbito y fugaz ardor.

A él le gustaba verla atender a la gente con su bonita figura alta y noble, con sus gestos suaves, con su cortesía igual y solícita, aquella cortesía en cuyo fondo palpitaba cierta reserva, pero que por lo mismo era pronta y voluntariamente atenta.

Tenía ella a su cargo la justa distribución de las porciones de leche y de té en las tazas de porcelana, la elección de los discos, la conversación con los invitados sobre las cuestiones prácticas: el precio del azúcar o el coeficiente de crecimiento de los laureles y de las acacias. Montuvio no supo nunca la razón de aquellos repentinos encierros de ella a cuatro llaves los domingos a la noche, titulándose cansada. Una suerte de esperanza o neurosis la ganaba en esos intervalos, y él comía abajo solo su porción de pejerrey o de budín, escuchando todavía, después de la tarde entera de música, la *Novena Sinfonía* o los graciosos acordes de *Cosi fan tutte*.

Durante muchos meses se repitieron las visitas del amigo Bordiguera a la casa de Olivos. Resultaba menester aclarar lo de amigo: nunca lo fué, en puridad, de Montuvio; con respecto de éste, Bordiguera era uno de esos señores definidos en su exterioridad pero indefinidos en su intimidad, con los que rara vez se puede trabar lazos afectivos directos y sólidos. Montuvio consideraba a Bordiguera más bien como un agradable espectáculo, y a ese título lo introdujo en su casa, amén de la vaga aureola

atractiva que los derrochadores y los acaudalados poseen sobre la mesocracia. Montuvio vió, pues, alegre, el desembarazo y el prestigio con que, los domingos, se manejaba en la casa de Olivos Bordiguera, el encanto que causaba en los agentes amigos y sus mujeres, lo fino y relamido de sus conversaciones, la ductilidad de sus puntos de vista.

Desde el sillón de la sala, repantigado en su sillón junto a Osorio o junto a Carlos Lagos, Montuvio disfrutaba de ver, más allá de la línea de la mampara —que se abría los domingos de par en par— a su mujer conversando con Bordiguera. Al principio no obtuvo más que satisfacción de ese espectáculo, en que su mujer le daba la idea de estar exponiendo puntos de vista refinados ante un refinado, la misma satisfacción que le infundía, todos los domingos, el comprobar el gusto con que la gente devoraba las masas de crema o la admiración que causaba en los visitantes la claridad de las cortinas de linón almidonadas o lo armonioso y bonito de las habitaciones de la planta baja con sus delicadas lámparas de opalina y sus muebles victorianos enchapados en caoba. Sólo un buen día, al observar que su mujer y Bordiguera tendían rápidamente al aparte, sin fijarse mucho, casi distraído —como casi distraído se embelesaba siempre en todo aquéllo— se preguntó: "¿De qué hablarán?" Los miró, al preguntárselo, y los vió allá, al fondo del comedor, parados junto al arco de la ventana, enzarzados en una de sus típicas conversaciones sonrientes. Esa vez se esfumó pronto la pregunta; pero no dejó de revenir. Pues al domingo siguiente, y al siguiente aún, se repitió la prisa en ir al aparte, en enfrascarse separados en los temas que los singularizaban o los cautivaban. Montuvio, al quedarse solos a comer, una noche en que Alicia no subió a encerrarse como de hábito, le preguntó riente y afable, curioso, verdaderamente interesado, sobre los temas que trataba con Bordiguera. Alicia le respondió, inmediata: "Hablamos siempre de obras, de libros". Y él se quedó en babia, porque no se imaginaba cómo podía hablarse tanto de tanta indiferente página impresa.

Uno de esos domingos experimentó Montuvio una sensación extraña. Siempre habían compartido con Alicia la atención vi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gilante de sus invitados; aguardaban juntos a que acabaran con una cosa para ofrecerles otra; juntos se repartían la tarea de alargar las bandejas, servir las cosas, satisfacer prontamente los deseos. Pero aquel día, cuando habían pasado dos horas de servido el té, llegado el momento de ofrecer el jerez, el aperitivo, Montuvio fué naturalmente en busca de las botellas, y al ir a llenar las copas notó que Alicia, en vez de estar con él asistiéndolo, hablaba en el jardín con Bordiguera. Se sintió, así, de pronto, en curiosa y deslucida situación, con una bandeja en la mano y una tarea excesiva que llenar; y por unos instantes permaneció sin movimiento, contemplándose desde el interior de sí como a un desgraciado sujeto sobre quien se carga toda la función.

En el acto entró Alicia, iluminada:

—¿Te ayudo?

Y él, sin decir palabra, le pasó los dos vasos que entonces tenía en la mano.

No volvió a acordarse de ello, pero se le empezó a formar por dentro algo así como el lejano eco agridulce de una pensativa frase nostálgica. Se miró las manos y notó que eran manos de solitario y que nada tenía que ver Alicia con esas manos. Mas desechó pronto esas nieblas o rumias, y volvió de lleno la cara a su trabajo y a sus cosas, que entraban satisfactoriamente para él en una especie de vía ancha.

Sólo unos días, tres días antes, así, de repente, la idea se le había filtrado en la cabeza. Era una idea contra la que se defendía; pero que estaba allá. Al llegar a su casa había visto a Alicia colgar —le pareció que oportunamente— el tubo, levantarse del teléfono rara, guardar ante él un silencio que se le antojó agrio, agresivo. "Dios —se preguntó él—. Dios, ¿no estará ella en *eso*?" Y *eso*, eso que ni siquiera se autorizaba a nombrar, era una relación desleal e íntima con Bordiguera. Había notado algunas cosas raras, ciertos sobresaltos, ciertos gestos más elusivos, más misteriosos que nunca, sin contar con que ella salía casi todas las tardes y él no sabía adónde iba. Pero, por lo demás, el pensamiento era tan absurdo, ¡tan visible fruto de la suspicacia!; pues su mujer era la dignidad misma, con su dominio de sí y su autoridad, y por agregado, fuera de aquellas tonterías, ¿qué motivos o causa concreta tenía él para abrigar una sola duda?

Y esta misma mañana, al salir de su casa, al preguntarle a ella, fortuitamente, en el comedor, qué haría por la tarde, le asombró la impaciencia de la contestación, la casi rudeza, el impulso seco:

—¿Qué quieres que haga? Cosas que tengo que hacer. Quehaceres. Diligencias.

—Pero ¿qué diligencias?

—¿Cuáles van a ser? Las de siempre.

Acabó él de vestirse y salió a tomar el ómnibus en que ahora venía. Viajaba casi enteramente feliz. El ómnibus disparaba sobre el alquitrán entre los recreos y las quintas. ¡Si hubiera podido desechar del todo aquella sombra de idea! No tenía más que motivos para desecharla; pero ¿por qué no se iba? ¿No es la idea un principio lógico? Entonces ¿por qué se le ponía a rasparle el alma? Allá en el fondo, en un fondo tan fondo que ya no parecía pertenecerle a él.

Se lo preguntó, en el ómnibus, lleno de solicitud hacia sí mismo; y a fin de desembarazar la cabeza de aquellas telarañas, se dispuso a seguir con los ojos el camino, las peculiaridades del trayecto. Conocía la zona hasta la saciedad y no podía esperar ninguna sorpresa, salvo a lo más la aparición en alguna terraza de un rostro nuevo o las señas de algún flamante toque de pintura en cualquiera de los gabletes familiares.

Al pronto lo sacudió un sobresalto: no fué el efecto de un resplandor del pensamiento, sino del brío de una intuición. ¿Qué derecho tenía a colocarse por encima de las evidencias? Era evidente que su mujer andaba en algo. Lo revelaba, aparte de su reticente conducta, cierta visible, reiterada necesidad de estar sola; de un tiempo a esa parte ya no le pedía, como antaño, que regresara a su casa cuanto antes, casi parecía indiferente a que él volviera o no volviera, y si siempre tuvo cierta hurañía de carácter, la cosa ahora se acentuaba y extremaba. La semana anterior se había dado el caso, realmente insólito, de que ella vol-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

viera a Olivos después que él, casi a las diez de la noche. Y la molestó lo indecible, casi hasta la ira, que él recalcara el retardo, pese a que lo hizo con la mayor suavidad y cautela. La había visto también comprar papel de escribir, no obstante haber sido casi siempre reacia a las cartas: más aún, casi muda, epistolarmente hablando.

¿Qué ocurría entonces? La pregunta se le estrelló en la mente, sin posibilidad de salida o desarrollo. Se le quedó ahí, instalada. Y en forma no mental, sino plástica, visible, sensible, se le envolvía a la pregunta, pugnaz, la imagen de Valentín Bordiguera.

Experimentó una suerte de encogimiento repugnado, un movimiento de instintivo rechazo, en el cual no existía ya ese contragolpe de repudio a las suspicacias innobles.

Llegó a la esquina de la diagonal, donde descendía a diario, sin haberse podido desprender de esa sensación pegajosa y mortificante. Un vago apéndice de rabia o pálido despecho se unía al malestar. Tuvo la impresión de marchar en un terreno confuso, en el que le sería imposible hallar una puerta hacia la claridad.

Entró, tras pocos pasos, en el gran edificio marmóreo de la compañía y deslizándose en el ascensor, subió al piso donde debía retirar unos papeles, previo recuento de un alto de pólizas. Se puso a la tarea con malhumor y desgano, rompiendo papeles mal encabezados, ante la máquina empeñada en no martillar la letra o sin agregarle escarnecidamente la p.

Al mediodía partió a almorzar, acompañado de su fastidio y de su perturbación. Almorzaba por lo común en un restaurante de la misma diagonal, en una especie de sótano artificialmente iluminado, grande y sucio, lleno de peceras y malos frescos. No tenía el menor deseo de hablar con el mozo, y eligió ligeramente un plato frío y las consabidas frutas. Vió sentado en una mesa al imponente agente Rodas, de la compañía, y sintió rabia hacia él y evitó saludarlo; colocó verticalmente el menú, apoyándolo en la jarra de cristal, y fingió enfrascarse en la lectura del enorme repertorio de platos. Pero su imaginación estaba en la casa de Olivos. Alicia estaría a aquella misma hora almorzando, cómoda

en su soledad, seguramente tranquila respecto de la hora en que iría a salir, con su plan listo y su ánimo satisfecho. Tenía toda la tarde para sí, toda la larga tarde, y no necesitaba regresar sino a las ocho o las nueve, hermética en la conservación de su secreto, abrigada en la rememoración de sus actos reservados e invulnerables.

"A las tres o cuatro de la tarde estará en el departamento de Bordiguera", pensó Montuvio. Una idea tan precisa le facilitó la coyuntura de refutarla con igual precisión. Ya no se trataba de nieblas, hipótesis, conjeturas confusas. Se trataba de un acto. Y ese acto — no podía ser.

Mondó la fruta con tranquilidad. No, ese acto no podía ser. Una especie de vivacidad —originada en el rotundo expediente de alivio— lo ganó de repente, y llamó al mozo y le hizo un comentario burlesco, refiriéndose a una pareja que asistía siempre al restaurante y de la que había hablado con él en anteriores ocasiones.

"No, no puede ser", salió diciéndose. Llevaba en la boca el gusto del café y junto al gusto del café, el gusto de tan obvia y satisfactoria confortación. Era una tarde soleada, hacía calor, la diagonal nuevamente se llenaba de cuerpos después del desmayo del mediodía, plomizas palomas paseaban los gordos buches por las cornisas de los frentes del mismo alto. Montuvio cruzó dos o tres calles con el santo propósito de finiquitar de una vez aquel asunto, que ya se hacía largo, con el administrador de Varas Rey, recalcitrante a aceptar siquiera un seguro de tercera clase. Pero el administrador no estaba. No llegaría hasta las cinco. Montuvio, prometiendo volver, bajó de nuevo en la jaula negra del ascensor. Sólo al pisar la planta baja lo acometió, de plano, aquella necesidad, aquella inclinación o tendencia, realmente injustificable, que no era todavía designio.

"El pensamiento es una cosa —parecía sugerirle la tendencia recién nacida— y los hechos son otra. No se acaba del todo con una idea mientras no se confronta con la realidad misma."

Echó a andar directamente para no tener que avergonzarse de deliberarlo. Tenía sobrado tiempo. El departamento de Bor-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

diguera quedaba próximo a la plaza de la República: era la segunda de tres casas iguales en una calle que corría de este a oeste agobiada de comercios y cinematógrafos. Montuvio cruzó las bocacalles con cierta nerviosidad de estudiante o actor primerizo y al mirarse de sopetón en el escaparate de una casa de fotografías advirtió que estaba pálido, pálido-verdoso, y que la sombra de la cara no provenía de estar mal afeitado sino de su mal color.

En el fondo sabía que no estaría tranquilo hasta que no lo viera. En más de una ocasión las ideas habían jugado con él. Le gustaba lo práctico, lo visible, lo que no deja lugar a dudas. Esta repentina necesidad de espionaje, este acto pesado e inconfesable habría sido groseramente humillante para él si no lo hubiera examinado como lo hacía ahora a la luz de las exigencias de su propia estructura íntima. De modo que lo tomó como una solicitación natural de sus fibras más profundas, las menos claras tal vez, pero las más humanas.

No tardó más de diez minutos en llegar a la cuadra donde se alzaba la casa de departamentos en uno de cuyos pisos tenía Bordiguera su refugio de soltero. Durante todo el trayecto Montuvio experimentó el vago temor que entraña toda prueba a la que entramos todavía indemnes y de la que podemos salir aniquilados. Naturalmente, acentuaba, de un modo gravitante, denso, casi visceral, lo inútil y naturalmente absurdo del género de comprobación a que se estaba prestando; y sin embargo, ninguna razón del mundo habría podido disuadirlo ya de hacerlo: al contrario, cualquier obstáculo surgido de pronto y que le hubiera impedido ir a pararse para atisbar la puerta de Bordiguera, le habría causado un disgusto áspero y sublevante, una protesta confusa pero virulenta, hirsuta, animal.

Ahora ya necesitaba ver. Entre las conjeturas, ¿podía desechar la suprema, la que rinden los ojos mismos, la evidencia? Sintió una extraña sensación de disgusto y tristeza al pasar, por la acera de enfrente, ante la puerta de la casa de departamentos. El ancho y sombrío zaguán se abría desierto hacia los ascensores. Montuvio pasó. Fué a detenerse, casi al llegar a la esquina, en la boca de uno de los zaguanes estrechos, desde donde podía observar

cómodamente la casa de su preocupación y un largo trecho de la acera opuesta. Frente al sitio donde se paró, abría sus dos vidrieras un negocio de artículos chinos; en las vidrieras se ofertaban, amplias sobre dos maniquíes viriles, dos indumentarias asiáticas, de un color celeste claro, confeccionadas en seda tan tenue que las arrugas parecían pliegues supletorios, deliberados; junto a las vestimentas dinásticas, se acumulaban, en el piso de las vidrieras, pequeños dragones de jade, cortinas colgantes de paja ornamentada, un viejo cetro y dos minúsculos pares de sandalias negras.

Montuvio, después de haber tomado posición frente al portal señalado, se puso a esperar, observando cuidadosamente los negocios lindantes con la tienda china; empero, ninguno se le comparaba en antigüedad y atractivo. Sus ojos reposaron por unos instantes en la variedad exótica. Pero al proviso, repentina y paulatinamente, como conducido por la afluencia de una sola corriente mental, de un solo verter flúido, líquido, se le fué ocurriendo lo que podía acontecerle si Alicia salía, en un momento dado, de aquella casa. El cálculo se le fué convirtiendo en cólera. Adquirió conciencia de la seguridad y la superioridad que le daba al tener en sus manos el dominio de la prueba, en caso de existir la falta; y esa conciencia lo endureció y exacerbó. Era como si se dijera: "te tengo; ahora estás en la trampa; del engaño no puedes desembocar en efugios, sino dirctamente en mí, ante mí". Se sintió seguro, y pensó que podía esperar horas sin moverse de aquel sitio.

Permaneció así por espacio de algún tiempo. La gente pasaba sin preocupaciones del calibre de la de él, todos ostensiblemente desprovistos de problemas íntimos, apresurados, objetivos; tan sólo él tenía aquello que solventar. La mirada se le prendía a las dos vidrieras de la tienda china, pero interiormente maquinaba sin tregua, en su intento de forzar el recuerdo para que le diera algún punto en qué apoyar la posible aparición de su mujer en casa de Bordiguera. Recordaba gestos y sonrisas. Se recordaba a sí mismo, se veía solo y agraviado por la complicidad amatoria de Alicia y Bordiguera; y un odio agrio y bascoso se le componía

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en el hígado contra aquel conversador ocurrente, de mirada melosa, de rasgos finos, que había llevado una vez a su casa. Después del primer cuarto de hora de espera ya comenzó a ganarlo una impaciencia inquieta, ansiosa, desazonada, algo así como el sentimiento de que él mismo había querido convocar la desgracia y de que ya no podría escapar ni al hecho ni a las consecuencias de haberla originado.

A las cinco y media, cuando de la casa no salía nadie, empezó a pensar, con cautela y precario alivio, que sin duda no había gente en el departamento de Bordiguera, ni siquiera Bordiguera mismo, y que quizá fuera lo racional y viril dar la prueba por pasada y desprenderse altiva y normalmente de suspicacias, ideas viles y fantasías vergonzosas. Pero en el acto pensó que ya estaba allí, y que si esperaba un poco más, más seguro estaría de lo pueril, antojadizo y vejatorio de su sinrazón.

Entonces empezó a esperar con más calma, asegurándose en la seguridad de que no saldría nadie de la casa. Cuanto más esperara, más placer. Podía estarse allí hasta las ocho o las nueve; quizás hasta viera llegar a Bordiguera a la hora de comer. Sí; tal vez hasta eso mismo fuera posible. Imbuído de una sensación de calma y seguridad, abandonó el sitio donde estaba apostado y cruzó sin prisa hasta las vidrieras de la casa china, ante la que se detuvo a mirar con simpatía interesada las piezas exhibidas. Las halló imponentes, extraordinarias, en su conjunto y en sus detalles, reveladoras de una civilización sutil y temible, en la que él no hubiera podido vivir una sola hora. Luego cruzó nuevamente hacia su apostadero; haciendo tiempo, con cierta impaciencia, trató de hallar algo que retuviera su atención en esa acera; pero no había más que la vitrina estulta de una tintorería y la monótona serie de placas profesionales adscriptas al ángulo de una puerta vieja. Se acercó a mirar una de esas placas.

Estaba en un momento dado de espaldas a la casa en cuya observación permaneciera, cuando su instinto lo llamó de golpe, haciéndolo volverse con titubeo y sobresalto: Bordiguera cruzaba hacia la calle el umbral de su casa y con él salía una mujer, una mujer delgada, vestida de claro, con zapatos claros. Los vió

desde lejos y apenas tuvo tiempo de ocultarse antes de volver a observar, avanzando la cabeza con la mayor trepidación de corazón, los rasgos de la acompañante, con quien, ya en aquel minuto, Bordiguera detenía un taxímetro, subía en él, y, luego de estar obstruídos por el coche oscuro una fracción de segundo, arrancaba en rápida marcha, pasando hacia la apertura de la bocacalle frente a los ojos mismos de Montuvio . . .

¡Dios de Dios! ¡Lo vió tan claramente! El corazón le paró de latir. Se echó hacia atrás, como quien se salva del golpe plano de un hachazo. Sintió la cara blanca y las venas blancas, sin sangre. El automóvil pasó, alejándose. Y Montuvio, con la flojedad que deja un sacudimiento, avanzó un paso libertador hacia la calle.

La persona que acababa de salir con Bordiguera, no era Alicia. ¡Gracias a Dios! No tenía nada que hacer con su mujer. Había tenido la evidencia al primer golpe de vista, en un relámpago, cuando la vió parada en la acera, y luego al deslizarse fugazmente ante él los rasgos de la que pasaba junto a Bordiguera en el interior del auto. Se trataba de un rostro escuálido, muy fino, muy blanco, cuyos rasgos no pudo fijar exactamente, y de una manera de vestir holgada y demasiado clara que daba más bien la impresión de una extranjera.

Montuvio sintió una especie de gloria, algo así como la apertura súbita de todos los vasos en la explosión de un inmediato bienestar. Lo asaltó, sin momentáneo discrimen, cierta vergüenza de sí mismo que se acusaba con felicidad, y al propio tiempo un sentimiento más extraño y más impetuoso de simpatía hacia Bordiguera, casi de gratitud. Podría haberlo abrazado, endiosado, en aquel instante. Y la mente le voló al escenario de la casa de Olivos, procurándole de nuevo la representación de una casa feliz y noble, en la que regía, como nunca, la decorosa figura de su mujer, inocente de toda sospecha y superior a la sospecha misma. Le pareció que no podría dejar de contárselo aquella misma noche, confundiendo el relato con una tácita solicitación de perdón...

El sol de la tarde, siendo verano, estaba todavía alto. Un luciente polvillo áureo ponía su toque en los filos extremos de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las casas, escindiendo luminosamente la materia del espacio. La ciudad brillaba, el tránsito subía a su auge. Montuvio respiró la luz. Hubiera llamado en el acto a su casa pero su mujer andaría a esa hora no lejos de él, por parecidas calles. Pensó que le sobraba tiempo para visitar al administrador de Varas Rey. Alegre, confiado, soliviantado, tomó por una de las calles que bajaban; entró ligeramente en la diagonal. Y el ascensorista mismo le pareció un testigo y un adicto.

El administrador de Varas Rey, con su potente espalda de Hércules y su boca inesperada y chica de ironista, lo acogió con más reticencia que las veces anteriores. Estaba solo, sentado, repantigado, en su oficina parecida a las quinientas oficinas del marmóreo, presuntuoso, luminoso edificio. "Vea usted —comenzó diciéndole el administrador. Vea usted . . ."; y por séptima u octava vez, le argumentó sin variedad sus razones para no querer asegurarse, para preferir no asegurarse.

—No es justo que yo me grave ahora con una erogación más —se defendió el administrador, levantando en la disculpa sus expresivos hombros de Hércules.

—¡Pero claro! —estalló Montuvio. Tiene toda la razón del mundo. Le encuentro toda la razón. Excúseme. No insisto.

Y la boca y el alma le reían.

—¡Toda la razón del mundo!

Se despidió, al cabo, reiterando sus perdones. Habría condecorado, también, al administrador recalcitrante, le habría pedido disculpas de rodillas por su intrusión, por su importunidad, por su insistencia; y salió tropezando con sus propias excusas.

¿Qué le importaba a él de todo eso? Le llovía el gozo. Admiraba a su mujer. Sentía los comienzos de una nueva vida. En pocos meses más la casa de Olivos sería suya. Aquella noche comería con Alicia, abriría las ventanas al fresco de verano, entraría en la casa la digna quietud de los pacificados. ¿Qué otra cosa podía desear? Bordiguera podía seguir yendo, hasta la consumación de los siglos; como que se llamaba Montuvio, jamás cruzaría por su cabeza otra sospecha. Dios, si somos dueños de nuestra razón ¿por qué no somos dueños de nuestros razonamientos? ¿Por qué dejamos volar nuestro pequeño espacio interior de salvajes pájaros exteriores?

Consultó la hora; eran las seis y media y no pensaba volver a la compañía. ¿Para qué? La gran tarde se ponía madura. Un oro azulado desafiaba los aires. Lo mejor era sentirse en libertad, contemplar a las gentes, detenerse ante los escaparates, dejarse vagar por entre tantos precipitados. Caminó por espacio de una hora, visitó las galerías llenas de ricos objetos en venta, leyó las cotizaciones en las casas de cambio, observó a las mujeres que pasaban, se detuvo ante los negocios de objetos menos afines a sus gustos; pero después, experimentó un vago aburrimiento, cierta laxitud. ¿Qué podía hacer? Se acordó de la cervecería Gambrinus, que tanto le gustaba, y hacia allí dirigió sus pasos.

Era una gran cervecería negra, sombría, revestida de maderas graves, con nobles jarras de Baviera y barandas y azulosos vitrales separando entre sí los pequeños reservados. No entraba la luz del día más que por una elevada lucerna. Y colgaban de la percha periódicos impresos en caracteres góticos, bárbaros, indescifrables.

Montuvio se sentó ante una de las mesas del salón y pidió el bock acostumbrado. Lo invadió una sensación de descanso e infinita frescura. Sobre la mesa descansaba un plato con "spretzel" y un pequeño pote blanco con mostaza.

Empezó a rememorar su día, lentamente, desde el principio: la conversación con Alicia, el viaje en el ómnibus a la ciudad, la organización de sus dudas, el amargo almuerzo, la vicisitud del espionaje, la ansiedad, y por fin la sorpresa reveladora. La escena había cobrado un rápido fulgor iluminativo. En pocos segundos, se alzó y desapareció. Sin embargo, tuvo sobrado tiempo para cubrir con su mirada el aspecto de la mujer, su indumentaria, sus rasgos, tan diferentes de los de Alicia. Tuvo tiempo de ver la solicitud amatoria con que Bordiguera la acompañaba. Al pasar el auto frente a él, los dos reían: ella un poco echada hacia atrás contra la capota, Bordiguera ocurrente, alacre. La mujer llevaba un traje muy claro, blanquecino, casi crema, y un sombrero sobrio, algo requintado, un sombrero que sólo le cubría un lado

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la cabeza. ¡Cómo le clavó Montuvio los ojos al paso aceleradísimo, fugaz del automóvil! No hubiera podido recordar los rasgos de la mujer, sólo supo que no eran los de Alicia con una especie de ciencia iluminada y general, revelada, superior al conocimiento particular. Los ojos se le aferraron ansiosos a ese relámpago que pasaba: no era ella; eso bastaba. Había visto bien.

Montuvio bebió un trago del chop, y en el acto se dió a pensar que podía llevar algo a su casa, esa noche: una galantina o un jamón dulce, dos cosas del gusto de Alicia. Hacía mucho tiempo que llegaba con las manos vacías; no lo había notado antes, ahora lo notaba. Todas tenemos parte en los cambios de viento que aparecen y paulatinamente alteran, ensombrecen nuestras relaciones. Los matices de la cortesía son importantes siempre; un sentimiento que en los otros rozamos o herimos puede de pronto convertirse en filtro pugnaz de amargura, en llaga, en ácido. La hurañía de Alicia se debía, quizás, a una serie de provocaciones inconscientes por parte de él, provocaciones sutiles, ensordecidas, ignotas, de esas que aparecen y se desarrollan insidiosamente con sigilo de enfermedades mortales. Paseó los ojos por el salón, estaba fresco y oscuro. Miró las barandas negras y las plantas. Una brisa mental le trajo de nuevo, a favor de su laxitud, la imagen de la mujer que vió salir con Bordiguera, la imagen del automóvil, y de la liberación causada por la escena. Paso a paso se le originó la idea de que una sola cosa era extraña. Dió vuelta a la cuestión. ¿Cómo podía explicarse que no recordara, en absoluto, los rasgos precisos de la mujer? Quizás se debía, solamente, a la velocidad del automóvil, a la extrema confusión del momento, a la necesidad primordial de obtener la negación de unos rasgos antes de seguir con eficacia las líneas de otros . . . Lo cierto es que sólo vió un espectro que no era Alicia. Fuera de eso, todos los espectros ¿no son parecidos? Sobre todo si llevan ropas que los definen en un sexo dado, que a su vez los separan de otros espectros. Alicia no tenía esa cara, ni un vestido así; no. Claro que todas las mujeres se pintan del mismo modo; también Alicia era rubia, como la mujer del automóvil. Pero ¿por qué no miró él mejor los rasgos, por qué no sabía decisivamente *cómo*

eran? Montuvio dejó el jarro de cristal sobre la mesa. ¿Había visto bien?

Lo aprisionó de súbito una especie de desazón o malestar, una inexplicable incomodidad mental surgida a pesar suyo. ¡Era él mismo, irremediablemente, un espectáculo! ¡Miren que venirse ahora con dudas! ¿Podía preguntarse eso? Había visto con sus ojos, *con* sus ojos. No por otros, ¡por los suyos! Y aquella mujer *no era* Alicia. Otros rasgos, otro ser completamente distinto; y luego aquel vestido. Por más que Alicia tenía también un vestido blanco. Un vestido de seda blanco; sólo que guardado, hasta ahora, hasta el verano. Montuvio se burló de sí mismo. Siempre había sido fácil presa de las impresiones encontradas.

Pero detrás de la burla —que era de él— le quedó la rumia —que era contra él. Contra su voluntad, la cabeza le siguió maquinando. Alzó los ojos y vió la gente que conversaba, escasa, en la cervecería, y una mujer gorda y llana, rubia, que argumentaba con dos alemanes. Esta tampoco se parecía a la mujer del automóvil. ¿Pero cómo era exactamente la mujer del automóvil? Se empeñó en pensarlo y ejecutó con la memoria un corto y vago esfuerzo. No podía tener presente, por más esfuerzo que hiciera, sino algo genérico, el rostro de una mujer, un rostro del género. Pero que no era Alicia, eso claro. Supongamos que el traje pudiera confundirse: las facciones eran evidentemente otras, la actitud otra. Lo que tuvo no fué una impresión, fué la evidencia. Naturalmente, la luz podía modificar, según como diera en el objeto, las peculiaridades de un rostro siendo semejante el colorido, los tonos de la tez. Pero para qué razonar, si la mujer era otra, bien otra. Una evidencia no es una impresión. La fugacidad, la celeridad de su aparición pueden trastornar, deformar una impresión; pero no pueden trastornar ni deformar la evidencia.

Llamó al mozo y pidió otro chop y permaneció con la cabeza baja. algo cansado, mucho menos contento que momentos antes. Solía darle esa especie de rabia o decepción de sí mismo, esa especie de desmoralización acerba, que había empañado muchos momentos de su vida. Casi con cólera contra sí, volvió a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

acoger en la cabeza una representación: el momento en que estaba apostado frente a la casa de Bordiguera y la rotundidad contundente con que diferenció de su mujer a la mujer que salía con el caballero. Se aferró a la representación concreta, pugnando por dar a su mente la positividad de una garra. Pero su cabeza no era ninguna garra, y poco a poco le fueron saliendo puntas de argumentos, malignas hipótesis, elementos contradictores a los que no podía acotar o suprimir. Era un imbécil. ¿A qué venía la duda? ¿Podía no haber visto bien?

Pensó, dejándose llevar por una sucesión de ideas rememorativas que se superpusieron a los hechos de esa tarde, que por algo había ido a espiar allí. Era evidente —lo alarmó la palabra elegida por su razón— que Alicia se traía algo entre pecho y espalda. Y el automóvil con Bordiguera y su amiga había pasado a una velocidad que no permitía a la vista sino el más vertiginoso impacto. ¿Vertiginoso? Claro; sujeto a vértigo. ¿Podía él haber sido engañado por el vértigo? Por unos momentos permaneció moralmente agachado ante la idea y luego le pasó por la cabeza el otro motivo, la sugerencia remota e íntima de que su deseo de no reconocer a Alicia podía haberle llevado a forzar incluso la impresión visual. ¿Impresión? Pero ¿no era que la evidencia no tenía nada que ver con la impresión? Ahora resultaban lo mismo. Permaneció prácticamente atemorizado y tardó algunos minutos en reaccionar.

Con repugnancia, casi con asco, pensó que el colorido del pelo de la mujer podía tomarse, desde lejos, por el mismo de Alicia, y si traía a la memoria el traje blanco que le había visto el verano pasado, no podía honestamente dejar de abrir paso a la duda. ¿A quién no confunde una visión rápida? Una misma cara, una misma figura, ¿no puede aparecer de pronto como otra distinta, si actúan sobre ella determinadas condiciones psíquicas en el observador y alteraciones dadas en el escorzo de la imagen, en su colocación o esguince? A lo mejor, la mujer que no le pareció Alicia era la misma Alicia. ¿Por qué no? ¿Podía confiar él, de modo absoluto, en una visión relativa? ¿Podía siquiera aferrarse a una imagen que no podría reconstruir en la memoria,

que *no sabía cómo era?* Y en cambio estaba viva la otra impresión, la otra intuición, la otra idea: la sombra de esa convicción interior que lo llevó a pensar en forma gradual y reiterada que existía evidentemente algo entre su mujer y Bordiguera. Pero, ¿por qué mezclaba así las evidencias? Sí, las mezclaba; no podía menos que mezclarlas, no podía resistir a ese impulso interior, y ahora las dos evidencias, la inductiva y la visual, se superponían alternativamente; y sentía, con vago terror, que poco a poco la primera dominaba sobre la segunda.

¿No sabía, en resumidas cuentas, en término cierto, de un modo claro y fehaciente, nada de la mujer que vió salir con Bordiguera? Podía ser cualquier mujer. Incluso Alicia. Incluso cualquier otra. Cualquiera, como Alicia. "A ver —se preguntó por dentro; y se hostigaba y castigaba como a un testigo de juicio—, a ver: ¿cómo se diferenciaba, cómo era la otra?".

Permaneció subyugado ante la pregunta, pensativo, imposibilitado de responderse. Ya le iba pareciendo nítido, posible, comprobable, que lo hubiera engañado la fugacidad de la observación, y que la mujer, en efecto, bien pudiera haber sido Alicia.

Una gran agitación se posesionó de Montuvio y un golpe de razones adversas se le acumuló en el pensamiento. ¿Nuevamente había sido víctima de engaño? ¿Había sido? ¿Podía pensarse? No estaba seguro. No estaba seguro de nada. Habría dado lo indecible por retrotraer el momento en que vió salir a la mujer con Bordiguera, lo indecible por poder fijar ese momento incomprobable, de cuya veracidad no podría jurar. Sintió el latir de las ideas más antojadizas y contradictorias, como un reloj al que se le acaba de dar cuerda, y le pareció que no había piso bajo sus pies, ni cuerpo rodeando su espíritu exánime; entonces el pulso le batió también fuertemente y una ráfaga del odio anterior hacia Bordiguera y de despecho y agrura hacia su mujer, le sacudieron el alma.

Se incorporó, con desordenada violencia, volteando casi el pote de mostaza, el plato de "spretzel" y la jarra del chop que estaba sobre la mesa, y dirigiéndose al mostrador, fué torpemente

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a descolgar el tubo del teléfono. Marcó con ansiedad el número de su casa de Olivos, y por un momento, suspendido el pulso, esperó a que el ruido de la llamada fuera interrumpido por el del tubo al ser levantado. Pero la isócrona insistencia de la llamada continuó sin la menor alteración, amenazando poder ser eterna en su repetición incontestada.

Entonces Montuvio volvió a su mesa. Le parecía que veía la escena de la tarde, la mujer saliendo de casa de Bordiguera; pero la que salía en su mente, era ahora su mujer, era su mujer, y no se alteraba por eso la impresión que guardaba de la otra. ¿Existía otra? Las imágenes se correspondían. No podía jurar que se diferenciaban. Tampoco lo contrario. ¿Era una o eran dos? Podía ser exactamente la misma cosa, no le quedaba ningún recurso probatorio, él mismo se veía en el centro de una indeterminación inamovible.

Lo asoló una desesperación fría, un tembloroso frenesí, motivado por la impotencia de decidirse entre las propuestas de su razón y los restos de su recuerdo. Ni un resto de lo que vió permanecía nítido, separado, distinto, categórico. Sabía tanto como antes de su observación frente a la casa de Bordiguera. Estaba tan *in albis* como antes. Y mucho más confundido, mucho más impotentemente perdido.

Arrojó sobre la mesa un puñado de monedas. Atropelló hacia la calle. Y ahí estaba, él, el agente Celedonio Montuvio, de espaldas a las puertas del Gambrinus, sin saber qué hacer ni adónde dirigirse, con el labio inferior caído en una mueca irracional, espantado, paralizado, fulminado.

HAMLET - PUZZLE

"To the common public "Hamlet" is a famous piece by a famous poet, with crime, a ghost, battle, and carnage; and that is sufficient. To the youthful enthusiast "Hamlet" is a piece handling the mystery of the universe, and having throughout cadences, phrases and words fullest of the divinest Shakespearian magic; and that too is sufficient. To the pedant, finally, "Hamlet" is an occasion of airing his psychology; and what does pedant require more? But to the spectator who loves true and powerful drama, and can judge whether he gets it or not, "Hamlet" is a piece which opens, indeed, simply and admirably and then; "The rest is puzzle"...

MATTHEW ARNOLD.

De acuerdo con una información publicada por la sociedad británica *Los amigos de Shakespeare*, había el año pasado en el mundo 650.000 personas —escritores, conferenciantes, artistas teatrales y cinematográficos, libreros, encuadernadores, agentes de turismo, vendedores de recuerdos— para quienes la obra y la gloria de Shakespeare eran un medio de vida. Las cifras reveladas por esa corporación de entusiastas podrían parecer una hipérbole inocente, producto del fervor que los agrupa —hasta tal punto desmedido que resultaría capaz de quebrantar la probidad inglesa y el respeto por las estadísticas—. Debemos aceptarlas sin embargo, pues las explica el nutrido contingente puesto en marcha por Laurence Olivier para la filmación de *Hamlet*. De todos modos, esa noticia confirma la actualidad fresca y polémica de que disfruta Shakespeare, y sobre todo *Hamlet*, la obra que sin duda ha contribuído más a que Mr. Attlee mire satisfecho ciertos *item* de los índices de ocupación.

No es aquí al *Hamlet* cinematográfico al que voy a referirme, pero importa subrayar cómo los efectos inquietantes de la tragedia no se diluyen en el celuloide, donde ésta conserva todas sus fértiles sugestiones. Un pronóstico periodístico anunciaba después de estrenarse la película de Olivier: "Cuando *Hamlet* concluye, esté usted seguro de encontrarse arguyendo violentamente durante horas. *Hamlet* será el *dinner-table topic* del año." Si no tema para charla de la mesa, *Hamlet* fué siempre uno de los grandes enigmas de la literatura. Ahora se enseñorea del cine y nuevos devotos han de sumarse a los que ya antes, por el teatro o la lectura, fueron envueltos en su sortilegio. Entretanto, el atribulado prín-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cipe del Renacimiento seguirá sonriendo desde su bruma frente a quienes pretenden develar su misterio.

Los más pertinaces en ese empeño han sido, por supuesto, los críticos. En torno a *Hamlet* ha brotado toda una literatura que va del escolio sagaz a la erudita pesquisa filológica, del ensayo sugerente a la pedantería profesional. Se lo ha convertido en laberinto de problemas técnicos y en campo de teorías especulativas; nuevos métodos de indagación y nuevos territorios de búsqueda se han multiplicado, pero después de tales desmenuzamientos microscópicos, todavía la obra y el personaje parecen ofrecer posibilidades inagotables de análisis.

De tiempo en tiempo, voces prudentes han procurado poner orden en la literatura sobre *Hamlet*, y señalar sus distorsiones o flagrantes ingenuidades. De todas partes han surgido esos reclamos. Gustavo Landauer, el intuitivo crítico alemán, urgía en sus brillantes conferencias de 1918 a que la crítica se confinase a un texto impreso cuyos límites están en él mismo, y hacía notar que cuanto hay de enigmático en esta tragedia no nace de ella, sino que viene de fuera. En 1920, desde las páginas de un diáfano libro sobre Shakespeare, Benedetto Croce satiriza a quienes buscan las más arbitrarias soluciones para el problema de la obra; y, catorce años más tarde, con intención semejante, el crítico inglés J. W. Mackail dedica su estudio *The Approach to Shakespeare* a incitar al conocimiento directo de la obra, despertando una actitud precavida frente a la proliferación libresca. "Es imposible —afirma— leer demasiado a Shakespeare. Es fácil y común leer demasiado sobre él". Los ejemplos apuntados bastan para destacar un hecho: la incesante producción crítica que de todos los sectores se allega a Shakespeare se clarifica a través de quienes problematizan lo que ella tiene de valedero. Un poco de ese prudente recelo será muy útil para contrarrestar la erudición y el ingenio con que se presentan las nuevas soluciones del problema *Hamlet*.

Lo que prevalece casi unánimemente en las obras que examinaremos es la exigencia de una crítica objetiva, de una visión muy realista, muy impersonal del héroe. Filólogos, psicólogos, historiadores, recusan —por viciada de subjetivismo— la postura de los románticos frente a *Hamlet*. Dos críticos de indudable aptitud analítica, Wilson Knight y L. C. Knights, evidencias en esa actitud una coincidencia pareja a la de sus apellidos. Ambos censuran el punto de vista del siglo XIX respecto a *Hamlet*.

Esta tragedia umbría y su protagonista melancólico e introspectivo

conmovieron a los románticos. *Hamlet* estaba al nivel sentimental del romanticismo; fué en gran parte, lo que Julius Petersen llama *el guía*. Nadie mejor que Goethe caracteriza la fascinación producida por *Hamlet*, y la historia de ese hechizo está referida en *Wilhelm Meister*, donde Goethe, sacudido por el drama de Shakespeare, confiesa: "Creo que nunca se ha imaginado nada más grande, y que en el caso presente no sólo se ha imaginado sino que se ha realizado". La adhesión fervorosa de Wilhelm, orgulloso de llevar el nismo nombre que el dramaturgo, expresa la identificación Goethe-Shakespeare. El autor de *Fausto* logró revelar matices y símbolos hasta entonces inadvertidos, pero, sobre todo, caracterizó una manera de aproximarse a la tragedia. Contra esa manera pasionalmente conmovida —mezcla de perplejidad y deslumbramiento, que lleva a confundir la propia alma con la del héroe— es contra la que acometen Wilson Knight y L. C. Knights.

Wilson Knight destaca en *The Wheel of Fire* (Oxford Bookshelf, 1930) el cinismo, la amargura, que revela el trato de Hamlet con los demás en las escenas medias de la obra. Su crueldad con Ofelia, el placer demoníaco que pone en asegurarse la condenación del rey, la insensibilidad con que envía a Rosencrantz y Guildenstern a la muerte, su sarcasmo mordiente al dirigirse a la reina, estarían lejos de corresponder a un espíritu sensible como el que los románticos atribuían al príncipe. Por fuertes que sean los motivos que lo impulsan a tal comportamiento, para Wilson Knight esos actos no hablan de un corazón elevado. Pero la amargura de Hamlet tiene una causa: brota de su opresiva, irresistible preocupación por la muerte, y esa congoja patética, más honda que sus negaciones y su cinismo, lo reviste de conmovedora nobleza. Y es precisamente en esos momentos cuando Hamlet, según Wilson Knight, se eleva a "superhombre entre los hombres". Allí, en su abismal soledad frente al arcano, encontramos al verdadero Hamlet: "entonces es amable y gentil, entonces es hermoso y noble, y, sin cosas triviales de la vida que empañen nuestra visión, nuestras almas captan la belleza exquisita de su alma" (págs. 42 y 50).

Sin duda el duende romántico ronda traviesamente por esas conclusiones de Wilson Knight, y lo lleva a un tipo de crítica por él censurada. Su casi homónimo L. C. Knights —más firme en su pretendido objetivismo— refuta en un ensayo de su libro *Explorations* (Londres, Chatto & Windus, 1946) esa parcial rehabilitación del Hamlet tradicional. Sin desconocer los elementos de sensibilidad y belleza que hay en las expresiones del príncipe sobre la muerte, Knights señala en ellas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una suerte de relajación moral, un deseo de colocarse bajo el nivel de la conciencia adulta. No vislumbra ninguna grandeza en la actitud de Hamlet frente al más allá y, lejos de parecerle la de un superhombre, cree que revela un espíritu a la defensiva, que concibe al mundo como fuerza hostil. Náusea sexual y sentimientos sobre la muerte tienen para Knights —que en esto coincide con otros críticos basados en el psicoanálisis— un íntimo nexo.

La parte sustancial de su ensayo sobre *Hamlet* está dedicada al protagonista y no a la obra como conjunto, y en este aspecto se coloca en la dirección de quienes ven a Hamlet como un ser débil y neurótico, sólo que agrega una hipótesis más a las muchas anteriores: Hamlet es un ser inmaduro, todas sus actitudes se explican por su deseo de escapar al complejo proceso de ajuste propio del vivir normal; la regresión infantil constituye la clave para comprender su carácter y su comportamiento. Con ejemplos espigados y relacionados ingeniosamente desenvuelve la nueva teoría. La actitud de Knights se vincula así a los muchos intentos de quienes procuraron elucidar el misterio de Hamlet —creación artística— convirtiéndolo en personaje real.

El precursor de este punto de vista fué el doctor Ernest Jones, quien hace cuarenta años, en un ensayo sucinto e ingenioso [1] asombró a los críticos examinando los impulsos inconscientes de Hamlet como si se tratase realmente de un ser vivo. Según la tesis del doctor Jones, la causa de las vacilaciones de Hamlet reside en celos infantiles, que a su vez provocan deseos parricidas reprimidos; éstos impulsos son estimulados y puestos en acción por el asesinato real de su padre [2]. El personaje de Shakespeare era analizado por Ernest Jones en el primero de una serie de *Essays in Applied Psycho-Analysis* y resultaba verdaderamente difícil ver la relación entre sus observaciones clínicas y la crítica literaria tradicional. Hoy, al reeditarse el trabajo del Dr. Jones [3], es incalculable la influencia que ha ejercido en la estimación de Hamlet desde el mirador de la psicología y, por refutables que sean sus conclusiones, debe reconocerse el caudal de intuición y sagacidad que hay en su estudio.

[1] *The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's mystery* (en American Journal of Psychology, 1909).

[2] Sobre el padre de Hamlet ha aparecido este año una obra de Richard Flatter, *Hamlet's Father* (Heinemann) de la que sólo hemos podido ver la reseña publicada por *The Times Literary Supplement* (9 de septiembre de 1949).

[3] *Hamlet and Oedipus* (Gollanez, 1949).

Lo cierto es que la sugestión de *Hamlet*-carácter oscurece el conocimiento de *Hamlet*-tragedia, y, sumando error tras error, cada época, cada autor, hunde su escalpelo en el proteico personaje. Se empieza por identificar a la obra con su protagonista y se continúa por mirar a éste como criatura de carne y hueso, y a esa criatura como un enfermo. Melancolía patológica, náusea sexual, regresión infantil, complejo de Edipo... Infinita es la lista de diagnósticos acumulados sobre Hamlet por parte de quienes gustan incorporarlo, encasillado y con etiqueta, a los museos de la literatura. Knights, tan intemperante en su posición crítica, no ha podido sujetar el impulso de darnos también su propia caracterización. Pero la vitalidad de Hamlet desbarata todos los empeños de quienes, con más o menos aparato erudito, han pretendido esquematizarlo. Por lo demás, es fácil inferir que algo yerra en el método que lleva a estas dispares conclusiones. Salvo que admitiéramos que Hamlet es una especie de monstruo abominable en el que se han acumulado las más tétricas perversiones, diagnósticos tan contradictorios revelarían, o bien que se ha procurado encubrir con explicaciones forzadas una misma impotencia frente a tan hosca, impenetrable personalidad, o bien que Hamlet está más sano que sus clínicos...

Los románticos contemplaban con entusiasmo a Hamlet y se identificaban con él; Knights y los que siguen su método nos inducen a verlo —mucho menos poéticamente— como un carácter con signos de morbosidad, prisionero de náuseas y complejos, al que se podría compadecer pero no admirar. ¿Es acaso esta última una visión impersonal y objetiva?, ¿no contempla a Hamlet desde el hontanar de las inquietudes literarias, filosóficas y científicas de nuestros días? Dos épocas con aire intelectual distinto se reflejan en apreciaciones de tanta contradicción aparente. El error de Knights consiste en extraer al personaje de la obra y alejarse de los motivos que el propio Shakespeare enuncia o sugiere en ella. Qué duda cabe, por ejemplo, de que Hamlet muestra una inmensa amargura sobre el amor y la mujer. ¿Pero hay necesidad de ver en esa pesadumbre soterradas desviaciones psicológicas? Hamlet es joven, sensible, y a la tristeza por la muerte del rey se suma en su espíritu la impresión de la rápida boda de su madre y las fiestas con que se la celebra, todo lo cual tiene para él un tinte incestuoso. La sombra de la fragilidad materna nubla todos sus pensamientos sobre el amor. De ahí surge su tortura moral. Nada nuevo nos dicen sobre esa situación *exploraciones* como las de Knights.

El punto de partida resulta equivocado, ya que consiste en apartar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a Hamlet del texto y verlo bajo una lupa deformadora. Hamlet es el que Shakespeare creó, y sólo existe en *Hamlet*. Como Ofelia, Laertes y los demás personajes de la tragedia, no es una criatura real, sino un ser de ficción. Todo enfoque donde se pierda de vista la motivación eminentemente estética de la pieza resultará unilateral o equivocado. Shakespeare fraguó poesía: debemos aceptar su obra como tal, sin trasladarla a otros planos donde inevitablemente nuestra perspectiva resultará falsa.

Suele Knights olvidar los problemas, no pocas veces ficticios, propios de los críticos psicólogos y realistas —alguno de los cuales ha llegado al extremo de consagrar muy serias disquisiciones a probar que Hamlet era gordo—. Entonces logra ofrecernos observaciones de genuino valor. Avanza, por ejemplo, algunos comentarios muy penetrantes sobre el tono particular del ingenio de Hamlet y sobre la persistente tradición según las cual esa obra refleja la personalidad de Shakespeare. Apenas como sugerencia se insinúan en *Explorations* algunos vínculos posibles entre el artista y la tragedia: la sensación siniestra que surge de ella no emana sólo del protagonista, sino que se crea acumulativamente; los soliloquios, con su gama imprecisa de sentimientos, no parecen estar concebidos dramáticamente sino más bien interpolaciones líricas; los pasajes en que se expresa una visión más sombría de la existencia son también los de mayor fuerza literaria. Las reflexiones de Knights, si se las considera cautelosamente, pueden poner siquiera un mínimo resplandor en el problema, menos deslumbrante, pero más duradero. [1]

En otra dirección, es evidente que acierta también cuando refuta a quienes exageran el valor de las palabras del príncipe y hasta les confieren un hondo valor especulativo. Los pensamientos de Hamlet están más sugeridos que demostrados. Aunque luce una superior agilidad mental, sus palabras brotan llenas de sabor libresco —*book flavour*— y con muy escasas excepciones, sirven para la agudeza verbal o la burla. Su ingenio es malicioso, destructivo, rasgo que destacó George Santayana, quien, en sus *Obiter Scripta* (1936) califica de cojo al idea-

[1] En este punto se llegó a exageraciones ingeniosas como las de Frank Harris, quien transfería todas las particularidades de Hamlet al propio Shakespeare, o las de Ernest Jones, que llega a la conclusión de que Shakespeare era víctima de náusea sexual al escribir la obra, lo que, con igual criterio nos autorizaría a afirmar le aquejaron celos violentos al escribir *Otelo*, o ardoroso amor al componer *Romeo y Julieta*... Sólo una concepción muy rudimentaria del acto creador puede conducir a tan fáciles trasposiciones.

lismo de Hamlet. Éste surge, en efecto, de la falta de una alternativa mejor frente a las cosas que critica; sus lamentaciones y su fraseología, si bien tienen amplio apoyo en la experiencia, "nos dejan —como observa el pensador norteamericano— desconcertados y en un equilibrio inestable, listos para retroceder, cuando la imaginación vacila, a todas nuestras viejas trivialidades y juicios convencionales" (pág. 40).

Ya Croce había señalado que *Hamlet* es irreductible a filosofía, que esa tragedia sólo es expresión de un peculiar estado de ánimo. Lo intuitivo, lo particular es lo valioso en ella. Se ha escrito caudalosamente sobre las ideas y creencias de Shakespeare, pero de sus producciones no es posible inferir una filosofía del universo ni del espíritu humano. En *De rerum natura* o *La divina comedia* el poeta se eleva desde un determinado sistema especulativo que está patente en su obra; Shakespeare pudo tener —y quizá tuvo— alguna concepción general, pero ella no se refleja en sus dramas, tan varios y controvertidos. Verdad que *Hamlet* nos sacude con una emoción honda, vibrante, y nos incita a pensar; pero sólo hay en ella un fragmento de vida ordenado y en cierto modo revelado, sin subordinación a sistema alguno. El poeta crea un mundo; el filósofo lo razona. La intuición del artista desencadena en *Hamlet* fuerzas profundas, nos estremece, hace lúcido lo que antes fué confuso e inexpresado, pero no es el suyo el ámbito coherente de las teorías. [1] Todo lo que acabo de apuntar lo corrobora en cierto modo André Gide, quien en la *Lettre-préface* tan breve como sugerente que abre su traducción francesa de *Hamlet* (Nueva York, Pantheon Books, 1945), anota: "Mais Shakespeare n'est pas un *penseur;* c'est un poète; et sa pensée ne nous importe guère sans les ailes qui l'emportent dans l'empyrée". André Gide subraya el lirismo, el fecundísimo poder verbal de Shakespeare. Ese poder iluminador, creador, es lo perdurable de *Hamlet* y no su pretendido valor filosófico.

A todas estas conclusiones me han llevado los párrafos de L. C. Knights sobre la índole del ingenio de Hamlet. Es entonces, mientras el ensayista indaga ateniéndose a la obra, cuando alcanza sus momentos más felices.

[1] No. No puede reducirse a orden, a principios generales, el mundo vario de esta tragedia. ¿Y acaso sobre la tragedia misma como género, puede irse más allá de una descripción? ¿Aristóteles, Hegel, Nietzsche, Dilthey, han sobrepasado el umbral de las comprobaciones? ¿No descuaja y quebranta la tragedia todo señorío racional? Y otra pregunta, pero de Antón Chejov, en su conturbadora *Filosofía de la tragedia:* "¿La filosofía de la tragedia no es, acaso, la filosofía de la desesperación, de la demencia, de la muerte misma?"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pero no sólo del campo de la crítica realista surgen las pretendidas interpretaciones objetivas de la tragedia. También de los filólogos ha salido la voz de orden contra todo impresionismo. Sustituyendo la intuición estética con la diligencia, suelen estos honestos profesores confundir la fatiga con el acierto, y proclaman la nulidad de todo resultado que no surja de sus métodos. Nietzsche, en su monografía sobre *Homero y la filología clásica,* aludió a las burlas sempiternas contra "esos aficionados a tragarse el polvo de los archivos, a desmenuzar una vez más la gleba triturada cien veces por el arado"; pero es evidente que la filología cuenta con devotos tan firmes como sus detractores. Y es una suerte para aquéllos que en lo relativo a Shakespeare hayan tenido un defensor tan penetrante como T. S. Eliot. En una breve nota sobre *Hamlet (Selected Essays,* 1932), Eliot vuélvese contra los subjetivistas que, como Goethe o Coleridge, convierten la tragedia en motivo para sus propias variaciones literarias. A la actitud de estos críticos opone la tarea filológica de dos eruditos: J. M. Robertson [1] y Elmer E. Stoll [2]. Pero Eliot va más allá y afirma la imposibilidad de interpretar la obra de arte: sólo podríamos compararla con otras o hacerla más comprensible por la revelación de hechos desconocidos.

Lo curioso es que el propio ensayo de Eliot contiene su refutación. Luego de ligeros escolios sobre la obra de Robertson, penetra con buída, sutilísima clarividencia, en matices penumbrosos de la tragedia. Es su agudeza estética la que campea en esos momentos, sin el apoyo de las eruditas informaciones de los textos acotados. Y cuando cree intuir el problema del héroe en una desproporción patética entre sus sentimientos y el objeto real que lo aflige, usa el mismo procedimiento que utilizaron Goethe, Coleridge, Hazlitt, Croce, para llegar a sus propias conclusiones.

En el mismo estudio de J. M. Robertson comentado por Eliot puede escindirse con cierta claridad lo que es erudición histórico-filológica de lo que es interpretación. Todo el aparato crítico parece confluir a apoyar los resultados, pero éstos podrían, menos fatigosamente, haber surgido de un libro que se llama *Hamlet.* Robertson avanza mucho en el problema del *Ur-Hamlet,* la tragedia no encontrada, anterior a la de Shakespeare que, con acopio convincente de pruebas, atribuye a Thomas Kyd. *Hamlet* es el resultado de una estratificación y su antecedente debió ser un crudo melodrama de la especie *blood-and-thunder,* o sea de sangre y truenos; de ahí ese contraste —que hace la obra asequible a niveles diferentes de público—, entre pasajes truculentos y otros a los que Shakespeare infundió la belleza de su poesía. Al estilizar el material primitivo para conferirle flexibilidad y al profundizar el estudio del héroe, el poeta procuró desarrollar un motivo, sin lograrlo del todo; ese motivo es el efecto de la culpa materna sobre el alma de un hijo. Pero la tesis comentada, en lo fundamental, ¿significa acaso una novedad?, ¿no es también una interpretación que podría haber surgido modestamente de la tragedia, al margen de los laboriosos estudios de Robertson?

[1] Aunque no cita la obra de Robertson, por la fecha del ensayo deduzco que se refiere a *The problem of Hamlet* (1919). Robertson publicó posteriormente otro trabajo sobre el mismo asunto: *"Hamlet" once more* (1928).

[2] Se refiere seguramente a *Hamlet. An Historical and Comparative Study* (1919). Stoll publicó más tarde *Shakespeare Studies* (1927) y *Art and Artifice in Shakespeare* (1933).

Otro ejemplo contribuirá a esclarecer mi afirmación. El profesor H. Dover Wilson, editor de *Hamlet* para el *New Cambridge Shakespeare,* publicó separadamente una monografía dedicada a cuestiones de orden textual [1]. Aparato erudito impresionante, elaboración detallada, todo convierte a esta obra en un espécimen de minuciosa y paciente investigación. Quien recorre el texto y hojea con asombro las cien páginas de tablas comparativas y apéndices, tiene que poseer una voluntad y una abnegación para sumergirse en ellas, casi semejante a las que se necesitan para descifrar un presupuesto o una tabla jeroglífica. Es conmovedor pensar en el esfuerzo y la suma de saber especializado que ha sido necesario para componer ese trabajo. Llevados por estas impresiones, podría creerse que el profesor H. Dover Wilson es un examinador desapasionado de *Hamlet,* atento sólo al problema textual. Pues no: la introducción a la tragedia revela que, en cuanto a la valoración literaria de la obra, el profesor Wilson está todavía en la etapa del *Sturm und Drang.* El metódico paleógrafo, ahora en el terreno de las interpretaciones, asegura que Hamlet es "un estudio del genio" y que su protagonista es "el más notable de los héroes" (*Hamlet,* ed. cit., 1934, pág. LXIV) [1].

¿Por qué fulminar entonces a los críticos que sólo se atienen a la obra que realmente quieren comentar? Lejos de mi intención negar el valor de aquellas sabias elaboraciones, pero acaso sea prudente no estimarlas en exceso y creer que pueden suplantar al directo comentario

[1] *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission. An Essay in Critical Bibliography.* Cambridge University Press, 2 vol., 1934.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la tragedia. ¿Cómo aceptar por ejemplo la actitud asertiva que prevalece en el erudito alemán Levin L. Schücking? Schücking, profesor de la Universidad de Leipzig, se consagró durante años al estudio de *Hamlet*, y síntesis de esos esfuerzos es *The Meaning of Hamlet* (Tr. Graham Rawson, Oxford University Press, 1937), donde afirma sin titubeos: "No puede por más tiempo ser puesto en duda que Hamlet debe ser aceptado como un melancólico" (pág. 27). Es cierto que Hamlet coincide con el tipo del melancólico, familiar a los isabelinos [1]. Pero la significación de Hamlet no puede agotarse en sus correspondencias con determinado retrato físico o espiritual. El desacierto de Schücking proviene del tono inflexible, sin reticencia alguna, con que rotundamente limita la henchida sugestión humana del héroe.

Un criterio mucho más mesurado es el que priva en Oscar James Campbell, profesor de literatura comparada de la Universidad de Columbia (*Shakespeare's Satire*, Oxford University Press, 1945). El profesor Campbell no pretende agotar la significación de Hamlet en un tipo, pero sugiere aproximaciones. Unos cuarenta años antes que Campbell, Elmer E. Stoll propuso la teoría de que Hamlet era la versión altamente sofisticada de Malevole, personaje de una obra de John Marston, *The Malcontent* [2]. Campbell amplía la perspectiva de Stoll y demuestra que la invención máxima de Shakespeare no es un simple desarrollo y que tanto Hamlet como Malevole pertenecen a una remota tradición artística. Hamlet parece muchas veces calcado sobre el tipo de *malcontent* descripto por los autores de la época isabelina. Melancolía, hostilidad vigilante contra la insensatez y el mal, burla, desdén, son las características del *malcontent*, en cuyas actitudes late siempre una radical desconformidad frente al mundo. El paralelo que Campbell expone con maestría resulta convincente sobre todo porque Hamlet no queda encasillado como *malcontent*, así sea como un *malcontent* refinado y profundo. Campbell reconoce que Hamlet puede mostrar con ese tipo peregrinas coincidencias, pero que rehuye las clasificaciones rígidas que hacen la fruición de pedagogos y filólogos. "Si un intento de tal naturaleza triunfase —anota, seguro de lo problemático de sus propias conclusiones— destruiría la riqueza de *Hamlet* y reduciría la complejidad de la acción dramática a una simplicidad bien insípida" (pág. 150).

[1] En coincidencia con los estudios que han mostrado a Hamlet como un melancólico, basados en textos históricos, han surgido otros que hacen el mismo diagnóstico pero partiendo de conclusiones puramente psiquiátricas. Excitación nerviosa, sensibilidad extrema, auto-disección, irritabilidad, obsesión sexual, no serían sino síntomas de su melancolía patológica. (Cf. J. W. Draper, *Hamlet's melancholy*, en *Annuals of Medical History*, New Series, nº 2, págs. 142-147).

[2] *Shakespeare, Marston and the Malcontent Type* (en *Modern Philology*, enero 1906, III, 3, págs. 281-303).

Mientras se marche por el camino de las discretas insinuaciones, mientras, como en el caso de Campbell, no se exagere el valor de las propias búsquedas, por fatigosas que sean, alguna vislumbre se puede proyectar en la hosca personalidad del príncipe. El profesor Campbell muestra que existe un punto de quicio en el cual los críticos creadores pueden coincidir con los eruditos. El método histórico de aproximación a *Hamlet* nos permite saber mucho del panorama social, de la melancolía de un momento de la época isabelina, de las relaciones de *Hamlet* con las tragedias de venganza inspiradas en Séneca, de las dificultades de Shakespeare para elaborar un material ya conocido por su auditorio... Pero tal suma de sobrecogedora sabiduría no hace más transparente el problema de la tragedia, que, obra de arte al fin, es subjetividad, alegoría, transfiguración. Los constantes esfuerzos de la filología pueden ayudar a una estimación más consistente de lo extrínseco de la obra pero siempre resultará un instrumento burdo, anti-poético, si con él se pretende el último, imposible desciframiento. *Hamlet* es una realidad en sí misma, y no un conjunto de resultados, y una realidad problemática, estremecida de virtualidades y símbolos inefables en los que no penetra el escalpelo erudito.

La información textual e histórica sólo vale como apoyo indispensable para la interpretación de la tragedia, más, por ajustada y metódica que sea, no puede sustituir a esta última. Prueba de las inagotables posibilidades de la crítica clásica, intuitiva, es el clarividente estudio con que Salvador de Madariaga ha precedido su traducción de *Hamlet* (*El Hamlet de Shakespeare*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949). Trátase sin duda del comentario más denso y penetrante escrito en nuestra lengua, que, en feliz concierto, abre la más bella versión española de la tragedia. Madariaga ha traducido en verso la obra de Shakespeare, con esmero y fidelidad al texto; ha sabido revestirlo de un sabor moderno, de un aliento de vida nueva. Todo lo que había de arcaico, de académico, de desabrida constancia en traducciones anteriores, desaparece en la de Madariaga. El ojo erudito advertirá aquí y allá algún desliz (el propio Madariaga problematiza su versión de no pocos pasajes), pero lo que

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

vale es la unidad de la tarea del traductor, la gallardía sin declinaciones, la soltura y la gracia con que ha vertido a nuestra lengua la que llama con razón "tragedia más honda y poética de Shakespeare" (pág. 9).

El estudio que precede a la obra, y que es en realidad un libro por sí solo, aprovecha todos los aportes e incluso todos los fracasos de la escuela histórica y la escuela psicológica. Madariaga puntualiza problemas de fechas, fuentes, influjos y se detiene en la tragedia como creación artística. Imposible reseñar las finas sugerencias, los haces de luz que proyecta a cada paso. Señalemos, por ejemplo, su caracterización de la tragedia como un mundo vasto y aéreo, del que brota esa "sensación de espaciosidad que *Hamlet* deja tanto en el lector como en el espectador" (pág. 33).

Es sobre todo el problema de Hamlet como carácter el centro del ensayo. Su elucidación importa, por supuesto, un examen de todos los otros conflictos de la tragedia. Madariaga busca el principio guía, la pauta del carácter de Hamlet, y lo hace por un rodeo, comparándolo con Don Quijote, verdadera contrafigura del príncipe, su "antítesis perfecta" (pág. 38). La clave de Hamlet es para Madariaga su radical egocentrismo, su subjetividad. Conducido por este rasgo maestro despeja los interrogantes que la conducta de Hamlet suscita a cada paso, y aclara su actitud frente a los otros personajes. Sin descender a las cuestiones banales del tipo *Haw many children had Lady Macbeth*, satirizadas por L. C. Knights [1], se detiene en los puntos controvertidos de la tragedia, y desmenuza con agudeza las situaciones de interpretación más ardua. Y si a veces busca apoyo en los críticos más autorizados —especialmente A. C. Bradley y J. Dover Wilson—, otras los menciona para refutarlos.

A la cernida información crítica y a la pasión por la obra analizada, une este ensayo un mérito más: su sencillez, su despojo, su plan ordenado, libre de digresiones fácilmente abstrusas. Madariaga posee el arte de ser a la vez ameno y útil a quien lo lee. Todo lo cual convierte a su ensayo en una introducción orientadora, que muy bien podría llevar el mismo título que su obra sobre el *Quijote*: *Guía del lector de "Hamlet"*.

Si alguna apostilla puede merecer el trabajo de Salvador de Madariaga es su seguridad de haber llegado a la interpretación concluyente sobre el carácter del protagonista, a sus ojos mucho menos inescrutable de lo que tradicionalmente se ha creído. "Una vez limpio de prejuicios

[1] *Op. cit.*, pág. 1 y sigtes.

y falsas interpretaciones —afirma— el drama queda perfectamente claro; y su protagonista, construído con admirable solidez y premisas psicológicas seguras, y tratado con toda la libertad, la sutileza y la maestría de un gran genio creador" (pág. 190). El egocentrismo, clave de su yo, disipa para el escritor español el misterio de Hamlet.

Pocas obras han inspirado especulaciones más profundas e investigaciones más pacientes. Sin embargo, creo que jamás se llegará a esa interpretación final, agotadora. Cada edad, cada hombre proyectará siempre sobre ella sus propias tendencias, sus propios mitos, y la tragedia resurgirá, siempre idéntica y siempre nueva, al conjuro de quien se le aproxime. *Hamlet* estuvo a la altura emocional de la época isabelina, los románticos se identificaron apasionadamente con un héroe que a Frank Harris le parece más típico del siglo XIX que del XVI, y según Croce espeja una crisis del alma humana —individual, colectiva— que de continuo revive. ¿Y acaso *Hamlet* no está también a la altura intelectual de nuestros días y abarca los mismos conflictos que sacuden la novela, el teatro, la filosofía? *Hamlet* es obra de todos los tiempos y eso que alberga de consustancial con intuiciones y angustias profundas del hombre es lo que no pueden agostar las tesis académicas, los acopios minuciosos, toda esa hojarasca que a veces nos parece trivial y exasperante, y que acaba por cubrirse de polvo y de olvido.

Es verdad: los románticos superponían un arte a otro. ¡Pero con qué secreto, íntimo deleite volvemos a Goethe, a Coleridge! No puedo concebir una crítica de *Hamlet* que no tenga, por lo menos, una escondida vibración, un hálito de subjetividad. En la más reciente literatura sobre *Hamlet* hay algunos indicios de esa visión diáfana, en que el texto aparece trasfundido en un espíritu. Pienso sobre todo en Edith Sitwell, la autora de *The Song of the Cold*, quien, con gracia peregrina, penetra en los secretos de esa tragedia invernal (*A Notebook on Shakespeare*, Macmillan, 1948). Destaca Edith Sitwell la extrema desconfianza con que ha escrito sus notas, y es acaso de ese andar precavido, de donde brota su cristalina compenetración con lo puramente poético de la obra.

Subraya Edith Sitwell que, como en la tragedia griega, el héroe de Shakespeare está frente a la demanda socrática, en busca del hecho recóndito de su identidad, y acuña esta frase insustituible: "*Hamlet* es una historia de cacería, la de un hombre que está cazando su propia alma, o la verdad de su propia alma, y que nunca la encuentra" (pág. 82).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Podría haber prolongado sus observaciones, pero da sólo el impulso [1]. Sus notas frisan siempre lo alusivo; en muy breves páginas se acumulan sugestiones capaces de intranquilizar a los críticos encastillados en sus rígidas soluciones. He aquí algo de lo que despunta Edith Sitwell: Hamlet, alma soledosa, muestra el trabajo de lo inconsciente por asomarse al horizonte intelectual; existen visibles conexiones entre *King Lear* y *Hamlet*, tragedias en las que se presenta la lucha entre el mundo de la apariencia y el de la realidad; Yago y Hamlet, caracteres absolutamente opuestos, tienen un rasgo común: ambos viven en el pensamiento y por el pensamiento; *Hamlet* —mundo de terrible verdad— está llena de luz en su ámbito brumoso, de una luz más potente que el tiempo y que la muerte.

A través de *Hamlet* circula la savia de remotísimas tradiciones, vibra en ella el eco de voces milenarias. Hace años, en un ensayo tan escueto como sugestivo, Gilbert Murray (*Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types*, Oxford, 1914) señaló las vinculaciones del tema primario de la obra con la difundida historia ritual de los Reyes de la Rama Dorada, y las profundas concomitancias entre Orestes —el hijo de Clitemnestra, atormentado por las furias después de su horrendo crimen—, el indómito, rugiente Amlodi —prototipo de Saxo Grammaticus— y Hamlet [2].

Para Edith Sitwell, Hamlet cava más hondo en el tiempo y lleva ínsitos motivos que se remontan a los juegos rituales de la primavera. Hamlet simboliza lo apolíneo, lo invernal, y Ofelia la primavera, lo dionisíaco. Ofelia es el pequeño duende de la primavera, el espíritu de

[1] Lo menos que podemos pedir a la crítica como justificación es que nos ayude en nuestras propias búsquedas o nos sugiera nuevos problemas. Al margen del párrafo transcripto de Edith Sitwell, he anotado: "Sin duda. Esto autoriza a reconocer que también *Hamlet* refleja el problema del ser, según la concepción implícita en las ideas de Aristóteles sobre la tragedia. Si Aristóteles distingue en la evolución del ser entre el estado de potencia (*dynamis*) y el estado de acto (*energueia*), que será perfecto al revestirse de forma o idea propia, la búsqueda de identidad de Hamlet se confunde con su urgencia de ser. En la evolución perfecta, lo potencial debe cumplirse mediante el ímpetu intrínseco, que Aristóteles llama *ormé*. Ese impulso es el que falla en Hamlet;; por eso resulta un ser en integración, en marcha; por eso todo él es potencia, no energía." He copiado, para ver cómo el procedimiento de Edith Sitwell favorece la ondulante aparición de otras relaciones.

[2] En torno a este tema hay en la *Poética* de Hegel observaciones que deseo por lo menos dejar apuntadas. Al diferenciar la tragedia moderna de la antigua, Hegel piensa en *Hamlet* como prototipo de la primera. En *Las Coéforas* de Esquilo o en *Electra* de Sófocles hay un padre asesinado y una madre que desposa al criminal.

la vegetación. Desde los comienzos del destino la historia del hada de la fertilidad ha sido la misma: debe regresar, ceñida de flores, a la corriente de donde ha surgido. Ofelia es más abstracción, alegoría, que personaje real. Sus palabras tienen un pulso suave y una significación esquiva. Ofelia es el símbolo de la vida, de la gracia, por eso en la vibración de la locura suben a sus labios palabras que vienen de muy leos [1].

La postura de Edith Sitwell frente a *Hamlet* es en lo esencial la misma de los románticos. Busca los símbolos, las delicadas implicaciones. Su pupila ve hondo en el fluir de las palabras y las escenas. Es posible que esta visión personal, sensitiva de la obra, tenga sus riesgos; pero de todos modos me parecen menores que los que entraña considerarla como un texto frío o reducirla a respuestas parciales en las que se olvida el *patros* vibrante que envuelve al conjunto. Prefiero ver a *Hamlet* como síntesis, despojado de realidad y de causalidad, como un hecho que confina en él mismo, como parte de mi propia experiencia, como un legado que debo hacer mío, y las leyes notas de Edith Sitwell ayudan en esa tarea. El hecho es que siempre, aun en quienes se acorazan en la más hermética objetividad, surge frente a *Hamlet* un íntimo estremecimiento, una emoción intransferible. No es otro el sentido de las repetidas palabras de Coleridge: "It is we who are Hamlet".

En la introducción a *Three philosophical poets* (1910), T. S. Eliot sugería la necesidad de que cada generación volviese a traducir a los clásicos extranjeros, a interpretarlos, con el fin de sumergirlos en el aire de la época, de conferirles naturalidad perenne. Quizá sea esa la actitud ideal frente a los clásicos. Acercarnos a ellos, no en busca de hechos o

En las tragedias griegas el problema surge de que el hijo debe vengar una culpa de su propia madre; en *Hamlet* la madre es inocente del crimen, y tanto el espectro como el protagonista se encargan de aclarar que la venganza no es contra ella. El motivo trágico se vuelve así más complejo. El hijo debe enfrentarse al asesino y no está obligado a violar principio moral alguno, como en las obras de Esquilo y Sófocles. El carácter surge entonces de la horadante lucha interior de Hamlet. *Hambet* resultaría la versión cristiana del viejo tema de los atridas.

[1] No conozco interpretación más clara y al mismo tiempo más poética de la escena de la locura de Ofelia, que la sugerida por esta autora. En averiguación a la vez lírica y precisa, basada en raros libros del siglo XVI, aclara el significado popular, simbólico, de las flores con que Ofelia se adorna en ese pasaje, y de las que ofrece a los demás. Todas ellas descubren emblemáticamente su tragedia: romero, flor de los funerales y las bodas; hinojo, flor del galanteo y la lisonja; aguileña o pajarilla, flor de los amantes separados; ruda, hierba de la gracia; margarita, flor de protección para las mozas frente a las promesas de los solteros. Cf. op. cit., pág. 93 y 94).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

hipótesis originales, sino para recoger lo fresco y esencial de su mensaje. Porque la respuesta ante los libros inmortales debemos encontrarla nosotros mismos, soledosamente. Esa actitud fué la de nuestra generación argentina de 1880 frente a Shakespeare. Moy, al releer unas páginas de Miguel Cané sobre *Hamlet* —escritas cuando contaba sólo veintisiete años y que luego incluyó en *Charlas literarias* (1884)— nos conmueve su precavida vacilación, su conciencia de afrontar una tarea ardua y fascinante. Todo lo que esas páginas contienen de informativo hoy parece ingenuo, superado, pero la particular vibración espiritual de Cané permanece inmarchita.

La aproximación a *Hamlet* es cada día más difícil, porque no podemos apartar, sin una constatación crítica, toda la vegetación erudita y bibliográfica brotada en torno a la tragedia. En la imposibilidad de revisar tan ingente producción, ¿qué zona de ella puede impulsar, iluminativamente, nuestras propias experiencias? Todo lo que proyecte luz sobre *Hamlet* es tarea buena, pero creo preferible la crítica menos sobrecogedora, aquella que no procura remonto al latido de nuestra época. El impenetrable personaje ha de sentirse más feliz en su posteridad, lejos de la lobreguez de ciertos investigadores y de la fruición clínica de algunos ensayistas. Me place la crítica en que la tragedia es contemplada como una obra de arte, como un enigma. ¿Existe acaso el *Hamlet* romántico, el *Hamlet* anti-romántico, el *Hamlet* de los filólogos, el *Hamlet* de los psiquiatras? No, únicamente existe el de la poesía, la meditación y el ensueño. Sólo hay un *Hamlet* y es el que Shakespeare nos dió, ambiguo y problemático como todo lo humano: el *Hamlet puzzle*, el *Hamlet* misterio.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

IRRACIONALISMO Y EFICACIA

En su útil *Valoración literaria del existencialismo,* Guillermo de Torre ha titulado "Existencialismo y nazismo" un capítulo cuyo poco claro contenido motiva las consideraciones que siguen.

Principio por resumir los puntos importantes de dicho capítulo. El existencialismo se conectaría con el nazismo a través de Martín Heidegger, y ambos procederían de un tronco común: el irracionalismo. Éste

sería —"con sus correlatos, antiintelectualismo y alogicismo"— el común denominador de las corrientes filosóficas alemanas posteriores a la fenomenología, "poniéndose directa o indirectamente al servicio o justificación de la barbarie hitleriana". De Torre agrega aquí un prontuario del señor Martín Heidegger, y califica duramente su filosofía con una extensa cita de Karl Loewith, concluyendo algo apocalípticamente que el nihilismo de la ontología existencial "lleva morbo en las entrañas y sangre en las alas".

Estos pareceres vuelven a replantear el ambiguo problema del irracionalismo en la humanidad contemporánea, que me parece una continua y enojosa fuente de malentendidos. Los especialistas que cita De Torre en el capítulo aludido se han ocupado antagónicamente de estimar el grado de peligrosidad del irracionalismo manifiesto en la ontología de Heidegger, mientras la crítica a la posición existencial de Jean-Paul Sartre se encarga por su parte de lo mismo. Dando ese aspecto por bien documentado y con vasta información bibliográfica accesible, quisiera enfrentar aquí la noción misma de irracionalidad para contemplarla a la luz del balance ya algo más que provisorio que nos dan cincuenta años del siglo veinte. Es de sobra sabido que la presencia de lo irracional (y el temor sagrado que inspira a tantos) ocupa posiciones de primer plano en la ciencia, la literatura, la poesía y el arte del siglo XX, al punto que una reserva como la que hace De Torre apuntando a Heidegger sólo refleja una de las múltiples inquietudes contemporáneas en torno a su influencia. Tales inquietudes se distinguen por enfocar disersamente la incidencia de lo irracional en lo histórico, la sospecha de su mayor o menor *eficacia,* así como la previsión de sus consecuencias.

Bajo las imprecisas dimensiones de la palabra *irracional* (término negativo, pero cuyo antónimo tampoco es definitoriamente estable) convenimos en agrupar lo inconsciente y subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones —con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños— y en general los movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propia. Toda toma de posición, por otra parte, reduce el concepto de irracional al grupo o plano que le interesa, y lo tiñe simultáneamente con el contragolpe de su elección. Así, la diosa Razón del siglo XVIII despreciará en él un remanente animal del hombre, mientras el materialismo dialéctico verá en la persistencia de la fe religiosa

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un apéndice superfetado del período teológico; etcétera. De manera precaria podría afirmarse que las expresiones dominantes del pensamiento sistemático aplican, hasta principios de nuestro siglo, un signo positivo a la razón y otro negativo (con atenuantes y admisiones) al ámbito irracional. También de modo demasiado basto cabe decir de esta actitud (tan manifiesta en la ciencia y la filosofía) que admite y explora la impetuosa levadura irracional, pero la cree incapaz de toda autonomía operativa, y sólo eficaz desde el momento en que la razón (ya no diosa, pero sí lo humano por excelencia) encauza esos movimientos anímicos por canales coherentes.

Esta concepción, exacta en su faz instrumental, en el juego impulso-expresión, impulso-eficacia, aparece claramente en fórmulas como "religión del progreso" o "religión del porvenir", donde el movimiento de orden irracional se concibe encaminado instrumentalmente hacia un objetivo por esencia racional: un progreso, una teleología. Asociados, ambos términos traducen una búsqueda de equilibrio típicamente occidental, donde la razón percibe debajo de su flor el tallo invisible por donde la savia asciende, y decide que el tallo cuenta en la medida en que la savia llegue a ser pétalo, color y perfume.

Mientras esto se da en el campo de lo sistemático, la segunda mitad del siglo pasado ve prepararse una concepción divergente en la poesía y un sector (muy pequeño) de la literatura y el arte. Usando la misma imagen cabría decir que, a partir de las experiencias de poetas como Novalis, Nerval, Baudelaire, Ducasse y Rimbaud, se presiente y confirma que de la savia a la flor no hay sino un tránsito directo, una eclosión más bella y pura cuanto menos controlada por el orden racional, a quien de pronto se rechaza como mediatizador y deformante; en la poesía (ya que la cosa no pasa de ahí), esta "irrupción elemental" debe ser favorecida por la razón, saliéndose del camino o ayudando técnicamente a que la eclosión sea cada vez más pura y libre. La pintura avanza (retrocediendo dificultosamente en las jerarquías escolares) hacia la aprehensión inmediata del color; la música, mucho más tarde, va quitándose las impurezas de programa y la apelación al drama; el perceptible aflojamiento de las censuras racionales aumenta con el fin del siglo, cederá todavía más ante la influencia del bergsonismo y su repercusión en la creciente inquietud europea de nuestras tres primeras décadas.

Este rápido balance, que hubiera deseado evitar al lector por cuanto nada hay en él que no se conozca de sobra, parece necesario desde que

nuestro tiempo asiste a una recidiva de la alerta —ahora en otras dimensiones— ante tales avances. En lo que va del siglo, la cuota activa de lo irracional ha crecido año tras año en las manifestaciones históricas, sociales e individuales del hombre de Occidente. El psicoanálisis empezó mostrándolo en su forma más corrosiva —por sus implicaciones en el entero edificio de los productos culturales, y por su tendencia a la eficacia, a afirmarse como causa y método de ciencia, es decir posesión de certezas—; el arte produce el cubismo, donde el control intelectual tiene la finalidad de asegurar un legítimo orden plástico, o sea un espacio bidimensional y un juego de elementos situados en ese orden; la poesía, en fin, la más vigilada prisionera de la razón, acaba de romper las redes con ayuda de Dadá, y entra en el vasto experimento surrealista, que me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándolo a su movimiento de afirmación irracional. Con igual violencia, y reuniendo apresurada elementos precursores dispersos en el tiempo, se ve en la línea de choque a una actitud de especialísima intención y ambiciosas finalidades: el existencialismo.

En otra parte he buscado mostrar el paralelo histórico de las conductas surrealista y existencial, tan desemejantes a primer examen y tan opuestas en las personas de sus mantenedores. La analogía excede sin embargo el tronco irracional común para subsistir en los objetivos, en la preconización de una *praxis, de una conducta* [1]. En la fecha en que escribo, el surrealismo ha retrocedido —tal vez debiera decir: ha evolucionado— a posiciones hedónicas, renunciando después de no pocos escándalos a un salto en la acción que resultaba, dados sus métodos, prematuro. De manera menos reñida con disposiciones municipales, el existencialismo sartriano ocupa hoy el terreno donde se ensaya la acción humana integrada y se prueba la posibilidad de vivir sin rupturas de la persona. Con esta demasiado esquemática situación del movimiento de raíz irracional que nos envuelve, miremos de cerca

[1] Muy brevemente: es innegable que el existencialismo *eficaz* (al menos como propósito) es el de Sartre, que tiende resueltamente a una ética. Por su parte, la conducta surrealista del período vivo (preguerra) coincidía traviesamente con un sentimiento de responsabilidad personal, de autoelección forzosa y de avance hacia sí mismo, por vía de una liberación poética de lo irracional.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

el supuesto problema que preocupa a Guillermo De Torre en su "Valoración".

"Pese a muchas discrepancias particulares que puedan aislarse, lo incuestionable es que ambas (existencialismo heideggeriano y nazismo) tienen un tronco común: el irracionalismo" (cap. cit.). Me ayuda una anterior imagen botánica para recordar aquí que la flor, la hoja y la espina proceden igualmente del tronco sin que su valor funcional (aparte de los otros valores) pueda ser en absoluto confundido. El tronco interesa menos que el proceso por el cual una sustancia común deviene flor en un punto y tiempo dados, o llega a ser hoja o espina. Máxime cuando en nuestro caso el tronco irracional no se expande en ramas sin que la razón intervenga con una cuota de mayor o menor importancia; comparable a veces a la estaca que da cierta dirección a la planta, a veces apenas la vigilancia estética o ética que ayuda a completar flor y fruto. En las raíces humanas lo importante y definitivo yace en los accidentes y las influencias que condicionan el ascenso de los principios vitales, y en el dosaje y la calidad de estos últimos. *Tronco común* no quiere decir nada, por común y por tronco.

Sé que este crudo corte: razón-irracionalidad, es apenas aceptable, y me incomoda manejarlo tanto aquí; pero como lo que sigue ha de plantearse en un terreno histórico y de conducta, será posible entenderse en términos generales si digo que la irracionalidad no ha sido jamás *peligrosa*. Peligrosa en este terreno, el histórico, donde se juega la suerte colectiva y social de la humanidad. Donde De Torre teme las adherencias nazis al existencialismo y viceversa.

Perogrullescamente invito a pensar en un sólo proceso histórico, de consecuencias negativas capitales, que emane de un desborde irracional. Lo que ocurre es todo lo contrario. Las persecuciones, las reacciones más abominables, las estructuras de la esclavitud, la servidumbre y el envilecimiento, los desbordes raciales, la fabricación despótica de imperios, todo lo que cabe agrupar en el lado en sombras del proceso histórico, se cumple conforme a una ejecución por lo menos tan racional y sistemática como los procesos de signo positivo. Tocamos lo vivo del asunto al señalar que si los impulsos conducentes a esas fases negativas son o pueden ser producto "de la peor y más inhumana" irracionalidad, su cumplimiento fáctico e histórico es racional, en un grado de razón tan lúcido y manifiesto como la razón que lleva a América, a la imprenta, al Discurso del Método, a 1789, a Stalingrado.

¿Cuáles son, por su lado, los desbordes que hacen del nazismo uno

de los procesos más repugnantes y viles de la historia? He aquí un epítome en que procuro ir de lo general (teórico) a lo particular (ejecutivo): la infatuación racial, el gran pretexto de la autocompasión —Versalles, fronteras, Sudetes, zonas irredentas—; la legislación de la crueldad; Gestapo, campos de concentración, exterminio de judíos y de pueblos "inferiores" sólo buenos para producir jabón con sus grasas, etc.; sadismo colectivo, o por lo menos presente en núcleos, oficinas, cuarteles. Hecha la enumeración, propongo imaginar una sola de estas monstruosidades (en especial las citadas en primer término, que son las peligrosas y el motor de las últimas) como un *producto* irracional. En cada caso se tropezará con un paciente sistema, una organización de impulsos inorganizados, una técnica. En cada caso se presentirán o reconocerán las urgencias irracionales, pero lo visible y eficaz estará en la estructura funcional y funcionante del edificio.

Si se aíslan con algún detalle los rasgos dominantes de un individuo nazi (la observación es fácil, los sujetos pululan), cabrá reparar en que su concepción de la humanidad es a la vez absolutamente ególatra y jerárquica. Una dialéctica elemental resuelve el posible conflicto consolidando las jerarquías, cada una de las cuales es total y suficiente para el buen nazi. El sargento es el Sargento; el servidor es también la Servidumbre. Mirando bien esta egolatría, parece posible hallarle explicación en el desprecio hacia la vida ajena a cambio del respeto "ersatz" por la posición jerárquica ajena equivalente o superior a la propia. Si un hombre es nazi, entonces es un hombre a ojos de otro nazi. La conciencia de una humanidad ajena a la propia no se despierta en el nazi para quien términos como "judío" o "comunista" o "chino" valen infrahumanamente. Ni siquiera su prójimo vale como hombre sino como nazi. El ser nazi confiere humanidad.

Esta plataforma de lanzamiento puede considerarse esencialmente como una entrega a lo irracional. Es sabido que cuanto más bruto es un hombre, más cree en sí mismo. (La especie del puñetazo en la mesa y el: "¡Te lo digo *yo*!"). El nazismo básico nacería de esa feroz tendencia a aglutinarse en torno de sí mismo, a patear lo circundante por un elemental miedo a ser arrancado de la cómoda tiniebla en que se medra. Pero la unión de esos miedos en una manada que ataca, y sobre todo la ordenación jerárquica del grupo atacante, señalan la instancia en que lo irracional cae bajo las intenciones y las posibilidades de una razón mucho más eficaz y peligrosa. (Ya veremos luego que la cosa es aún más sutil, y más horrible). Cabría entonces sospechar —luego del

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

período 1930-1945— que el estado nazi traduce una visión de insecto, una geométrica procura de móviles y objetivos. Los discursos de Hitler, fuertemente emocionales, apelaban a impulsos no racionales; pero su objetivo se alcanzaba luego geométricamente, según la visión del insecto en su forma más precisa. El nazi *padecía* el discurso, cuidadosamente sintonizado con sus resortes irracionales; discurso equivalente, en un mundo de insectos, a la sensación de hambre, o de frío, o de sexo. A ello seguía un cumplimiento automático donde nada quedaba librado a lo irracional; un mecanismo, como el infalible del instinto, regulaba ese cumplimiento. Al discurso —empujón irracional— sucede el paso de ganso —empujón del Sargento a quien empuja el Capitán, a quien...—; pero cuando el hombre obra *como* el insecto es porque en él actúa la *reproducción razonada* del instinto. El hombre necesita del compás para hallar el exágono de la abeja; el nazi, hombre-insecto, es en realidad el insecto *más* el hombre, la doble obediencia a los impulsos primarios y a la razón que se vale de ellos como violento motor para que su frío y cuidado objetivo se alcance de inmediato [1].

Así, a poco que se analicen las formas inmediatamente reconocibles de una irracionalidad en total desenfreno (técnica de represión, *labers* tipo Dachau, *pogroms*, torturas y vejaciones, cámaras letales) habrá de verse cómo esta monstruosa hipertrofia de la voluntad de poderío y el desprecio por el ser ajeno no se torna peligrosa sino en la medida en que lo decida la inteligencia con todas sus virtudes. El solitario que corre el *amok* perece al primer disparo y su peligrosidad no excede los alcances de un cuchillo y una rabia ciega; el horror empieza cuando los actos del *amok* responden al esquema que un lúcido oportunista le desliza al oído.

La inteligencia, decíamos, con todas sus virtudes... Es bien sabido que la línea histórica occidental cristiana puede considerarse primordialmente como un logro por excelencia de la razón humana. Por sobre

1 Chaplin hizo de este proceso un clarísimo resumen en su película. El tratamiento a los judíos dependía en cierto momento del préstamo que Hynkel buscaba obtener de un banquero. Hay, pues, una breve pausa en la que los nazis se muestran sorprendentemente amables con la gente del ghetto; luego el préstamo es negado, e Hynkel aúlla por radio un mensaje antisemita; la persecución se reanuda instantántemente. En uno y otro caso, los S. S. proceden con igual eficacia, sin comprender la serie préstamo-discurso-tratamiento. Sustituyendo términos, la serie queda así integrada: razón (en el doble sentido de la palabra) -apelación irracional-obediencia. Esta última (conducta, ejecución, objetivo) parece surgir del término intermedio de la serie; pero los asistentes a la película conocíamos la serie completa...

el impulso cristiano irracional, la Iglesia representó pronto la vigilante conducción de la inteligencia puesta a extirpar los brotes de violencia individual peligrosa, los extremos místicos inconvenientes a una grey, *conformar* ese balbuceo de la fe en los caminos de la plegaria, las vías purgativas, el ascenso moral y estético del alma. No se trata de que la razón se sirviera del "élan" irracional, ya que tampoco le estaba dado no hacerlo; su primacía consistió en tener la exacta visión de esa imposibilidad y virarla a un signo positivo, crear una Iglesia partiendo de una fe. Pese a las rebeliones y las heterodoxias, ése es el cuadro europeo hasta nuestro tiempo, y claramente se reconoce su impronta en las restantes manifestaciones espirituales e históricas del hombre, incluídas sus artes y sus letras. Cuando el siglo XIX muestra en la poesía los primeros signos de la "rebelión de lo irracional", el fenómeno traduce el ya insoportable exceso de tensión a que la hegemonía racional había llevado al hombre, y el brusco salto —por vía de escape poético— de fuerzas necesitadas de ejercitación más libre. Europa descubre entonces con tanta maravilla como temor que la razón puede y debe ser dejada de lado para alcanzar determinados logros. ¿Quién, que no esté prejuiciado por las líneas tradicionales, podrá decir mal de esta rebelión? Necesaria para restablecer un equilibrio vital (no le tengo miedo a la palabra), sus locuras y sus errores cuentan poco al lado de la espléndida aventura humana que propone individual o colectivamente. He ahí las criaturas de lo irracional, del sueño, de la intuición pura, los que lanzan los monstruos a la calle para que no sigan escondidos en los confesonarios y la vergüenza, para matarlos con el autoclave del sol, del aire libre. El signo de la razón guiaba hasta ahora al Occidente; ¿pero adónde lo ha llevado? De pronto, bajo el signo irracional, nace una tentativa —acaso inútil, pero digna del hombre— para alterar el rumbo de esa marcha. ¿Parecen pueriles sus esfuerzos? Son los de ochenta años contra veinte siglos. El esfuerzo de Cristo, a ochenta años de cumplido, parecía pueril a los Césares.

En medio de este violento cuadro de ruptura (de fisura, si se prefiere) el nazismo vino a proporcionar a las almas cartesianas un gran argumento para alzarse contra el irracionalismo y denunciar su peligrosidad. A esta altura de nuestro análisis, sin embargo, y tras de haber desmontado el verdadero mecanismo de funcionamiento nazi, el peligro real se anuncia por sí solo. Esta tan occidental razón nuestra, luego de controlar e incluso someter la irracionalidad humana; después de erigirse en Iglesia, Teología, Arte Poética y Regla Áurea, filtrando con vigi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lancia exquisita lo que encontraba válido y aprovechable en los impulsos primarios, esa diosa Razón tan nuestra *se entrega a la irracionalidad en el nazismo*, se pone al servicio de impulsos incapaces por sí mismos de alcanzar peligrosidad histórica. Con plena conciencia (por supuesto: para eso es y está), escoge, utiliza y encauza las fuerzas más brutales y negativas de la irracionalidad, pero lo hace *porque está sirviendo a esas fuerzas*, porque ha cedido (como nunca quiso hacerlo el Occidente) a lo de abajo, al impulso animal de predominio, al miedo de ser inferior, a la crueldad que no nos abandonará nunca. En la serie que habíamos trazado para explicar el mecanismo nazi: razón motivadora —impulso irracional que provee la "mística"—, ejecución de los actos, hay que anteponer las fuerzas irracionales que priman sobre la razón. Así, al impulso de poderío (pienso en Hitler) sigue la *voluntad* de poderío (aquí está ya la razón, vergonzosamente consciente de ceder al impulso, pero fingiendo ser la que manda y utiliza), tras lo cual se continúa la serie como vimos antes.

Esto, de ser así, equivale a un monstruoso cambio de signo en Occidente. Si en alguna medida el cristianismo entraña el consentimiento de la razón a un punto de partida irracional —la fe, lo milagroso, el *credo quia absurdum*—, su función rectora se traduce en el rechazo de lo restante negativo. Si no hay razón al estado puro, la razón cristiana descansa en ese irracional que estima y escoge como humano, las pasiones y los sentimientos que la prédica de Cristo exaltan a primer plano. ¿Cabe decir que la razón *sirve* a ese irracional? Sí, en la medida en que lo acepta, aísla y eleva, valiéndose de una servidumbre fecunda para bloquear el paso a lo otro irracional, a las fuentes abisales de lo que cree pecado y contra las cuales ejerce su censura más absoluta. Así es que escoge, prefiere, concede pases y fulmina excomuniones; así es cómo nace su producto por excelencia, el cristiano occidental [1]. El nazi, en cambio, se origina en una servidumbre de tipo contrario; nace de una conciencia sometida voluntariamente a las fuerzas que antes repelía y censuraba, de una conciencia que renuncia a su escala de valores y se entrega, envilecida, a una tarea de sistematización de lo irracional negativo. Es la razón la que cede a la crueldad escogiéndola, dándole paso

[1] No olvido los quemaderos de la Inquisición o las matanzas de albigenses. Mi esquema de la línea cristina se apoya en los rasgos que prevalecieron y frente a los cuales aquellas salvajadas sólo resultan significativas como anticipo de la traición racional a la ética, y su entrega a una voluntad de poderío temporal cómodamente disfrazado de servicio para la eternidad.

libre para cimentar una Gestapo; así la exaltación de la irracionalidad, que atemoriza a Guillermo De Torre, resulta al fin una sucia tarea racional; cuando la conciencia cede —pudiendo y debiendo no hacerlo— la zona irracional negativa que la razón repelía en Occidente salta a escena, somete a su sometidora, y hace de ella a la vez su esclava y su general en jefe; que las dos cosas van juntas en el orden nazi.

Por supuesto, las espectaculares consecuencias y la no concluída vigencia del nazismo mueven a volverse con sospecha y temor hacia los existencialistas, tal como hasta hace pocos años se sospechaba del surrealismo. Encontrar un pan de varios metros abandonado en una calle de Parías era ya bastante para alarmar a las gentes; los diálogos del teatro de un Sartre resultan hoy directamente amenazadores, y de esto a la denuncia por falsa analogía (la conducta de Martín Heidegger, la violencia de la "literatura" existencial) no hay más que un salto directo, el del miedo. Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del "progreso" según la razón. Estamos demasiado inmersos en este ensayo de libertad integral para medir y aún prever sus logros, aunque la comprobación diaria del impacto existencialista en grupos crecientes de la colectividad entraña ya un logro metódico y tiñe inequívocamente nuestro tiempo. Pero no se olvide, a este respecto, que la eficacia (la "peligrosidad" posible) del existencialismo depende *históricamente* de la formidable dialéctica con que lo exponen y lo propugnan sus maestros, tanto en la línea germánica como en las ramas francesas. También aquí será la razón quien, a la hora de las responsabilidades, deberá enfrentar una posible acusación si traiciona su signo. Pero la función racional en el existencialismo, a esta altura en que escribo, nada tiene de común con la función racional que hizo posible el nazismo; es mecanismo vigilante, dentro de un orden humano que incluye irrazón y razón con igual necesidad y derecho; nunca la sometida sirvienta de una irracionalidad que aspira a servirse de ella para liquidarla finalmente como razón y no dejar más que una obediente máquina, una inteligencia *robot* aplicada a entender el aullido y transformarlo en una melopea por las injusticias de Versalles.

JULIO CORTÁZAR

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

GOETHE Y LA "LITERATURA UNIVERSAL"

Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir...". Pocas veces esta máxima de Gracián —correspondiente a su diálogo "El buen entendedor", de *El Discreto*— podrá aplicarse con más justeza que a las esquemáticas anticipaciones de Goethe sobre la "Weltliteratur". El punto se me antoja capital, y su explícito desenvolvimiento hubiera puesto en claro cuestiones sustanciales, todavía en litigio, relacionadas con la singularidad y la unicidad de las literaturas, con el nacionalismo y el internacionalismo intelectuales, aproximándonos a una meta superfronteriza. Pero Goethe, tan locuaz sobre muchos asuntos anecdóticos, fué más bien reticente al abordar éste, sin pasar apenas de insinuaciones. Nos dejó así intacto el riesgo de encarar un punto literariamente tan delicado, tan propenso a toda clase de desfiguraciones pasionales, extraliterarias...

Mas recordemos ante todo las palabras exactas de Goethe y el motivo con que fueron pronunciadas. Aquel día —el 31 de enero de 1827— hablaba ante Eckermann de una novela china que acababa de leer. "¿Resultará muy exótica?" —inquirió el confidente tal vez más que por ingenuidad por dar pretexto a la réplica. "No tanto como pudiera creerse" —replicó Goethe. "Los hombres que por ella desfilan piensan, obran y sienten casi como nosotros". "Sólo se diferencian por su naturaleza exterior" —condensa. Y después de rozar otros temas, agrega: "Cada vez veo más claramente que la poesía [pero no olvidemos que *Dichtung* comprende no sólo la poesía en verso sino todo lo que es invención literaria] es patrimonio común de la humanidad y que en todas partes y todas las épocas se manifiesta en cientos y cientos de personas." Niega luego que el don poético sea una cosa extraordinaria y que alguien pueda enorgullecerse de haber hecho una buena poesía, agregando: "Si nosotros los alemanes no extendemos la mirada fuera del círculo de nuestro propio medio, fácilmente podremos caer en una infatuación dantesca. Por eso a mí me gusta enterarme de lo que pasa en otras naciones y aconsejo a todos que hagan otro tanto". Finalmente pronuncia estas palabras que merecen un subrayado capital: *"Hoy la literatura nacional no significa gran cosa; llega el momento de la literatura universal, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de tal*

época. Sin embargo, en nuestro estudio de lo extranjero cuidémonos de no ceñirnos a una sola cosa, considerándola como modelo. No debemos limitarnos ni a lo chino, ni a lo servio, ni a Calderón, ni a los Nibelungos."

Goethe bosqueja así el posible programa de una "literatura universal"; mejor dicho, anticipa el concepto sobre la que ésta podría edificarse y adquirir cuerpo, con la vista larga propia del "buen europeo" que luego defendería Nietzsche.

No en vano quien pronunciaba tales frases era el arquetipo más cabal de una *Mitteleuropa*, todavía espiritualmente dieciochesca —es decir, civilizada, antibelicosa, fluída y no estancada—, sin espejismos hegemónicos, universalista y, en suma, nada pervertida aún por "la teutomanía que hoy impera", según hubo de escribir a fines del siglo XIX Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*, VII) alabando precisamente aquella virtud de Goethe. Su curiosidad insaciable, la abertura de su espíritu hacia los cuatro horizontes, llegando hasta el Oriente en el espacio, y más allá de la cultura greco-latina en el tiempo, lo evidencia. Sus mejores contemporáneos, los Schlegel, Tieck, con sus traducciones del Quijote, Shakespeare, Calderón, corroboran pareja actitud.

De ahí que el concepto de la *Weltliteratur* estuviera libre en el espíritu de Goethe de todo enlace político, solamente ligado con los valores del espíritu. "Tenemos sin duda una patria —escribía—, pero la nación alemana no es una comunidad política, es una comunidad cultural." (Negarse a este destino, caro, asolador, les ha costado...) Y poco antes de su muerte, en 1832, confiaba a Eckermann: "En cuanto hombre y en cuanto ciudadano, el poeta quiere a su patria; pero su verdadera patria, aquella donde se ejercen sus facultades poéticas, es el dominio de lo noble y lo bello, que no está adscrito a ninguna provincia, a ningún país, captándolo y dándole forma dondequiera que lo encuentra."

A más de un siglo de distancia desde el día en que la "tierra prometida" de la "literatura universal" fué divisada, podemos preguntarnos: ¿qué ha sido de tan generoso y noble vaticinio? Y los avances que indudablemente logró, ¿no habrán sido gravemente comprometidos por la repercusión espiritual de los estrechamientos sectarios y los dogales nacionalistas que el mundo padeció y padece todavía en parte? ¿Cabe concebir la realización de una "literatura universal" mientras se sigan cultivando las diferencias más que las afinidades? Como quiera que la réplica a tales

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

preguntas sería desalentadora, prefiramos enfocar la cuestión desde otro ángulo.

Goethe, al parecer —guiándonos en este punto por uno de sus más modernos exégetas, H. Loiseau— entendía por literatura universal "una literatura donde cada pueblo, sin perder su originalidad propia, se esforzaría en conocer, en comprender la literatura de los demás pueblos, tendiendo a asimilarse los elementos de valor humano universal". Pero actualmente —puesto que el concepto no se detuvo ahí— ¿qué deberemos entender por "literatura universal"?

Rehuyendo por el momento interpretaciones propias, escuchemos una respuesta objetiva, con la standardización y la neutralidad propias de un Diccionario; abramos precisamente el *Dictionary of World Literature,* de Shipley. Éste nos dirá que la *Weltliteratur* puede interpretarse de dos maneras: "o bien como una síntesis de todas las literaturas nacionales en su integridad; o bien como el conjunto de aquellas obras que alcanzaron reconocimiento más allá de las fronteras nacionales". Ateniéndonos a esta segunda acepción, ¿acaso el hecho de que ciertas obras accedan a ese plano superfronterizo puede considerarse, sin más distinciones, como una prueba de valor, haciéndolas dignas de incorporarse a la "literatura mundial"?

Es indudable que la corriente de intercambios se hace más intensa cada día, que gran número de obras traspasan rápida y fácilmente sus límites nativos, al punto que junto a la ciudad propia de cada literatura ha llegado a levantarse un barrio peculiar que pudiéramos llamar la "Internacional de las Traducciones". Pero es evidente también que en la elección de sus habitantes suelen influir factores muy aleatorios, en su mayor parte de índole no puramente cualitativa, en definitiva, extraliterarios: desde el predicamento políticoeconómico que en un momento dado gozan algunos países —razón social de la superabundancia de versiones norteamericanas en los años últimos— hasta el espejismo que otros pasajeramente puedan irradiar —motivo de las traducciones rusas anteriormente y de las nórdicas algunos años más atrás. O bien, más valederamente —puesto que estas razones ya corresponden a un orden de cotización literaria— puede apoyarse en el auge que rotatoriamente disfrutan ciertos géneros —desde el libro social al erótico, desde la novela de guerra a la sádica, y aun, en límites más reducidos, desde la poesía sentimental a la hermética— y que hacen trasvasarse inmediatamente de un idioma a los demás cuantas obras de aquel género aparecen mientras dura la racha.

Durante algunos años, antes de la última guerra, apareció editado por el Institut de Coopération Intellectuel un *Index Translationum* donde se registraba minuciosamente el número de versiones de los libros del momento a distintos idiomas. Pudo verse así durante largo tiempo figurar a la cabeza de dichas listas libros como *Gentlemen prefer blondes, In Westen nichts Neues, El libro de San Michele* y otros similares que nadie osaría elevar al rango auténtico de "literatura universal". Si ello bastara, si fuera suficiente atenerse a esas catalogaciones, el problema de definir su contenido y límites, no existiría, más aún, quedaría resuelto con echar un vistazo a la columna de los "best-sellers", de acuerdo con los balances norteamericanos tan escrupulosamente y hebdomadariamente establecidos... (Balances, por lo demás, que vistos a distancia, con perspectiva de algunos años, no dejan de ofrecer sorpresas, pues tampoco podría inferirse rápida y desdeñosamente que las obras de calidad no puedan ser, hasta cierto punto, multitudinarias ..., cuando esas multitudes son pulcramente "dirigidas". Así, en cierta lista de los *best-sellers,* en traducciones al inglés, más famosos durante el primer cuarto de siglo en Estados Unidos, se entreveran obras de muy distintas calidades, y junto a *Los cuatro jinetes de Apocalipsis, Grand Hotel, Clochemerle, La calle del gato que pesca* y otras similares, aparecen libros como *Die Zauberberg, Voyage au bout de la nuit, Les faux monnayeurs, Das Schloss, Vita di Cristo* y aún otros como *La rebelión de las masas,* y *Der Untergang des Abendlandes.*)

Si muy pocas de las obras admitidas por ese refrendo internacional entran en el cuadro ambiciosamente selectivo de la *Weltliteratur,* no hay inconveniente, sin embargo, en acoger todas bajo el pabellón de "literatura cosmopolita" —y precisamente con más facilidad cuanto más pegadizas y asequibles sean las virtudes, tanto como los deméritos, que poseen. Y he aquí por donde, con esta simple salvedad, queda definida en cierto modo esta última categoría literaria. Se incurre, pues, en una abusiva equivalencia cuando se identifican una y otra especie, lo universal y lo cosmopolita. Sin embargo, me interesa advertir en seguida que el último valor no es tan deleznable como proclaman quienes gravados de pesadez ven en todo ligereza, o aquellos que aprisionados en las cuatro paredes asfixiantes de su comarca nativa desprecian castizamente el aire libre de horizontes distintos, y sólo se extasían ante los olores fuertes y los colores típicos. El "cosmopolitismo frívolo", visto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

así, viene a ser el reverso necesario y vengativo de lo "castúo" y terrígena contemplado con anteojeras.

Los elementos desdeñables del cosmopolitismo literario residen en otros puntos: en su "voluntariedad" por parte de quien lo practica, y consiguientemente en el aire de cosa forzada, aprendida, y por ello fácilmente imitable, que presenta. De ahí su éxito, su extensión en el espacio, y su precariedad, su limitación en el tiempo. Condiciones rigurosamente opuestas a las de universalidad, árbol que aun estando arraigado en un espacio concreto, en un cuadro definido, extiende su copa, abierta y receptible, a los cuatro vientos. De ahí aquella definición del "mejor artista" dada por Juan Ramón Jiménez, hace años, en uno de sus aforismos, que no puedo citar textualmente, pero cuyo sentido era éste: "Pies en la tierra propia; corazón, cabeza en el aire del mundo". Fórmula tan certera como esta que forjó un antinacionalista literario francés, Louis Dimier: "El suelo nos esclaviza; el espíritu nos liberta".

Pero ¿y si la "literatura universal" fuera algo más sencillo de lo que, a vuelta de estos distingos, venimos sospechando? Sin ánimo de paradoja, muy seria y universitariamente, así lo cree un profesor franco-yanqui, Albert Guérard. "Como la religión —escribe en un libro sustancioso del mismo título, *World Literature*, que dedica a estos problemas— no está únicamente reservada a los santos, tampoco la literatura mundial está sólo reservada a los cejialtos, doctores de filosofía y cosmopolitas especiosos. Todos nosotros leemos y gozamos la literatura mundial en el mismo sentido en que Monsieur Jourdain había hablado en prosa toda su vida sin saberlo." Y argumenta que desde la infancia nos nutrimos mentalmente con cuentos procedentes de los más distintos climas. "No recusamos a los hermanos Grimm porque sean alemanes, ni a Perrault por francés, ni a Andersen por noruego. Más tarde Heidi, Pinocchio son nuestros grandes favoritos, aunque no nacieron bajo las barras y las estrellas. Los muchachos de todas las latitudes siguen haciendo sus delicias con *Los tres mosqueteros* y con las novelas de Julio Verne, aunque muchas de sus anticipaciones resulten ya retrasadas." Y según avanza en la vida, el lector medio de todos los países continúa otorgando sus preferencias a obras multitudinarias —hace un siglo a *Los misterios de París* y *Los miserables*, hace medio a *Quo Vadis?*, hoy a la *María Antonieta* de Zweig, pongamos como ejemplos entre otros similares— vengan

de donde vinieren sus autores, sin curarse nada de nacionalismos y practicando así una "literatura internacional".

Luego esta, resume Albert Guérard, para el lector medio no es una teoría, sino una realidad. "De tales hechos se infiere —concluye— que nuestra literatura deberá ser enseñada no como la literatura inglesa, sino como la literatura en lengua inglesa." Y si esto es válido, escrito desde Norteamérica, con tanto o más razón debe ser también valedero para la literatura en español, y más particularmente para la literatura en Hispanoamérica, nutrida de acarreos tanto o más que de aportaciones propias. "Porque es mil veces más importante para nosotros —remacha el profesor Guérard— conocer las obras maestras del mundo que confundir nuestras mentes con los nombres de mediocridades locales. Leamos y gocemos lo mejor dondequiera que lo mejor se encuentre."

Fué asimismo un norteamericano, Longfellow, quien dijo: "Lo mejor en los grandes escritores de todos los países no es lo nacional, sino lo universal." Afirmación que cabría asestar como un ariete contra aquellos de su mismo país que años después harían gala de miras estrechas y excluyentes. Porque el nacionalismo literario cunde y prolifera no sólo en los climas históricos, sino en aquellos menos gravados por la tradición. Y aún más: paradójicamente en estos últimos es donde se manifiesta quizá con caracteres más espinosos e insolentes.

Lo prueba el tratamiento que algunos escritores norteamericanos aplican al "caso" Henry James. Niéganle su grandeza por el hecho de que cortara conscientemente —después de muchas luchas internas— las amarras con su país, en un momento en que éste nada sustancial podía ofrecer a su apetito de cultura, y prefiriese realizar toda su obra en Europa, llegando a nacionalizarse inglés en los últimos años. ¡Traición! —viene a exclamar Wan Wyck Brooks, con el aire tosco de un carcelero inexorable. Henry James —alega— fué un escritor frustrado al vivir suspenso y escindido entre dos culturas. Y más tarde, por boca de su "alter ego" Oliver Allston, propugnador de una sospechosa "literatura primaria", sostiene que las últimas novelas del gran psicólogo y estilista "fueron plantas del aire y no plantas de la tierra", cuando "los libros verdaderamente grandes han sido siempre plantas de la tierra".

El caso, planteado así, ofrece ya algún flanco posible a la discusión; discusión que estaríamos tentados de emprender, si no advirtiéramos acto seguido que Brooks, desnudando impúdicamente su pensamiento, se nos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

presenta como un nacionalista literario dogmático, defensor de lo suyo, lo norteamericano, porque sí, sin más razones ni pruebas. No importa que se apoye en criterios aparentemente más autorizados. Así cuando escribe: "Allston gustaba de repetir una observación hecha por Sainte-Beuve charlando con Mathew Arnold. Al decirle éste que Lamartine no le parecía un escritor importante, el autor de las *Causeries du Lundi* replicó: "Pues para nosotros sí lo es." Y Allston (es decir Brooks) le da la razón, piensa lo mismo respecto a ciertos escritores de su país, afirmando tozudamente: son importantes para nosotros.

He ahí el concepto de *Weltliteratur* definido precisamente por su contrario. "Para nosotros..." ¿Por qué no "para todos"...? "Lo nuestro" no será, en última instancia, valedero intelectualmente, sino lo es también para los demás, con un criterio de máxima latitud; lo que debiera serlo por sus virtudes transmisibles supranacionales, tenga o no reconocimiento explícito más allá de los lindes propios, ya que esta última dimensión de las obras literarias suele depender con frecuencia —como antes advertí— de causas extraliterarias, especialmente relacionadas con la potencia expansiva que en un momento determinado de su historia posea cada país y de la cual se beneficia todo lo que del mismo emana.

Creer lo contrario, afirmar caprichosa, infantilmente que los productos mentales originados en el ámbito nativo deben prevalecer sea como sea, implica en definitiva la actitud más antiintelectual imaginable. Es tomar por razones válidas lo que no pasan de ser preferencias sentimentales. Es incurrir a sabiendas en un pecado que un francés singular, Louis Dimier, define así a lo largo de un libro donde puntualiza los estragos del nacionalismo literario en sus compatriotas. "Llamo nacionalismo literario —escribe lúcidamente— al sistema que en una literatura propone a la admiración no lo hermoso o lo verdadero que en ella se encierra, sino la fidelidad a la imagen de la nación de donde emana." Si este criterio prevaleciera lo folk-lórico sería el valor supremo de cada literatura. Aparentemente, pues también en el folk-lore hay numerosos rasgos y temas comunes que se traspasan, con leves cambios toponímicos, de unas a otras literaturas.

Ejemplarmente implacable al señalar los vicios literarios nacionalistas, Dimier no rehuye tender un espejo ante los propios, en *Les méfaits du nationalisme littéraire chez les français*. Y escribe: "Apenas parecerá

necesario recordar el retrato que veinte autores nos dan a contemplar todos los días de nuestro genio nacional: medida, lógica, claridad, orden, armonía, discreción; de donde se sigue que las literaturas extranjeras se distinguen de la nuestra por el desorden, la indiscreción, el absurdo. Se pondera además nuestro gusto por las ideas, pero moderado, como aparentemente en Pascal; por el idealismo, mas frenado por el buen sentido, como en Corneille, sin duda; y también el realismo, templado por el gusto, como en Rabelais, evidentemente..." En suma, ninguna virtud puede considerarse como exclusiva, y aún acontece que muchas de aquellas sobre las cuales se carga con más énfasis el acento son irónicamente relativizables, llevan en su fondo la contrapartida. Una lección más para los unilaterales.

Llega el momento de preguntarse si el único territorio que se acerque al dominio entrevisto de la *Weltlteratur* no será el de la literatura comparada. Cierto es que aquí abandonamos las perspectivas generales y entramos en un mundo especializado. La literatura comparada debiera haber sido la rama más lozana y frondosa del noble tronco de la crítica literaria, extendiendo caudalosamente la sombra de sus ramajes. Pero en la realidad debe reconocerse que su órbita resulta más exigua. Cierto es que se trata de una disciplina reciente, ya que apenas tiene un siglo de exstencia, si se descuentan anticipaciones sueltas, como la de Goethe, motivo de estas digresiones. Pero sus progresos han sido considerables, aunque fatalmente confinados casi a los especialistas. Primero George Brandes, Joseph Texte en el siglo pasado, luego Van Thiegem, Baldensperger, Paul Hazard en éste se esforzaron por estudiar las corrientes literarias internacionales, rastreando pistas, descubriendo fuentes, señalando confluencias de temas, autores y alumbrando reveladoras confrontaciones de textos. Mas, por cierto, al historiar los avances de la literatura comparada se citan siempre inevitablemente algunas figuras de vagos precursores —Vico, Herder—, pero nunca se incluye en tal censo al P. Juan Andrés que fué el primero en escribir, a final del siglo XVIII, una historia de la literatura universal en castellano, bastante años antes que las de Bouterwerk y Sismondi, cuya mención nunca se excusa.

"Debilidades sentimentales por lo propio" —nos argüirá con nuestras propias palabras alguien que venga leyendo estas páginas, al advertir el conato reivindicatorio nacional que implica la mención anterior. "Nadie está libre de incurrir en estos deslices..., ni quien argumenta que deben proscribirse fríamente" —seguirá interpelándonos. Desde luego, pero en este caso la acusación es injustificada. Mencionar al paso, justi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ficadamente, un autor de nuestra lengua, o de otra, donde los demás se olvidan de él, es un acto justiciero razonable, no una debilidad sentimental regionalista.

"Marchamos hacia la unidad" —terminaba escribiendo Frédéric Loliée a comienzos de siglo, en una Historia de la literatura comparada, nada excepcional, pero muy leída a la sazón. El vaticinio no era entonces infundado; al contrario, aquella época calma, en el gozne de dos siglos, sin erizamientos de fronteras, permitía las más crecientes esperanzas. No resultaba, pues, extraordinariamente utópico aventurar que el aumento de ósmosis y endósmosis entre las letras de todos los pueblos alcanzaría pronto y feliz desemboque en una *Weltliteratur*. Innecesario es recordar las desilusiones y los desastres sobrevenidos, con la mutación de perspectivas que originaron. Pero éstas, a su vez, han engendrado un cambio radical en muchas conciencias. La Europa federal —en última instancia, un mundo federado—, la constitución de un Superestado que recorte alas y al mismo tiempo pueda erigirse en árbitro de diferencias, se entrevé ya hasta por los más escépticos —llamémoslos bondadosamente así— como la única garantía de paz posible y duradera. Pues bien, sin ningún poder coercitivo —pues cabalmente lo espiritual vence por no tenerlo—, aplicado solamente a exaltar y no a disminuir ¿por qué no concebir en ese mundo federal la realización efectiva de una "literatura universal", coexistente con las demás literaturas nacionales, y en cuyo dominio entrarían representaciones de estas últimas, pero más equitativa y menos aleatoriamente elegidas que las actuales?

GUILLERMO DE TORRE

LAWRENCE DURRELL

CUANDO el poeta escocés, George Fraser, estuvo en Buenos Aires el año pasado, con la delegación de *Hudson House* —la casa argentina en Londres, fundada por la generosidad de Sir Eugen Millington-Drake, verdadero embajador de la paz y buena voluntad en un mundo dividido más que nunca por el miedo y la desconfianza— me dejó dos libros que yo desde hacía algún tiempo trataba de conseguir

en Londres: *A Private Country* (País Privado, 1943) y *Cities, Plains and People* (Ciudades, Llanuras y Gente, 1946), ambos de poesía y de Lawrence Durrell. Los quería conocer desde que leí en una revista inglesa —"The Spectator", si no me equivoco— algunos versos tomados de uno de ellos: eran pequeños cuadros, verdaderas miniaturas, de Grecia. El tema mismo bastaba. Grecia permanece como la cuna de nuestra civilización occidental. Cualquier persona que haya leído algo, que haya bebido un poco en las fuentes de nuestra común tradición, ha de sentir una poderosa atracción hacia la Hélada, un deseo de ir un día a conocer el Peloponeso, el valle de Arcadia, las islas Cíclades y el Monte Olimpo. Es una peregrinación cuya idea nos persigue a todos. Si faltan los recursos materiales para hacerla, cuando los tiempos están estrechos, puede hacerse mentalmente con el espíritu, leyendo a los clásicos griegos, lenta y árduamente en su idioma primitivo o bien en las muchas versiones fidedignas que nos ha legado la erudición secular de Europa. Yo últimamente he estado en Grecia. Viajando en el subterráneo, entre gente, apiñados los unos contra los otros, en viejos tranvías deslomados matraqueando sobre ruedas desiguales, he estado soñando con Grecia. He ido por los caminos que van hacia el sur, "azules entre una circunferencia de nieve", hacia la morada de los cíclopes y la tumba de los infaustos Atridas. He sentido en mis pulmones la bruma espesa que cubre el valle de Corinto. He escuchado en Itaca el fresco manantial que canta sobre la arena. He oído al poeta, dulcemente en el valle de Nemea:

Una canción en el valle de Nemea:
Canta serenamente, muy serenamente, aquí.

Canción para las novias de Argos,
Que peinan sus enjambres de cabellos de oro
Muy serenamente, serenamente, aquí.

Bajo el peine rodante de la hierba,
La espada despide al yelmo de oro.

Agamemnon sereno bajo el túmulo
Desafía sonriente al jurado de esqueletos:
Fresca bajo el cúmulo la reina leona:

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sólo el tambor puede celebrarlos,
Sólo el adjetivo, sobrevivirlos.
Una canción en el valle de Nemea:
Canta serenamente, serenamente, serenamente aquí.

Croar de la rana en la cisterna vacía,
Zumbido de la abeja calva, sobre el cráneo frío,

Sereno, sereno, sereno. [1]

Durante casi un mes he ido y venido desde mi torre de marfil en Victoria a mi labor diaria, con estos dos libros de Lawrence Durrell en la cartera, y son ellos lo que me ha hecho llevadero el viaje. Son libros extraordinarios, únicos en la literatura inglesa. La afirmación parece atrevida. Lo será. Lo afirmo, lo sostengo y lo repito. La poesía inglesa no ostenta nada que sea más sentido, mejor hecho sobre Grecia y el significado de Grecia para cada uno de nosotros. Es verdad que varios poetas ingleses han cantado a Grecia. Desde luego, puesto que las literaturas europeas parten todas de la griega y puesto que la educación llamada liberal, fué hasta hace poco exclusivamente greco-romana; fué, es decir, un estudio de las lenguas e historia griegas y romanas. Byron y Swinburne, en el siglo pasado, me vienen a la mente. De entre los poetas ingleses son, mejor dicho, suele considerárseles, los más helenizados. Sin embargo, la parte de su obra que versa sobre Grecia o es poco ori-

A song in the valley of Nemea;
Sing quiet, quite quiet here,
Song for the brides of Argos
Combing the swarms of golden hair:
Quite quiet, quiet here.
Under the rolling comb of grass,
The sword outrusts the golden helm.
Agamemnon under tumulus serene
Outsmiles the jury of skeletons:
Cool under cumulus the lion queen:
Only the drum can celebrate,
Only the adjective outlive them.
A song in the valley of Nemea:
Sing, quiet, quiet, quiet here.
Tone of the frog in the empty well,
Drone of the bald bee on the cold skull,
Quiet, Quiet, quiet.

ginal en su actitud o ofrece un cuadro idealizado. Byron cantó las antiguas proezas de la raza helénica en el momento de su guerra de independencia contra los turcos: recordó e idealizó el pasado. Swinburne vertió en sus estrofas arrolladoras, inolvidables, la fuerza vital del mundo pagano, casi como un desafío al manso mundo moderno que la Iglesia Católica le sobreimpuso. Luego, Oscar Wilde, en su libro *Ravenna* —la parte de su obra menos apreciada y conocida— creó, de la antigüedad griega, un suave paisaje pastoral. Lawrence Durrell, poeta del siglo veinte, sucesor de Eliot y Pound, habitante de un mundo asolado por dos guerras globales, se aparta de la idealización, de la epopeya heroica (véase su poema *Byron*), de la égloga-bucólica, y expresa en tranquilos versos retirados sus propias sensaciones frente al silencio majestuoso de Argos o frente al mar azul de Delos. No es que sus versos sean siempre sencillos; al contrario, muchas veces el estilo es denso y el pensamiento, por consiguiente, poco accesible. La actitud del hombre europeo frente a las ruinas de lo que fué Grecia y frente a la realidad que es la Grecia de hoy es distinta. La actitud de Durrell es enteramente personal, como la de Byron y Swinburne y Oscar Wilde no lo era. Es como si nos estuviera diciendo el poeta. ¡Héme aquí en Grecia! ¡Oíd lo que siento en estos sagrados lugares! Byron, Swinburne y Wilde escribieron en Inglaterra después de volver de sus viajes o, en el segundo caso, sin haber viajado, sin haber visitado los lugares sobre los cuales escribían. Los poemas de Lawrence Durrell, llegan directamente de suelo helénico. El poeta los envía casi en forma de cartas desde la misma Grecia a sus amigos de Inglaterra. Eran cartas abiertas a sus amigos que envió desde Grecia a revistas ingleses como *New Writing*.

Donde Byron apostrofaba

Las islas de Grecia, las islas de Grecia,
donde la ardiente Safo vivía y cantaba

La Atalanta Arcadiana, con su alma de nieve,
Bella como la nieve y alípeda como el viento

Lawrence Durrell, de pie en el suelo de Argos, rodeado de moles de granito y del silencio, escribe,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Todo solitario, en un país vacío, solitario,
He aquí lo que desgarra el corazón.
All alone, in an empty land, alone.
This is what breaks the heart.
Camina despacio, porque aquí te hallas
En suelo milagroso, muchacho.
Tread softly, for here you stand
On miracle ground, boy.

Es el estilo directo, íntimo, del siglo nuestro y en él la persona humana cobra su justo valor. Swinburne apasiona, estremece con su canto apasionado, fluyente como ninguno; Durrell estremece por la intimidad y la delicadeza del sentimiento: su estilo nace del ritmo, de la complicación de nuestra época. Logra comunicar, además, un goce de vivir, una alegría, tan fuerte que parece que el mismo sol mediterráneo llenara su obra. Es el mismo goce que emana de otro libro suyo, una obra en prosa, *Prospero's Cell* (La Celda de Próspero, 1945), obra en prosa a la cual llama en un subtítulo "una guía al paisaje y a las costumbres de la Isla de Corcyra". En puridad, *Prospero's Cell* es un diario que escribió el poeta mientras vivía en la isla, desde 1937 hasta la invasión por las tropas italianas en 1941. Hermosamente impreso por la Casa Faber —(es una ambición de los jóvenes escritores ingleses el ser editados por Faber)— entre tapas amarillas con una viñeta preciosa en la contratapa, el libro que trae la brillante luz, el cálido ambiente del Mediterráneo, la lección inmortal del paisaje griego. (Durrell escribe en alguna parte de este libro, que Grecia se asemeja a un enorme ojo que nos mira y escudriña y nos descubre enteros). "Vds. pensarán", escribe el siete de mayo de 1937, recordando a sus amigos ingleses, "que es muy raro haber venido tan lejos, desde Inglaterra hasta este hermoso promontorio griego, donde nuestra única compañía no pueden ser sino las rocas, el aire, el cielo —y todas las cosas elementales". Algunos, no cabe duda, pensaban así; otros pensarían que eso es perfecto, que es volver a la primitiva sencillez de la cual surgió el pueblo y el arte más grande de Europa. El libro es, pues, un verdadero idilio. "Corcyra es toda de azul y oro veneciano —y completamente consentido por el sol. Su riqueza sacia y enerva. Los valles del sur están pintados con fuertes pinceladas de amarillo y rojo, mientras que los árboles judas, puntúan los caminos con sus explosiones de púrpura polvorienta. Dondequiera que uno vaya, puede

acostarse sobre hierba; y hasta los desnudos confines del norte de la isla son ricos en aceitunas y fuentes minerales". "Estamos en abril —escribe el día 29 de abril de 1937— y hemos tomado la vieja casa de un pescador en el extremo norte de la isla — Kalamai. Dista diez millas marítimas de la ciudad, treinta kilómetros por la carretera, y ofrece todos los encantos de la reclusión. Una casa blanca puesta, como un dado, sobre una roca ya venerable por las cicatrices dejadas por el viento y el agua. La colina sube clara al cielo detrás de ella, de modo que los cipreses y los olivos penden sobre esta habitación en la cual estoy sentado escribiendo. Estamos sobre un promontorio desnudo con su hermosa superficie limpia de piedra metamórfica, cubierta de olivos y no nos arrepentimos de ello. Un mundo: Corcyra". Aquí vive, aquí escribe, aquí conoce al erudito doctor Theodore Stephanides, al Conde D., a Zarian y a Max Nimiec, con quienes explora la isla y se versa en su historia, y a quienes el libro está dedicado "con amor y admiración". Conversando, escribiendo, explorando, echados al sol, acariciados por las templadas aguas azules, pasan días idílicos. "Desayunamos al alba después de un baño. Uvas y la miel de Hymettos, café negro, huevos, y el ligero pitillo de Papastratos con su gusto claro. Transición inconsciente desde el balcón a la roca afuera. Lánguidamente desenganchamos el bote de remos y nos dirigimos hacia la punta donde el tranquilo mar azul se tuerce en un solo pliegue —como una cortina cogida por la mano de uno que pasa. Una playa de esquisto, caída de la punta del acantilado, llega hasta un fila de rocas sumergidas. Una enorme higuera chata se posa como un cocodrilo sobre el borde del agua. Hay una profundidad de cinco brazas inmediatamente fuera de la punta, de modo que sentados sobre esta salida, vemos los delfines y los vapores que pasan al alcance de nuestro saludo. Nos bañamos desnudos, y el sol y el agua hacen que nuestra piel se sienta vieja y áspera, como un encaje valioso. Ayer descubrimos el feto de un pulpo, una pelota de gelatina sin color, que latía invisiblemente en el palmo de la mano; hoy los muchachos pescadores han descubierto nuestra playa. Han escrito Αγγλοί con carbón sobre una de las rocas; nosotros hemos contestado con "Hellenes", lo cual parece bastante justo. No los vimos nunca. N. dibuja una pequeña cabeza bajo un sombrero de paja con una gran nariz y unos bigotes". Bañándose un día, el poeta se zambulle, va al fondo y da con una corriente de agua fría; el choque le hace tragar un bocado y siente que es agua dulce; sabe que está nadando sobre las ruinas de la villa de Ti-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

berio y que el manantial surge todavía, aún cuando las aguas del mar han cubierto el sitio. Cierra este delicioso libro un apéndice que consta de una lista de las principales fechas históricas de Corcyra, de otra de los lugares y objetos dignos de verse, de las cosas que pueden interesar a los surrealistas y a los cazadores; otra, de las bebidas, de los platos, vinos, medicamentos y festivales locales, y también una bibliografía de las obras inglesas que versan sobre la isla.

Durrell advierte que el griego es el mismo hombre que pintó el autor de la Odisea. "La locuacidad, la astucia tímida, la mendacidad, la generosidad, la cobardía y el valor, el "humour" carente de amor y el regañeo." Se ríe de los eruditos que llegan, "cada uno con su Odisea bolsillo a falta del griego moderno", para trabajar en los escombros de algún pueblo en busca de la antigüedad. "Ulises sólo puede ser ratificado como personaje histórico, con la ayuda de los pescadores que hoy, sentados en la posada de "El Dragón", llena de humo, juegan a los naipes esperando que cambie el viento." Cuando se halla entre la gente del pueblo, ante el tinglado de la antigua farsa traída por algunos comediantes vagabundos, sabe que se halla entre la misma gente que dió a Aristófanes su argumento y su público. Siente una gran simpatía hacia ellos, simpatía visible, patente en todas las partes de este libro, y en las excertas de su dietario. *From A Writer's Journal*, publicadas en la revista londinense, *The Windmill*, en 1947. "Navegando rumbo a Symi bajo un cielo obscuro pasamos a un pobre tipo, en un barquito que hacía agua. Estaba medio desnudo, inclinado sobre la borda, fijando una red para langostas. Ni siquiera vuelve la mirada hacia nosotros cuando el oleaje de nuestro barco le toma de babor y su barquito empieza a saltar. De un golpe veo a la Grecia que amo: la pobreza desnuda, la castidad reluciente de los isleños, las divisiones y las traiciones de los ciudadanos, la economía y la paciencia de los pequeños terratenientes: las tabernas con sus coronas, los héroes barbudos, las estatuas que se desmoronan."

Amante de los griegos, Durrell posee dos cualidades griegas por excelencia: el individualismo y la sinceridad. No se nota en su obra ni un dejo de pudor o reticencia. Escribe con la naturalidad y soltura de una persona perfectamente equilibrada, inocente de una hipocresía y represión que emana de nuestro anticuado sistema de educación. (Otros obstáculos serios: una educación humanística, una "public school".) Esta absoluta sinceridad es también un rasgo dominante en otro libro en prosa de Durrell, *The Black Book* (El Libro Negro), publicado en París

por The Obelisk Press (en una serie editada por Henry Miller, autor de las novelas prohibidas en Inglaterra, *Tropic of Cancer* y *Tropic of Capricorn*, en 1938). He leído *The Black Book* una sola vez y de prisa, de manera que me limito a comentar aquí tan sólo este aspecto de la obra. Lawrence Durrell une su esfuerzo al de James Joyce para que la literatura se libre de toda reticencia. Nada que sea parte de la experiencia cotidiana del hombre debe excluirse del libro que quiera comunicar dicha experiencia. El otro aspecto, el puramente literario, ha sido siempre elogiado por T. S. Eliot. Eliot escribió que era la primera obra de un escritor inglés novel que le infundió confianza en el porvenir de la ficción inglesa en prosa. Celebró su sentido de modelo y su organización de estados de ánimo, cualidades que hacen que pasajes enteros de la obra permanezcan en la mente después de su lectura.

Lawrence Durrell representa un momento de la experiencia humana, en la cual el hombre vuelve sobre su condición física, las manifestaciones de su cuerpo y el significado de dichas manifestaciones y las relaciona con su vida espiritual para lograr así una integridad real. El escritor busca incorporar a la literatura temas y palabras que antes se consideraban bajas, anti-literarias, busca la totalidad de su ser. Creo que *The Black Book* es una expresión en sumo grado artística de esta necesidad. Confirma mi creencia, lo que el mismo autor me dice acerca de su obra, en una carta de fecha reciente: "Afortunadamente no fué prohibida en Inglaterra. Hace diez años que yo no lo leo. Es un cuadro de la anemia emocional que atacaba a los intelectuales ingleses alrededor de 1936; y una tentativa de dar rienda suelta a mi pégaso cansado, para ver el resultado. No fué mi intención publicarlo y envié el único manuscrito a Henry Miller con instrucciones de que lo leyese y luego lo tirase al Sena. Hizo cuatro copias en papel carbónico con sus propias manos, que bien pudieron encontrar un empleo más útil, pienso, y luego las repartió entre gente como Eliot." Y Eliot lo hizo publicar con los elogios que ya mencioné.

El crítico John Wain en una nota sobre *Cities, Plains and People*, publicada en una revista literaria de Oxford, *Mandrake* (Invierno de 1946), afirma: "Cualquier persona que tenga interés en saber exactamente que es lo que sucede en nuestra poesía, debe leer sin falta al Señor Durrell. Él ha incorporado a su poesía original y llamativa todos los rasgos estilísticos más importantes que hayan sido introducidos en casi medio siglo de innovación." Y luego ofrece una lista de las que se le ocurren a él son las principales diferencias entre la poesía de Durrell y lo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que llama el "Máximo Común Denominador" de la época tradicional 1590-1900. Son las siguiente: Las cito porque concuerdo con el Señor Wain y porque hallé su artículo poco tiempo después que yo mismo había sugerido algo semejante en la conferencia preliminar de un curso sobre la literatura contemporánea inglesa.

"1. La vieja idea de que el lenguaje poético debe ser majestuoso o "noble" (mediante su sonoridad, su rareza o su pureza) ha cedido lugar a un ideal de *frescura*. Lo vívido y lo inesperado son hoy en día preciados mucho más allá del grado implícito en la "continua novedad ligera" de Aristóteles.

2. Se reemplazan el metro y la rima regular por una mezcla arbitraria, pero satisfactoria — una norma yámbica continuamente interrumpida por ritmos que sugieren los de una conversación fortuita o animada.

3. El ideal de la belleza permanece tan fuerte com nunca, pero se emplea una destreza considerable para hacer que sea fugaz, accidental y estremecedora, donde antes fué ordenada y despótica.

4. Muy importante: en todas partes la afirmación ha cedido lugar a la sugerencia. Un poema se construye con una serie de imágenes entre las cuales se intercalan comentarios y la relación entre las imágenes y los comentarios es enteramente arbitraria. Ya se estableció esta técnica como el método poético ortodoxo."

Lawrence Durrell representa, pues, un avance más allá de la técnica introducida por Eliot y Pound. Es verdaderamente poeta; crea, inventa, avanza; toma y adapta los útiles de su artificio, que hereda de sus antecesores mediatos e inmediatos.

Tómese este mismo libro de poesías que motiva las observaciones de John Wain. Emana frescor y audacia juvenil, además de un verdadero don poético, porque el frescor y la audacia solos no bastan, como algunos literatos suponen. Hay un poema en el inglés básico, experimental en cuanto a su forma, profundo en cuanto a su mensaje:

These ships, these islands, these simple trees
Are our rewards in substance, being poor.
This earth a dictionary is
To the root and growth of seeing,
And to the servant heart a door.

(Estos barcos, estas islas, estos árboles sencillos / son la recompensa substancial que recibimos, siendo pobres. / Esta tierra es un diccionario / para la raíz y el crecimiento de nuestra visión, / y una puerta para el corazón servicial.)

Hay otro, escrito como si fuese un despacho urgente, para enviar a un diario desde un frente de guerra. Hay una socarrona balada iconoclasta sobre un ídolo de la historia inglesa, Lord Nelson. Hay aquellos retratos biográficos —uno sobre Fabre, otro sobre Horacio, para poner dos ejemplos— que reconstruyen desde el punto de vista del siglo veinte, la vida de los inmortales. Es un tipo de poesía que Auden escribía muy bien. La actitud es despiadada, inquisidora, a menudo impertinente. Durrell se pregunta en su poema sobre Fabre por qué este burgués francés dedicó casi toda su vida a un examen minucioso del mundo de los insectos. La explicación es una vida conyugal infeliz y un deseo de escapar a la vida cotidiana. El tema resulta impertinente si bien es admirable su forma. El poema sobre el artista griego, Conon, es más apreciativo y menos acerbo aunque pertenece a la misma clase de poesía. Cito la última estrofa porque me place sobremanera:

I have passed all this day in what they would call patience,
Not writing, alone in my window, with my flute,
Having read in a letter that last immortal February,
That 'Music is only love, looking for words'.

(He pasado todo este día en lo que se llamaría pasividad, / Sin escribir, solo en mi ventana, con mi flauta, / Habiendo leído en una carta, aquel último febrero inmortal, / que 'la Música es sólo amor en busca de palabras'.)

Y hay, finalmente, el largo poema autobiográfico, el más poético de todos, en el cual el poeta vuelve sobre su infancia, sobre su juventud, sobre toda su vida, para descubrir las razones de su existencia, y empieza a "bajar por el lento y triste río de su crecimiento" buscando el momento en que "el dolor se hizo literatura". *Cities, Plains and People* merece un estudio detenido y cuidadoso. Ostenta la mayor parte de los artificios que comprenden el estilo poético de Durrell, y, por ende, de al generación posterior a Eliot y Pound, y posterior aún a Auden y MacNeice.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La primera parte del poema trata de la infancia del poeta. Recuerda por momentos el primer capítulo, o las primeras dos páginas, del libro de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Retrato de un Artista Adolescente, 1919). Durrell apunta en una serie de afirmaciones e imágenes, lo que fué su infancia. Y puesto que la memoria escoge, selecciona, la conexión es arbitraria, es decir, que no es lógica, ordenada. Por consiguiente, el lector que procure comprender esta parte del poema leyéndola como si fuese prosa, el que le exija la claridad de una narración, de un informe en prosa, se sentirá perdido. Creo que el mejor modo de penetrar el cerco que separa la experiencia del poeta y su manera de expresarla, de la nuestra, es mediante una lectura lenta, concentrada y repetida. Es menester aceptar las imágenes antes de comprender su significado. A menudo sucede que, después de varias lecturas, en un momento dado, en un momento de tranquilidad espiritual y de actividad física, las palabras del poeta vuelven a la mente y en una ráfaga de esclarecimiento se apercibe la relación entre las partes dispersas. Más adelante, notas marginales aclaran la marcha del poema, o mejor dicho, establecen el lugar, e lacontecimiento o la persona que motiva la imágen poética. Una de estas notas se destaca por su originalidad. Lawrence Durrell habría leído en la Carta de marear del Almirantazgo inglés la afirmación siguiente: Todos los rumbos son verdaderos. Pues bien, este aviso marítimo sirve de guía marginal a una estrofa que reza así:

Here however man might botch his way
To God via Valéry, Gide or Rabelais.
All rules obtain upon the pilot's plan
So long as man, not manners, makyth man.

(Aquí, sin embargo, el hombre podría llegar tropezando y cayendo / Hasta Dios mediante Valéry, Gide o Rabelais. / Todas las reglas son buenas en la carta del piloto / Con tal de que sea el hombre, y no las costumbres, lo que haga al hombre.)

Al lector le habrá de gustar el ingenio del poeta que le permita ver una relación entre la Carta del Almirantazgo y el viaje del hombre por la tierra. Y es de notar que Durrell usa de este artificio —que implica gracia y donaire, junto con la rima final— cuando quiere hacer recalcar una convicción suya acerca de la vida humana. Cuando generaliza, cuando asienta una convicción, su estilo es claro y fácilmente memorable. Cuando especifica, cuando bucea en el fondo de su propia vida, su estilo es denso y quebrado, como el estilo de *The Waste Land* y otros poemas de hace veinte años. Dicho de otra manera, Durrell trabaja en claroscuro. Resuelve su experiencia, arguye y discurre consigo mismo, lo mismo que Eliot en toda su obra poética, y de repente deja la sombra de sus dudas, y sale a la luz de la convicción en un estilo claro que obliga por su fuerza y por la artesanía de su forma. De vez en cuando detiene la "narración" imaginista y, cambiando de tono, introduce un pasaje lírico, parecido a los "enchantments", de *Four Quartets*. Tal es, por ejemplo, la tercera parte de *Cities, Plains and People*.

Prospero upon his island
Cast in a romantic form,
When his love was fully grown
He laid his magic down.

Truth within the tribal wells,
Innocent inviting creature
Does not rise to human spells
But by paradox

Teaches all who seek for her
That no saint or seer unlocks
The wells of truth unless he first
Conquer for the truth his thirst.

(Próspero en su isla, / moldeada en forma romántica, / Cuando su amor hubo crecido del todo, / depuso su magia. / La verdad dentro de los pozos tribales. / Criatura inocente y atrayente, / No surge obligada por los encantamientos humanos, / Sino por la paradoja / Enseña a cuantos la busquen / Que ni santo ni vidente puede abrir / Los pozos de la verdad a menos que primero / Venza su sed de verdad.)

No es una mera casualidad que la idea central en estos trozos citados, y en otros semejantes, es decir, en la parte iluminada de la obra, sea la idea principal de Durrell y sus contemporáneos, una idea heredada de los griegos, pero reforzada por la urgencia de los tiempos actuales: *Man, not manners, makyth man.* El hombre hace al hombre, y no las

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

costumbres, es decir, que el Hombre no debe sacrificarse a las necesidades de las convenciones sociales. El hombre debe crear la sociedad, adaptarla a sus necesidades, y no conformarse con ella, con una etapa de su desarrollo, como si esta etapa fuese la única. Dos guerras mundiales y la desorganización consecuente han disipado las dudas al respecto. Un lector inglés, de formación inglesa, dicho sea de paso, disfrutará más de la frase que otro, porque reconocerá en ella el lema de un célebre colegio inglés, "publis school", tergiversado. La "publis school" la fábrica del "gentleman" modelo inglés —producto de fama mundial— es, como sugiere Durrell en su *Journal* el enemigo, porque impone al hombre las buenas costumbres de la sociedad, lo enerva, lo debilita. El poeta debe liberarse de semejantes cadenas; "la poesía es un intento de suministrar la misma unión entre el hombre interior perplejo y el mundo exterior perplejo. De este intento sale todo desde la astronomía hasta la guerra", anota Durrell el 23 de diciembre entre Kalymnos y Leros.

Las imágenes de este poema, *Cities, Plains and People*, chocan y despiertan. Considérese esta excerta de la segunda parte, en la cual el poeta da forma poética al choque, recordado, entre su mundo de infancia y Londres, el mundo occidental, mecanizado y materialista.

He saw the business witches in their bowlers,
The blackened Samsons of the green estate,
. . . . . .
And knew before it was too late, London
Could only be a promise-giving kingdom.

Yet here was a window
Into the great sick-room, Europe,
With dull set-books,
The Cartesian imperative, Dante and Homer,
To impress the lame and awkward newcomer.

(Vió a las brujas del comercio con sus galeras, / a los Sansones ennegrecidos de la verde hacienda, / y supo antes de que fuese demasiado tarde, que Londres / no podría ser sino un reino de promesas. / Sin embargo aquí había una ventana / a través de la cual se podía ver la gran enfermería, Europa, / con sus aburridos libros prescriptos, / los

imperativos cartesianos, Dante y Horacio, / para impresionar al recién llegado cojo y torpe.)

Y no puedo sino continuar citando porque la estrofa siguiente me parece altamente poética:

Here he saw Bede who softly
Blew out desire and went to bed,
So much greater than the many less
Who made their unconquered guilt in atrophy
A passport to the dead.

(Aquí vió a Bede, que dulcemente / apagó la vela del deseo y se acostó, / mucho más grande que tanta gente menor / que hizo de su culpa inconquistada, atrofiada, / un pasaporte hacia los muertos.)

Esta estrofa, impresionante por su forma original de afirmar una opinión, arranca, según lo denuncia una nota marginal, de una frase de Henry Miller: "En Rimbaud el sentido de la culpabilidad fué atrofiado, no vencido."

Lawrence Durrell tiene publicada sólo una novela propiamente dicha hasta la fecha. Se llama *Cefalu* y salió en 1947 bajo el sello de *Poetry London*, la prestigiosa revista inglesa de poesía editada por Tambimittu. La acción tiene lugar en la Isla de Chipre en el año 1950. El autor de la nota sobre este libro en el número 8 de esta revista, confesó que no comprendía bien el por qué de esta fecha. Entiendo que Lawrence Durrell empezaba a trabajar en su argumento cuando ya la guerra del .39 acababa, y resolvió colocarlo en un momento de paz, el cual no podría ser demasiado cercano por la duda de que la guerra no hubiese terminado aún; ni demasiado lejano tampoco por la duda de que otra nueva pudiese quizás estallar. Así que eligió el año 1950. Se trata de una excursión a la Isla de Chipre. Un grupo de turistas del buque inglés de pasajeros, visita un famoso laberinto que hay cerca del pueblo de Cefalu, atraído por la fama de que fué el lugar del Minotauro y de que se oyen todavía en él extraños ruidos, truenos, mugidos. Mientras están en el laberinto, ocurre un derrumbe de rocas, quedan atrapados los turistas, y de los ocho que entran, sólo cuatro logran salir. Tal es el episodio central.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ahora bien, Lawrence Durrell comienza al final. El libro se abre con una conversación entre Lord Graecen, poeta y arqueólogo inglés, y Axelos, un arqueólogo célebre. Lord Graecen acaba de escapar del laberinto. y hasta el momento es el único que se ha salvado. De esta conversación Lawrence Durrell nos presenta a la cadena de circunstancias que condujo a varias personas a ausentarse de Inglaterra en junio de 1950 para hacer un viaje de placer por los puertos del Mediterráneo. Es una idea ya conocida. Varias personas se encuentran juntas en una situación determinada. El novelista describe cómo cada una de ellas llegó a dicha situación y luego estudia el efecto de unos sobre otros hasta un final determinado. La idea en sí no será nueva, pero sí la manera como Durrell la trata. Los personajes son sobrevivientes de la segunda guerra mundial en goce de su primera vacación de verano. Su punto de vista interesa, mucho más a un público sudamericano. Como señaló el novelista irlandés, L. A. G. Strong, en su elogiosa nota publicada en 27 de febrero de 1948 en *The Spectator*, la intención principal de Durrell en esta parte de la novela parece ser el deseo de mostrar, no didácticamente sino en forma romántica, el hecho de que nuestra reacción ante la experiencia es más importante que la experiencia misma. El laberinto adquiere casi un significado simbólico. Cada uno de los turistas se pierde en el laberinto de su propio descubrimiento espiritual. El autor ha buscado y parece haber hallado un modo sutil de comunicar su idea sobre la conducta humana. Por lo que toca a mí personalmente, creo que la parte mejor hecha y más emocionante de la novela, es aquella que narra la salida de los esposos Truman del laberinto. Los Truman representan entre los turistas la alegría de vivir, la soltura e independencia de convenciones y prejuicios, la alegría y el bienestar de la gente sin preocupaciones, temores ni pudores. Los dos logran salir del laberinto y se encuentran en una meseta alta, rodeada de grandes montañas y precipicios. Pronto se dan cuenta de que no hay escape posible salvo por el aire o de vuelta por el laberinto. Ven una casa, humo, vestigios de ocupación humana, y luego aparece una vieja que les cuenta que vive en la meseta desde hace treinta años. Su hermano y su primo que estuvieron con ella por algún tiempo y le ayudaron a edificar la casa, terminaron desesperándose de la soledad y volvieron, por el laberinto. Ella se quedó, perfectamente contenta con su vida primitiva y sana. Ha perdido hasta la necesidad de dormir y sabe que no morirá hasta que no esté espiritualmente dispuesta a morir. Antes, explica a la Señora de Truman, "estaba yo fuera de todo, en cierto modo. Ahora participo de todo, me siento

unida a todo de una manera distinta. Antes vivía por medio de preceptos morales —pues la moralidad es una tentativa de unirnos a la gente —. Ahora no siento la necesidad de la religión, ni la fe en viejo sentido. En mi espíritu, dentro de él (no como algo que pienso o siento, sino como algo que soy) he dejado de prohibir y seleccionar. Incluyo. Es el sentido científico de la palabra *amor*." Esta mujer, creo, expresa la filosofía de Durrell, y esta filosofía se relaciona como la de Huxley, la de Ghandi, con la de cualquier otro guía espiritual de los tiempos modernos. Hemos llegado a un cruce de caminos, tanto en política como en religión, y muchos pensadores se han esforzado en descubrir un substituto para la religión y la moral. El mismo Durrell declara que es una moralidad moderna sin moral, es decir, sin la idea de lo bueno y lo malo. El laberinto es la persona, el yo complicado, torcido, a través del cual es menester pasar para llegar a Shangri-La. El Minotauro (*Angst*, *spleen*, la angustia) es lo que cada uno cree: para Fearmax, espiritista, la Realidad; para Graecen, un lecho; para Truman, una vaca parda. Graecen, Virginia Dale, los Truman son los que escapan del laberinto, la gente —las almas muertas— que permanecen en este mundo, o si se quiere, escapan de él —las "lindas almas muertas" preocupadas por las cosas de este mundo: la culpabilidad, el yo, etc.—. Truman es *Everyman*. Representa lo que el hombre es capaz de realizar sólo cuando es necesario. Su simplicidad es la réplica a sus problemas. Porque, como explica Durrell, a menudo sucede en este mundo que la mera estupidez animal es una ayuda hacia la salvación: la gente ni muy buena ni muy inteligente, tiene una especie de inmunidad misteriosa contra la vida. Durrell nació en la India.

> Vió los Himalayas, como corderos, allá,
> Mover sus enormes miembros y echar
> Contra su muslo inocente un muslo de piedra.

Y todo fué hacia el norte con la rueda de plegarias, hacia la meseta del mundo, hacia Taos y la sabiduría oriental. El taoísmo informa e ilumina toda su obra. Poco a poco la arrogante Europa va volviéndose de nuevo hacia Oriente. Leo en las excertas de *Diario de un Escritor* publicadas por *The Windmill*, revista ceteórica, 1947, "Europa: una civilización basada sobre el principio de la Voluntad. De ahí el poder, la posesión, y la prohibición. Un *détour* árido entre las amenidades que nos conducen de vuelta a la fórmula taoísta después de siglos de enfermedad. ¿Podría decirse que la función del poema es vencer la voluntad en el hombre y

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

producir aquel orden interior que es el amor-en-el-tiempo?" Y va con esta otra observación: "Creo que no se debe nunca olvidar el hecho de que los escritores tienen a su cargo la historia; que sus escritos no tienen ninguna importancia para ellos. Están buscando alguna otra cosa, buscando frenéticamente en el viejo baúl de cuero del desván algo que perdieron en su infancia; mulhumorados sacan todo lo que encuentran: ropa, libros, jueguetes rotos. Estos son lo que nosotros llamamos obras de arte y nos quedamos toda la noche comentando. Pero mientras tanto continúa la búsqueda." La meta es la del mítico emperador amarillo, primer exponente del Tao, la clásica filosofía china.

Through the ambuscades of sex,
The follies of the will, the tears,
Turning, a personal world I go
To where the yellow emperor once
Sat out summer and the snow,
And searching in himself struck oil,
Published the first great Tao
Which all confession can only gloze
And in the Consciousness can only spoil."

(A través de las emboscadas del sexo,
Las locuras de la voluntad, las lágrimas,
Volviendo, un mundo personal voy
Hasta donde el emperador amarillo
Pasó, sentado, el verano y la nieve,
Y buscando en sí mismo halló petróleo,
Publicó en primer gran Tao
El cual sólo puede ser glosado por la Confesión
Y al que sólo la Conciencia puede estropear.)

PATRICK O. DUDGEON

CORREO LITERARIO DE PARIS

En el mundo literario francés, agosto y septiembre son lo que pudiéramos llamar "meses muertos". Ya en julio, la mayoría de los escritores hacen sus maletas para descansar en sus residencias provinciales o para sus excursiones por el extranjero. Las editoriales cesan por completo su actividad literaria, e incluso, en gran parte, la comercial. Las peñas literarias, abandonadas por los franceses, pasan a ser ocupadas por los turistas extranjeros, más o menos ajenos al mundillo literario y más o menos en busca de "curiosidades". En las terrazas del *Flore* y de *Les Deux Magots* se habla más el inglés que el francés, y en lugar del modesto *demi* se consumen aperitivos de marca y buenos licores. Los clientes actuales de los dos "cafés existencialistas" no llegan a ellos a pie o por la estación de metro de Saint-Germain; conducen suntuosos coches americanos, que después se alínean en gran número en las cercanías.

Sin embargo, comienza ya el retorno de escritores, críticos y reporteros literarios, y las editoriales ultiman sus programas para la próxima temporada. Es el momento de las grandes decepciones para muchos, sobre todo para los noveles en busca de editor. Falto de otros motivos de comentario, un semanario literario nos ofrece los secretos del mecanismo editorial francés. En la época actual no hay "autores geniales incomprendidos", que con el manuscrito incomparable marchen de puerta en puerta sin que se les preste atención. Todo original remitido a una editorial, es leído y juzgado. El autor novel que busca la influencia de un autor consagrado para que le introduzca cerca de un editor, pierde el tiempo porque la recomendación no influirá el juicio del *lector*.

Cada editorial francesa importante recibe, por término medio, diez originales por día, lo que hace unos tres mil anuales. Estos manuscritos son entregados inmediatamente a los *lectores* de la Casa para que emitan su juicio. En Gallimard, por ejemplo, este cometido lo desempeñan principalmente: Paulhan, para la poesía; Queneau, Camus, Lemarchand, para la novela y los ensayos; Roger Caillois para las obras en español; otros cuantos *lectores* se ocupan de distintas especialidades.

El autor de un manuscrito recibe respuesta, generalmente, al mes o a las seis semanas de haberlo entregado. Si la obra se estima de interés, suele recibir una carta del propio *lector*, invitándole a una entrevista para fijarle su criterio e indicarle las modificaciones a hacer. Si, por el contrario, la obra es rechazada, el autor recibe una carta-modelo redactada aproximadamente en los siguientes términos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"Muy señor nuestro: Hemos leído con mucho interés el manuscrito que ha tenido la amabilidad de confiarnos. A pesar de sus cualidades evidentes de pensamiento y de estilo, lamentamos mucho devolvérslo. Nuestro programa de edición se encuentra completo para el año en curso. Reciba nuestros afectuosos saludos..."

El autor es suficientemente inteligente para averiguar, tras tanta amabilidad, una negativa rotunda y una desestimación de su manuscrito. Es muy frecuente que el autor no se resigne y trate de tener mejor suerte acudiendo a otra editorial; será inútil, porque el juicio de los *lectores* suele ser coincidente. Claro está, éstos no son infalibles. Marcel Proust fué rechazado por el *lector* André Gide.

El manuscrito, después de aceptada su publicación, suele tardar unos seis meses en ser entregado a la imprenta, que invierte en su composición y tirada dos meses. Si se agrega que el "servicio de Prensa" invierte un mes, se puede estimar en casi un año lo que tarda en aparecer en los escaparates de las librerías un manuscrito cuya edición se ha aceptado.

Esperemos que la temporada editorial que comienza nos aporte mejores selecciones que la pasada, para bien del destino de la literatura francesa y para placer de los lectores, de los lectors no profesionales.

No es un caso muy frecuente, pero sí ocurre a veces, que el extranjero reconozca el mérito de un escritor antes que su propio país, y que en éste llegue a imponerse como reflejo de un prestigio adquirido en el exterior. En 1945 y 1946, algunas revistas literarias y políticas de vanguardia de Nueva York comenzaron a publicar trabajos de Simone Weil, una joven francesa casi generalmente desconocida en Francia en los medios literarios. El interés que despertaron dichos trabajos publicados en inglés hizo que algunos intelectuales franceses se interesasen también por la autora, cuyos artículos habían quedado dispersos en revistas literarias de vida efímera o en publicaciones sindicalistas desconocidas del público literario. Ahora el propio Albert Camus ha elevado a la fama a Simone Weil, incorporando "L'Enracinement" a la colección "Espoir" que dirige en Gallimard.

Simone Weil murió en 1943, a los treinta y cuatro años de edad, después de una vida triste, agotada de inquietudes místicas. Alumna de la Escuela Normal Superior, licenciada en filosofía a los veintitrés años, profesora en distintos liceos de provincia, helenista y matemática, fué también militante sindicalista, trabajó como obrera en la fábrica Renault,

aportó su colaboración durante la guerra de España a las fuerzas republicanas, fué jornalera agrícola. Excluída en 1940 de la Universidad a consecuencia de la represión racial, se trasladó a Norteamérica, y después a Londres para trabajar con las fuerzas de "Francia Libre". En Londres, se solicitó de ella un informe sobre "las posibilidades de renovación de Francia". "L'Enracinement" es el producto de su trabajo, de sus reflexiones sobre la situación de Francia y sus remedios. Su corta vida se expresó por cierta inestabilidad en el comportamiento, y estuvo inspirada en el misticismo. Simpatizante con el movimiento sindicalista, para identificarse mejor con los obreros hizo el sacrificio de trabajar en una fábrica, a pesar de su débil estado de salud. Mucho más extenuada aún, durante su estancia en Londres se limitó, como gesto de solidaridad con sus compatriotas, a comer sólo la ración de alimentos impuesta a todos los ciudadanos en Francia. Terminó pasando del sindicalismo al misticismo religioso.

De Simone Weil ha dicho Alain que era "un genio desconocido". Sus dos obras publicadas ahora, "La Pesanteur et la Grâce" y "L'Enracinement" no desmiente el juicio del maestro, y nos sirven de indicación de lo que habríamos podido esperar de este gran talento desaparecido a la edad de treinta y cuatro años.

Como el académico François Mauriac sigue librando su batalla moralizante, recojamos algunos ecos más sobre las repercusiones de la encuesta abierta por "Le Figaro Littéraire", a iniciativa de Mauriac y acerca del carácter de la literatura francesa actual. Una sorpresa inesperada ha sido la de encontrar casi de completo acuerdo, en cuanto a las conclusiones, a Pierre de Boisdeffre, de "Liberté d'Esprit", semanario literario gaullista, y a Jean Kanapa, crítico ultrastaliniano de la revista del partido "La Nouvelle Revue Critique". Aunque partiendo de consideraciones diferentes, ambos llegan a la conclusión de condenar la actual literatura y se manifiestan por un retorno a las buenas costumbres literarias, que claro está, cada uno las entiende a su modo.

En su resumen sobre la encuesta, François Mauriac había creído conveniente arremeter de una manera particular y bastante violentamente contra Domenach, escritor católico, que con Mounier anima la revista "Esprit". Los redactores de "Esprit" han replicado al ataque en el último número de la revista y en los siguientes términos:

"Una vez más se ha tenido interés, por parte de todos, en fomentar la confusión. Los tonos virtuosos de Mauriac han vibrado al unísono

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

con los de Kanapa... Hay un cadáver podrido entre nosotros, pues es necesario que huela mal. Solamente que es preciso también descubrir al asesino, a los padres que no le han educado, el medio que no le ha formado, las circunstancias que le han hecho mal, las debilidades que ha concentrado. No se harán desaparecer tantos complots contra el hombre de hoy día, cogiendo por la mano a una muchacha pura, y haciéndole decir, sin arreglar ningún problema, esas blancas palabras que se aprenden en todos los conventos, que arden en la mayoría de los corazones, que engañan a los otros sobre ellos mismos y sobre el mundo, mientras en "Le Figaro", bajo el sol de estío, se tranquiliza a los lectores inquietos a través de una puerta abierta sobre la miseria del mundo. Tal es, sin embargo, la escapatoria de Mauriac".

Si Mauriac no ha llegado a agrupar para su cruzada a un gran número de prosélitos en el campo literario, ha conseguido, en cambio, romper el frente católico.

También los estudios de Simone de Beauvoir sobre psicología sexual continúan siendo debatidos en la Prensa literaria, con sus pros y sus contras, a decir verdad con más contras que pros. En la revista "La Nef" ha escrito Armand Hoog lo siguiente: "Humillada de ser mujer, dolorosamente consciente de estar encerrada por las miradas de los hombres en su condición femenina, rechaza a la vez esta mirada y esta condición... Es natural que su mirada se dirija hacia la consideración de un mundo masculino del que se ha sentido excluída... El segundo sexo es el que se desea, o más bien del que no se es. Es lo que significa un mito del que la señora Beauvoir olvida acordarse, lo que es comprensible: el de Aquiles, que se mezcla, vestido de mujer y acicalado, a los misterios femeninos... Es una extraña conducta existencialista la que conduce, en suma, a rechazar los datos de la existencia".

En el tercer tomo de sus "Situations", J. P. Sartre recopila sus estudios, escritos de 1945 a 1949, y aparecidos en distintas revistas. La primera parte son principalmente trabajos publicados en 1945, que tratan sobre todos los problemas relacionados con la colaboración con el ocupante, tema que prevalecía en todos los escritos de aquella época. Según Sartre, los rasgos esenciales de la colaboración se distinguen por: apelación al llamado realismo, oposición a lo universal, aspiración hacia una imposición férrea, apología de la violencia y de la astucia, feminidad (relaciones de Alemania y de Francia bajo el aspecto de una unión sexual en la que Francia hiciera el papel de mujer). La segunda parte del tomo, escrita después de su regreso de los Estados Unidos, es un análisis de los complejos americanos. La tercera parte, titulada "Materialismo y revolución", está dedicada a establecer la contradicción que Sartre encuentra entre el stalinismo y el marxismo, la traición contra éste cometida por el primero. La última parte, a pretexto de una obra literaria, Sartre expone sus concepciones opuestas a toda política colonial.

Las ideas del III volumen de "Situations" son bastante dispares, pero a pesar de ello se encuentra una cierta unidad de pensamiento, y, como siempre, la originalidad sartriana.

Aquellos escritores que inmediatamente después de la Liberación de Francia habían sido puestos al margen de la vida literaria francesa por su colaboración o simpatía con el ocupante, van reapareciendo poco a poco de nuevo. Tal es el caso, entre los más destacados, de Montherlant, Jean Giono, Jouhandeau, independientemente de otros de menor cuantía. Se prepara también por sus amigos la reaparición de Céline, de cuyo "Voyage" se ha hecho una nueva edición en Bélgica, aunque su venta en librería está prohibida. Céline espera, en un pequeño pueblo de Dinamarca, su "reentrée" en París. Henri Beraud, cuyas responsabilidades fueron mayores en la colaboración, aguarda que un nuevo indulto, que sus amigos trabajan, le permita salir del penal de Saint-Martin-de-Ré. Condenado a muerte en diciembre de 1944, fué indultado de dicha pena por la de cadena perpetua. Posteriormente, ésta se le redujo a ocho años.

Por otra parte, la Unión Nacional de Intelectuales, de tendencia comunista, inspirada de hecho por Louis Aragon, se ve amenazada por un desgarramiento interior más, pero esta vez más grave que los anteriores. Su presidente actual, Jean Cassou, después de su reciente viaje a Yugoeslavia parece dispuesto a tomar la defensa del mariscal Tito y de su gobierno, lo que tendrá repercusiones internas en la Unión de Intelectuales. Por el momento, Cassou ha presentado ya la dimisión de la revista "Europe", para cuyo cargo ha sido designado Pierre Abrahain. Ya hemos dicho que es moda que los escritores se definan en Francia, no por escuelas literarias, sino por tendencias políticas.

El propósito era demasiado audaz, y por ello se explica que el resultado no haya dado satisfacción a casi nadie. Paul Oettly, autor,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

escenógrafo y actor, ha querido llevar a la escena el "Moby Dick" de Herman Melville, sirviéndose para la adaptación escénica de la traducción francesa de la novela hecha por Jean Giono. La pieza teatral ha gozado de todos los mayores tributos y aportaciones literarias, y ha estado precedida de gran reclamo. Un gran actor la ha adaptado tomando como base el texto francés de un gran escritor, y otro gran escritor, Albert Camus, se ha encargado de presentarla. Y la obra ha sido representada en el Teatro Hebertot.

La dificultad esencial para la adaptación escénica de "Moby Dick" estaba precisamente en lo que es esencial en la novela: su poesía del mar, de la naturaleza. Los recursos del cinematógrafo pueden hacer de ella mucho más de lo que permite un escenario teatral, a pesar de todo el talento puesto al servicio de la escenificación por Oettly. La crítica ha sido unánime en señalar los defectos, y la belleza de "Moby Dick" habrá que seguirla buscando siempre en el texto de la novela.

La revista "La Table Ronde" ha cambiado de editor, habiéndose encargado la Casa Plon de su publicación. El cambio de editor supone también una nueva orientación, cuya línea general define François Mauriac en su último número. Abriga actualmente el propósito de reagrupar "a los escritores franceses dignos de este nombre, a los que las siniestras coyunturas de la más reciente Historia habían separado". Desgraciadamente, se han negado a ser "reagrupados" André Malraux, Albert Camus y la mayor parte de los jóvenes importantes de la Prensa. "Table Ronde" no desea ahora someter a discusión el valor del lenguaje. Que los jóvenes escritores no crean "a aquéllos que les predican que la literatura no tiene otra razón de existir que el *engagement* al servicio del sindicalismo revolucionario, de la emancipación de los negros, de la educación sexual y de cosas del mismo género". "La Table Ronde" se propone también, según Mauriac, persuadir a los jóvenes para que desechen la idea de que Joyce, Faulkner, Kafka poseen las Tablas de la Ley que establecen la técnica de la novela". En romance vulgar, esto quiere decir que el academicismo tradicional será la guía del equipo de Redacción de "La Table Ronde".

Este invierno se celebrarán dos elecciones de nuevos académicos. La primera para nombrar el sustituto de Edmond Jaloux en la Academia

Francesa; la segunda para designar el sucesor de Lucien Descaves en la Academia Goncourt.

Para el primer sillón académico se presentan: Henry de Montherlant, Jean Cocteau, Maurice Bedel, Marcel Achard, Fernand Gregh y Louis Aragon. Hasta ahora parece que Montherlant cuenta con más posibilidades de ser el elegido. Marcel Pagnol apoya la candidatura de Achard y Pierre Benoit la de Louis Aragon.

Son candidatos al puesto vacante de la Academia Goncourt: Pierre Mac-Orland, Marcel Aymé, Henry Troyat, André Salmon, André Chamson y Jean Cassou.

Para primeros de octubre, Gallimard anuncia la aparición de "La situation vécue" de Simone de Beauvoir, segundo volumen de "Deuxiéme sexe", cuyo capítulo sobre "La lesbiana" ha insertado ya "Les Temps Modernes". También se anuncia para el próximo mes la salida de "La mort dans l'âme", de Jean-Paul Sartre, tercer volumen de "Chemins de la liberté", del que se anuncia un cuarto tomo, "La derniére chance", que no había sido previsto primitivamente.

Entre los estrenos que se anuncian para la próxima temporada teatral figura "Los Justos", de Albert Camus, que se representará en el Teatro Hébertot. La obra tendrá por principales intérpretes a María Casares y Serge Reggiani. Como es frecuente en Camus, antes de decidirse por el actual título, que no sabemos todavía si será el definitivo, había pensado primero que llevara el de "La Cuerda" y después el de "Los Inocentes". La obra tiene por argumento la revolución rusa de 1905, es decir, el autor sigue cultivando el tema histórico.

Cuatro personalidades del mundo literario han fallecido últimamente: Fréderic Lefévre, Edmond Jaloux, Lucien Descaves y Léon Frapié. Edmond Jaloux era miembro de la Academia Francesa y un escritor esencialmente provincial. Había contribuído también, con sus estudios críticos, a dar a conocer en Francia la literatura extranjera. La vida literaria de Fréderic Lefévre estuvo vinculada a "Les Nouvelles Littéraires", semanario que fundó en 1922 con Jacques Guenne y Martin du Gard. Sus conversaciones literarias con el título de "Une heure avec...", publicadas después en tomos, gozaban de una gran autoridad entre los

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

escritores franceses. Lucien Descaves, presidente y decano de la Academia Goncourt, era el único sobreviviente de toda una época de la literatura francesa; era el último de los testigos de las "jornadas de Medan", o sea de la escuela naturalista francesa. Léon Frapié fué el escritor de la infancia de los barrios populares de París. Su obra "La Maternelle", que ha sido filmada también, obtuvo en 1904 el Premio Goncourt y después el Premio Nacional de Literatura.

París, 28 de septiembre de 1949.

JUAN ANDRADE

TEATRO

ASESINATO EN LA CATEDRAL

La compañía italiana de Ruggero Ruggeri ha incluído en su repertorio esta gran obra moderna de T. S. Eliot, dando así, al publico de Buenos Aires, la ocasión de apreciarla en su versión italiana. Quienes tuvimos oportunidad de ver la representación del original inglés, debida al entusiasmo de un excelente conjunto de aficionados ingleses, no pudimos evitar las comparaciones; porque, si bien es cierto que el Arzobispo Becket interpretado por Ruggeri fué superior al de Mr. Patrick Moxley, no podemos decir lo mismo de todo lo demás. En aquella oportunidad, en un bello parque de Martínez, vimos alzarse la imponente catedral gótica de Canterbury y la sugestión del parque-teatro convertido en iglesia, fué perfecta. También el coro de las mujeres de Canterbury, que hablaban conjuntamente —como lo quiere el autor— aunque alternando en hemicoros y en coros tripartitos, lograba simbolizar a la masa con mucho más propiedad que esas solas tres mujeres italianas, que dialogaban hablando de a una por vez (cosa que muy pocas mujeres hacen). Tampoco el Mensajero ni los tentadores —proyecciones del pensamiento del Arzobispo—, ni los monjes, ni los caballeros, estuvieron a la altura de nuestro recuerdo. Es verdad que aquellos tenían de su parte, el hecho de que la versión original es casi totalmente en verso, y el verso es poco traducible, sin contar con la dificultad esencial de estos versos dramáticos de T. S. Eliot. En cambio el Becket que personificó Ruggero Ruggeri fué incomparable. El sermón de Navidad, sobrio y conmovedor a la vez, fué entonado con arte y con oficio. Una

de las cualidades más salientes del gran actor italiano —común, por otra parte, en todos los grandes intérpretes de la escena— es su admirable naturalidad para llevar los trajes que no son los de su realidad cotidiana. El actor o actriz mediocre, se ve siempre disfrazado. Ruggeri era un verdadero arzobispo (como fué un verdadero Sócrates en el "Fedón"); que usaba su traje talar como si siempre lo hubiese llevado y lucía su pectoral de oro con el señorío y naturalidad con que sabe lucirlo el clero romano. La obra de Eliot llegó así al público de Buenos Aires, traducida y, aunque no traicionada, disminuída por los demás intérpretes. Por todo esto, vaya nuestro recuerdo a la señora Joan Huelin, que supo brindarnos una excelente versión del original inglés en el marco singular de un jardín.

La revista *Número*, cuyo Nº 1 (Marzo-Abril 1949) ha visto la luz en Montevideo, trae una correcta versión española de la obra de Eliot, por I. Villariño y E. Rodríguez Monegal, preparada especialmente para el Teatro del Pueblo de Montevideo. Los traductores han utilizado la edición inglesa publicada en 1948 en Londres, por Faber and Faber. De modo que puede anunciarse que dentro de poco tendremos una versión completa en nuestro idioma, en espera de ser utilizada por algún conjunto de esta ciudad. La obra de Eliot tendría aquí una repercusión sin par, y además, adquiriría un sentido nuevo y quizás inesperado, porque es evidente que todas las ideas tienen su geografía, que lo nuevo en ciertos lugares suele ser viejo en otros, y que los símbolos suelen ser proteicos y prestarse a múltiples transformaciones. No sería difícil presentar esta obra entre nosotros, como un alegato en favor de la separación de la Iglesia del Estado, si es que se quiere preservar la pureza e independencia de la primera. Porque son múltiples las dimensiones de una obra maestra.

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Hemos de agradecer a los conjuntos vocacionales de Buenos Aires, la verdadera renovación del teatro que llevan a cabo. Hasta podría decirse que han conseguido crear lo más indispensable: un público atento y cordial. Los conjuntos vocacionales, por otra parte, se atreven a audacias que intimidarían a cualquier empresa comercial, y, al mismo tiempo, incitan a éstas a superarse, para no quedar atrás en lo que a la categoría artística se refiere. "Así que pasen cinco años", la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

leyenda del tiempo y el sueño de Federico García Lorca, no habría podido verse nunca —es lo más probable— si un grupo de jóvenes amantes del teatro no la hubiese apadrinado. Un público dominguero, por otra parte, hubiera repetido en Buenos Aires la recepción que el público de Madrid hizo a la primera obra del mismo autor, "El maleficio de la mariposa", silbada en presencia misma de su creador. No nos lamentemos demasiado, sin embargo, de que esto suceda: el suprarealismo se presta más que cualquiera otra forma del arte a la falsificación y es bueno que un autor esté muy seguro de sí mismo y de la calidad de la cosa que ofrece; porque el público es respetable y paga, y debe ser, a todas luces, respetado. Lo peor que podría suceder con esta obra de García Lorca, es que suscitara la imitación, por aquello de "malaventurados nuestros discípulos, porque de ellos serán nuestros defectos" (la literalidad de esta cita no es muy exacta, pero a mí me parece mejor así). En esta obra, García Lorca es de lo menos lorquiano posible, y hasta muy poco español. Es curioso saborear las influencias —Freud, Lenormand, Maeterlinck, el suprarealismo— en una obra que no es la primera de su autor. El buceo lírico por el alma del hombre, es aquí más importante que el buceo psicológico —como en Freud—, o que el vuelo metafísico, como en Lenormand. García Lorca es, ante todo, un poeta lírico y en esta obra podría considerársele, a título bien ganado, como poeta onírico.

"Así que pasen cinco años", ofrecía dificultades enormes. El asesoramiento directo del poeta Rafael Alberti —que pintó un sugestivo telón de boca— habrá contribuído, sin duda, a resolverlas. Los jóvenes de "Los pies descalzos", arremetieron pues contra los filisteos teatrales, y pudieron ofrecer al público esta obra con cierta dignidad. Unos estuvieron mejores, y otros peores —algunos bastante por debajo de sus papeles— pero todos se destacaron por su entusiasmo al servicio de la buena causa del buen teatro. Se destacaron notablemente entre los demás, dos mujeres: Elsa Roland, en el papel del *Maniquí* —drama de la maternidad frustrada—, que supo decir con un encantador acento foráneo que le hacía reforzar las consonantes (cosa que deben hacer todos los actores y actrices argentinos, para mejorar su tremenda dicción); el timbre especialmente simpático de la voz y los bellos versos que se escuchan de su boca, contribuyeron a dar lucimiento a su papel. La otra figura destacada fué Josefina Melo, en el papel de la *Máscara* (acto 3º) haciendo gala de un señorío escénico que le envidiaría cualquier profesional; desde su aparición en escena, con su suntuoso traje de cola 1900, el público se dió cuenta de que se hallaba ante una *actriz* y que todas las figuras a su alrededor disminuían de talla o desaparecían.

Habría, desde luego, algunos reparos que hacer a esta representación —uno y muchos— pero hemos de tener en cuenta que nadie, absolutamente nadie, se hubiera atrevido a arremeter con esta obra difícil y cuyo recibimiento por el público era más que azaroso. El problema para el crítico consiste en resolver qué es más provechoso para la salud del teatro, si la exigencia o la indulgencia. En lo que al teatro vocacional se refiere, me parece que, por el momento, lo acertado es una combinación, en proporciones variables de ambas.

M. A. Olivera

ALGUNAS FIGURAS DEL TEATRO DE CAMUS

Al acabar de leer el *Teatro* de Albert Camus, subsisten en mí, con fuerte claridad afirmativa, varios personajes que, a través de las tres obras que contiene el volumen —*El malentendido*, *Calígula* y *El estado de sitio*—[1] sostienen insistentes un mismo tema. Son María y La Madre en *El malentendido*, Escipión en *Calígula*, Victoria y el coro de mujeres —la voz de la tierra— en *El estado de sitio*. En todos estos personajes vive el amor, por sus bocas habla una sabiduría oscura y poderosa. Pero como el universo en que se dan no es un universo amoroso estos seres enfervorizados viven en conflicto con el frío contorno en el que no despiertan ecos. Tienen el don alado del presentimiento, dan el alerta y señalan el camino. Pero es en vano, los otros no hablan su lenguaje y no intuyen, no ya sus razones, porque ellos no razonan, su ritmo que es estelar.

En *El malentendido* María es la muchacha erguida, alegre, que viene de la tierra en que se es feliz. Desde que entra en escena —recordamos la versión que brindara hace poco en Buenos Aires Margarita Xirgu— se ve cómo la vida se colorea y vibra de su lado. Sus palabras están llenas de sangre, jugosas y milagrosamente palpitantes. Bien centrada y honda, ella le dirá a su marido cuál es el único medio para

1 Albert Camus: *Teatro*, Editorial Losada S. A., 1949.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

acercarse a las gentes, le dirá al soñador cómo el que ama no tiene más deber que el ser amado. Pero Juan, el iluso, —que cree amar a su madre y a su hermana y sólo es víctima de un sueño que él llama su "deber"— tiene la obstinación de los ciegos y cree que se pueden conciliar el amor y "el deber" y, sobre todo, —herejía vital—, cree que la felicidad puede dejarse para mañana y el amor postergarse. En vano María, segura en su certidumbre, afirma que "toda separación es grave", que "hay que darse prisa para amar", que el corazón habla un lenguaje simple y que es menester hablar con sus palabras. Juan no consiente en ello, está prendado de su papel de hijo pródigo y rechaza toda advertencia. Es *pueril* —¡oh difícil y eterno "sed como niños"!— temer esa separación de horas. "Además de la felicidad existe el deber" "El hombre debe encontrar su definición". Y argumenta y fantasea. María no le atiende ya. María se tapa los oídos para no escuchar aquella voz que "es la voz de la soledad, no la voz del amor", es la voz del hombre que "descansa del amor". que sueña, que se aísla, que se aleja de ella, que va a dejarla sola, con los brazos desamparados. Ya no le queda al amor sino aguardar el regreso. Le han rechazado, descentrado. Debe marcharse, pues. Se percibe que, con la partida de su mujer, Juan se aligera, satisfecho. Es evidente que quería desembarazarse de ella. No sabe —mosca pequeñita en la telaraña potente— que en ella estaba la salvación y que, al rechazarla, se ha condenado.

Bajo otra forma, aunque no de manera tan limpia y resplandeciente, el amor está también presente en la obra. La Madre —tan exacta en la inteligente creación de Margarita Xirgu— infinitamente fatigada, es la mujer que a lo largo de los días se ha olvidado de amar. El quehacer la ha distraído. ¡Con qué lucidez se mira esta atareada y cómo se encuentra empobrecida y seca! Una vaga, remotísima memoria de otro clima distinto gozado alguna vez se vislumbra en su voz cuando dice que, en realidad, había olvidado a su marido antes de que él muriera, tan lejos estaban el uno del otro, afanados en el diario trajín. ¿Su hija? Sí, sabe que es su hija porque ha estado siempre junto a ella, si no, la habría también olvidado. ¿Un hijo que se marchó hace mucho? Una mujer vieja ya no recuerda si ha tenido un hijo... Sin embargo, desde que Juan ha entrado en la casa disfrazado de forastero, en la actitud de la Madre hay, fluctuante, un nuevo matiz. Marta, la hija, desconoce por primera vez su lenguaje y verá asombrada cómo esta mujer sensata que fué su cómplice co-

rrecta hasta ayer empieza a tornarse *absurda*. El amor como una vena soterrada, mortecina, floja, corre débilmente bajo la capa de toda una vida de rutina y olvido. Desatendido, abandonado, el amor enflaqueció en el pecho de esta Madre que ya no se acuerda de haberlo sido. Y lucha por despertar, por hallar el camino, por sustraerse al clima lógico, implacable, de Marta, que fué también el suyo durante tanto tiempo, se debate por acompasar su conducta al nuevo ritmo que vagamente resucita en ella. Pero todo con tanta torpeza, tan lerda y perezosamente que cuando, al fin, la fuerza cuaja en una resolución y la madre decide salvar al hijo, ya es demasiado tarde, la razón ha andado más diligente. Y a este amor pequeñito no le queda sino amodorrarse de nuevo y transformarse en piedad, en una reflexión compasiva a la vera del sueño del inocente y en un no querer actuar. Pero eso no basta. La razón es inflexible, coercitiva, y ha de obligar a la Madre a seguir por los senderos de lo establecido. Así paga este amor vacilante su culpa de olvido. No hay cansancio superior al cansancio de esta mujer que ha cometido el pecado de olvidarse de sí misma. Ya nunca más el amor será para ella alegría. Y cuando al cabo aprende por el entendimiento lo que no supo percibir con el corazón, cuando sabe que ha dado muerte a su hijo, el amor, resquebrajadas ya las cortezas inertes, se desborda y lo vivifica todo, enternece lo pétreo y torna vulnerable lo que era invencible. Con el amor nacen la culpa y el remordimiento. Hasta entonces la tragedia no existía, pero cuando el clima indiferente y neutro se torna afectivo, cuando la mujer se vuelve madre, los valores morales entran de súbito en juego como si la conducta hubiera adquirido de pronto su cualidad ética. Ya la Madre renace de sí misma y encuentra dentro de ella, ahora que está en carne viva, sus viejos amores olvidados: el amor de su hijo, intacto bajo un silencio de veinte años, y el amor de su hija: "¿Te acuerdas, Marta, cuando te besaba?". Pero esta mujer es ya vieja y no tiene fuerzas para "soportar" la dulzura; además, una madre que no ha reconocido a su hijo ya nada tiene que hacer sobre la tierra y ella irá a buscarle allá, donde ahora duerme, en el fondo del río, bajo las hierbas del agua. La Madre ha logrado recuperar el latido de su corazón amoroso y aunque "no sea razonable" ella afirma, ante los ojos atónitos de Marta, que "en este mundo en que todo puede negarse hay fuerzas innegables, que sobre esta tierra, donde nada es seguro, tenemos nuestras certidumbres. El amor de una madre a su hijo es ahora mi certidumbre".

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Frente a ellas, conviviendo con ellas, está Marta, otra postergadora de su sueño, la que quiere comprar la libertad —esa tierra en que el sol quema el cuerpo y vacía el alma, donde se acaban todas las preguntas— con su dinero; la razonadora, la errada, la que desconoce el "abominable lenguaje del amor", la que rehusa toda entrega, la que rechaza el contacto tibio de otra mano, la perfecta aislada que cree en la compañía de la complicidad. Una vez más se enfrentan Marta y María y una vez más ésta gana la partida. Marta dirá desesperada que al hombre no le resta más que elegir entre la estúpida felicidad de los guijarros o la muerte que a todos nos espera. Pero María, abrazada a su dolor, está afirmando como la Madre su certidumbre.

En *Calígula* el amor alienta en un poeta adolescente: Escipión. Es él el único que dice del atormentado Calígula: "Hay que salvarlo" y no puede odiar al matador de su propio padre porque "comprende" y todo en él "adopta el rostro del amor". Aunque no lo hayamos visto vivir en el escenario, sabemos que Escipión es completamente distinto al resto de los personajes, tiene un ritmo hondamente natural y la belleza le consuela de la amargura. Ama "la línea de las colinas romanas y el sosiego fugitivo y turbador que a ellas lleva la noche". Él no está "de parte del tesoro público" y aun cuando quiere endurecerse y odiar, basta arrancarle una vibración de ternura para que se entregue y esconda la cabeza en el pecho del hombre que le ha herido. Escipión es el incontaminado, que abomina de la blasfemia aunque no cree en los dioses, el humilde que sabe ya, a pesar de su juventud, que todos los hombres deben tener en la vida "el refugio de una dulzura a la que recurren cuando se sienten gastados y que les ayuda a continuar" (eterno mito de Anteo). Él es el corazón rebosante que dice "no temo a nadie" y que apoya su mano amorosa en el hombro del dictador. Escipión es el amor y no Cesonia, a pesar de su papel de amante sumisa; ella no tiene auténtica fuerza amorosa y su actitud y su lenguaje son serviles. No es el amor sino un remedo, un simulacro del amor que utiliza miméticamente las formas de éste para hacerse perdonar su miedo. Enamorada auténtica, Cesonia nunca hubiera sido cómplice de Calígula, de su lógica, ayudadora de él en su nefasta tarea destructiva. Cesonia secunda al tirano aunque no comparta sus pensamientos porque ella también quiere, como los patricios, el orden y el sosiego convencionales, el mundo seguro en que se puede vivir tranquilo. Bien muere, pues, en manos del rebelde porque ella es la mentira y la cobardía culpables.

Calígula, en cambio, frente a Escipión es el hombre quebrantado no por un dolor de amor (la muerte de Drusila) sino por la humillación infligida a su voluntad soberbia: "las cosas no son como los hombres las desean"; "¿de qué me sirve este poder si no puedo cambiar el orden de las cosas, si no puedo hacer que el sol se ponga por el este, que el sufrimiento decrezca y que los que nacen no mueran?" ..."es indiferente dormir o permanecer despierto si no tengo influencia sobre el orden de este mundo". Calígula pertenece, como Marta, a la raza de los lógicos soberbios, de los que se aferran a la razón pensando que en ella está el camino. "Las cosas no se consiguen porque nunca se las sostiene hasta el fin. Pero quizá baste permanecer lógico hasta el fin". Marta y Calígula, reducidos a su entendimiento —espada toda filo que dijera Tagore— llevan en sí el germen de sus muertes solitarias. Endurecidos, rígidos en su reclamo de justicia, son los ciegos que nada saben y todo lo pierden. El lenguaje de estos despiadados razonadores no resuena por lo común en el mundo porque la cobardía y la simulación le han vestido con las formas consagradas de lo amable y establecido. Camus nos hace la gracia de estos lógicos implacables y sólo así cobra su relieve neto y esencial el amor con su lenguaje de raíz oscura y su don adivinatorio.

En la tercera obra, *El estado de sitio,* el soplo amoroso se encarna en Victoria, una enamorada típica, con reminiscencias de "la novia" de *Bodas de Sangre,* cuyo lenguaje, quizá deliberadamente, nos trae el recuerdo de García Lorca ("Escuchaba en mí un galope lejano que subía y se acercaba cada vez más rápido y numeroso, hasta hacerme temblar toda"; "vi los caballos negros del amor". "Mañana besarás mi boca. Miro la tuya y me queman las mejillas". Esto en un diálogo cuyo ritmo es el mismo de la escena del bosque entre la novia y Leonardo en la obra citada). Esta muchacha a quien "el agua clara y la noche le han dejado un olor de limonero" es la María de *El malentendido* pero con mayor fuerza instintiva, lo cual aparece muy patente porque los demás personajes de la pieza son entes abstractos, sin raigambre vital, posiciones ideológicas que exponen sus argumentos. A Victoria, en cambio, se la siente enraizada en la tierra con una densidad frutal. Ella, como María, —el conflicto es eterno—, ha de luchar con el hombre que ama, con Diego, que es como Juan un soñador de conducta fluctuante que se inventa deberes, que aspira a hacer felices a todos los hombres (esos hombres que cuando tienen en sus manos el poder de salvarse no hacen sino destruirse unos a otros im-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

placablemente, más diligentes si cabe, que la misma muerte). Diego no sabe quién tiene razón. Victoria sí lo sabe: la tiene ella puesto que su corazón no es temeroso. Diego prefiere a la certidumbre del amor feliz el sueño de la felicidad humana. Comete el mismo pecado de Juan en *El malentendido*: postergar la dicha, dejar en soledad el amor. Ambos perecen. Se sacrifican a un deber intelectual, no amoroso. María y Victoria condenan esta *deserción* (como dice el coro de mujeres: "¡Maldición sobre todos los que desertan nuestros cuerpos! Míseras de nosotras, sobre todo, que somos las desertadas y que llevamos a lo largo de los años este mundo que el orgullo de ellos pretende transformar".) Casi con las mismas palabras. "Yo no tengo otro deber que tú" exclama la dulce muchacha frente a Juan y Victoria, vehemente, repetirá: "El deber está junto a quienes amamos" y añadirá todavía: "Debías haberme elegido contra el cielo mismo. Debías preferirme a la tierra entera".

Estas mujeres y Escipión, están "del lado de los que viven". Son aquellos a quienes "el impulso del amor arroja hacia adelante". Calígula no mata a Escipión, Marta no se atreve a tocar a María, Victoria no es inmolada; ninguno de ellos muere porque aman. Sin que nadie les tienda la mano, en el total desamparo del universo indiferente, afirman el único camino con jerarquía humana: el del amor —incomprensiblemente obstinado en el corazón del hombre (la muerte lo dice en *El estado de sitio*)— el sólo camino posible para trascender el aislamiento y gozar la codiciada compañía. Lo canta el coro de mujeres en esta misma obra: "Ya que todo no puede ser salvado, aprendamos por lo menos a preservar la casa del amor! ¡Que venga la peste, que venga la guerra, y con las puertas cerradas, vosotros a nuestro lado, nos defenderemos hasta el fin! ¡Entonces, en lugar de esa muerte solitaria, poblada de ideas, nutrida de palabras, conoceréis la muerte juntos, vosotros y nosotras confundidos en el terrible abrazo del amor!"

Así, como una aspiración trascendente, luchando siempre, vivificándolo todo, pasa el amor por la obra teatral de Camus. Afirmando su eternidad, su calidad inefable, su condición alógica y avasalladora, como la única certeza que el hombre posee, frente a la razón desesperada ante lo ininteligible y ante la indiferencia que no tiende la mano. El amor realizado así en el total desamparo y en la desesperanza sin término es la única dimensión absoluta del corazón humano, el único horizonte celeste que le es dado abordar.

JULIETA GÓMEZ PAZ

EL CREADOR CINEMATOGRAFICO

"...son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, porque sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna..."

JUAN HERRERA, *Discurso de la figura cúbica.*

La creación artística es siempre una obra individual. La gran corriente colectivista, colectivizadora, de estos tiempos nuestros tiene mucho de hecho fundamental —sólidamente anclado, con razones poderosas y trágicas, en el fondo de la historia—, y mucho de barato clamoreo gregario, que suele ser el más dogmático y exigente. Pero ambos, la razón de historia y el gesto fariseo, han acabado por retroceder en sus intentos de colectivismo artístico. Fracasaron las brigadas literarias en la Rusia comunista, que llegaron a estar dirigidas por el auténtico talento creador de Gorki. Y en la supercapitalista Norteamérica se está malogrando su cine —arte nacional— en el empeño colectivista del equipo, la especialización y la "cadena". Para el trazado de nuestra época, creo fundamental este rescate de la obra de arte para el individuo: continuidad, profunda continuidad.

Porque la obra de arte siempre tuvo un autor, con suprema responsabilidad creadora, se trate de las catedrales o del cinema. Sobre todos los hombres y artes que en la construcción del Monasterio de El Escorial intervinieron, sobre la inspiración de Felipe II, árbitro del mundo, sobre artistas a veces geniales, como El Greco, sobre Juan Bautista de Toledo, arquitecto oficial de la obra hasta su muerte, el autor es Juan Herrera. ¿Por qué? "Son los principios absolutos necesarios en cualquier arte", los que han de responder.

Y en el cine, en esa lista de nombres al comienzo de la película actores, director, co-director, argumentistas, guionistas, dialoguistas, productores, productores asociados, director artístico, decorador, figurinista, ambientador, iluminador, cameraman, técnicos de sonido, de efectos especiales, de trucos, de montaje, entre esos treinta o cuarenta nombres, hay un autor, creador del film. ¿Quién es? En cine, arte incipiente, todo es confusión, imprecisión, superposición de oficios y funciones...: nebulosa. Y son "los principios absolutos" de este arte nuevo los que señalan a un hombre con su dedo de teorías: he ahí el autor. Será famoso, tendrá mejores sueldos, en torno a él se creará la práctica

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del trabajo diario en el estudio y la orientación de la gran voz publicitaria...; es decir, la realidad más tangible y brillante de la labor cinematográfica. Quién es el creador cinematográfico no es, pues, pura especulación desinteresada, sino practicismo cotidiano y utilitario; porque aunque casi nadie lo sospeche allí, lo que se cinematografía en un estudio son teorías, principios absolutos.

Y conforme el cinema ha ido saliendo de su propia nebulosa embrionaria, adquiriendo una estructura, una arquitectura, el centro de gravedad de sus principios básicos se ha desplazado de un concepto a otro, de un hombre a otro: este hombre ha sido el autor, el creador cinematográfico en cada época.

El cinema no es la glosa de todas las artes —afirmación habitual—, sino la más reciente de las artes, último resultado de la constante disgregación y especificación del orbe artístico. Y nace como documental y noticia en los Lumière, como magia infantil en Méliès, como suceso de figuras de cera en Porter, Zecca, Hepworth... Pero cuando quiere ser arte, necesita deducirse e imitar a otro arte preexistente, y los actores de la Comedie Française lo atrapan por su más ostensible apariencia y comienzan a hacer con él... teatro: el Film d'Art, en 1908, al que Italia dará su máxima y real categoría espectacular, desde 1913. Teatro de entreacto, capaz de representar lo que pasa entre acto y acto —el naufragio, el crimen, la persecución por las montañas, el cataclismo...— y que los actores teatrales cuentan entre cuatro paredes de papel pintado al levantarse el telón; ésta fué la gran atracción del cine para el hombre de teatro. Pero era un teatro sin palabra, mudo, solo gesto y ademán. Es decir, pantomima.

Amar, llevarse la mano al corazón; llorar, sacudir el cuerpo y sacar el pañuelo; alegría, dar saltos y cabriolas; desesperación, agarrarse la cabeza y tirarse de los pelos. Igual sucede, con "tu", "yo" "éste", "los dos", "allí", "aquí", "vamos",... El actor no tenía más que el gesto convencional, fácilmente comprensible, para expresarse en la pantalla, y éste era también el medio narrativo del cine. Al aparecer el cinematógrafo, se consideraba que un film era inintelegible si tenía más de una escena y tres minutos de duración; el explicador con su verborrea pintoresca y popular, apuntaló la comprensión de los primeros films más largos. Ahora el cinema abría su camino hacia la expresión propia, por medio del gesto del actor. Y el actor era, por eso, el creador de la película.

Pragmatismo: el actor cobraba renombre y fortuna; el director

era anónimo; el argumentista no existía. Práctica: no había argumento escrito, el director informaba al actor de que se trataba, y éste improvisaba en el estudio lo que creía más eficaz para el efecto cómico o dramático de la escena. Resultado: como siempre que el actor anula al poeta, se produce la mascarada y la tipificación. En la "Comedia del arte" son Arlequín, Colombina, Pierrot, Pantalón, el Doctor...; en el cine son Max Linder, el elegante, Fatty, el gordo, Theda Bara, la vampiresa, Harry Carey, el cow-boy, Mary Pickford, la ingenua... Sólo Charles Chaplin, el genio, el autor de sí mismo, parte de aquí para crear, precisamente, el primer ser humano de la pantalla: Charlie, Carlitos, Charlot. Pero aquella tipificación era tan auténtica y fuerte, que mantiene hasta hoy sus últimos vestigios.

Sin embargo, la mímica no es, para la imagen viva del cine, más que una forma imitada y transitoria. Y es el Norteamericano David Wark Griffith 1875-1948) el que traza el primer gran esquema fundamental de la forma cinematográfica. Durante siete años y a través de unos treinta films idea, inventa y recoge —principalmente de Porter, Méliès y el gran cine italiano— los elementos capaces de constituir un lenguaje cinematográfico. Para aplicarlos, de manera orgánica, en tres películas, capitales por eso en la historia del cine.

El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation), (1914-1915) es la mirada de la cámara, distinta de la del hombre; lo que Jean Epstein llamaría "el ojo subreal del cinema". Es decir los primeros planos, las grandes imágenes panorámicas, el movimiento del tomavistas sobre sí mismo como una mirada, el cachet para ocultar y revelar lentamente el contenido de una escena, las cortinas, el encadenado, el "ojo de gato"... *Intolerancia* (Intolerance, 1916) es el montaje. Cada vista tiene un valor expresivo por sí mismo, y otro por el lugar que ocupa, por semejanza o contraste con las que le siguen y preceden; también —por extensión— cada escena, o grupo de escenas de la secuencia cinematográfica, tiene su valor absoluto, y su valor relativo de posición. Cada fragmento de las cuatro historias de la intolerancia humana a través de los tiempos-Babilonia, Cristo, la matanza de los hugonotes, un drama actual entre el capital y el trabajo— marchan paralelos, simultáneos, hasta puntos cumbres significativos, prescindiendo del espacio y del tiempo —"la geografía ideal del cine", que diría Dziga Vertov— para obtener, de su semejanza, algo superior y distinto del hecho concreto que representan: el concepto abstracto de la intolerancia humana, y su crimen eterno. Esto es una inicial sintaxis del cinema.

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Y con esos nuevos recursos genuinos en la mano, Griffith enfrenta el cine de su tiempo y su lenguaje del gesto, en *Pimpollos rotos* (*Broken Blossoms*, 1919). La interpretación del actor cinematográfico no debe ser pantomima, sino actitud. Crear dentro de sí el personaje, que la cámara irá a buscar en su menor gesto con la hipertrofia del primer plano, que el montaje describirá, en la concatenación de detalles, con más profundidad y exactitud que el actor mismo con su mímica. La gesticulación, la tipificación y la pantomima comienzan a borrarse de la pantalla con la interpretación de Richard Barthelmess en este film. Es la nueva interpretación en un arte nuevo.

Todo ello es muy elemental e incipiente en estos films pero decisivo y fecundo. Desde entonces, el actor de teatro tiene que reaprender su oficio frente a la cámara. Desde entonces, teóricos y realizadores desarrollan, perfeccionan y ahondan —recrean— este primer esquema de la forma fílmica. Los suecos y daneses —Stilleh, Sjostrom, Dreyer...—, los franceses— Epstein, Delluc, Dullac, L'Herbier, la vanguardia...—, los españoles Buñuel y Dali, los alemanes como Murnau, Lupu Pick, Wiene, Lang, Dupont, Pabst... dirigen principalmente su búsqueda al desarrollo de la imagen en sí, producto fotográfico de la mirada de la cámara. Los rusos hacia el montaje, hacia la combinación de las imágenes en un resultado estético posterior, como Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dvochenko... Y la forma cinematográfica —obtenida por la compleja técnica del cine— se erige en meta y teoría de este arte. El hombre capaz de crearla, de concebirla y extraerla de esa gran alquitara técnica, es el director. Y éste es el creador del film.

Pragmatismo: el realizador pasa, en nombre, fama y sueldo, a ponerse a la altura, y muchas veces superar, al actor; éste refugia, casi siempre, su popularidad en la zona extra-artística de sus atractivos personales. Práctica; el director lo es todo, con suprema autoridad, como creador absoluto; el actor está a sus órdenes; el argumentista es su máquina de escribir. Surge este último como producto de la racionalización industrial, para ir escribiendo la próxima película, mientras el director realiza la actual. No es un escritor, sino un escribiente, un técnico a la altura del iluminador o decorador. Resultado: la forma lo es todo y el tema lo de menos, porque los temas son eternos y sólo la forma cinematográfica, el nuevo punto de vista de la imagen animada, puede revalorizarlos. Es el fetichismo de la técnica, bizantinismo formalista: la manera de decir, más que lo que se dice. Se ha producido, así, un cine donde la indudable belleza formal está al servicio de asuntos casi siempre

deleznables. Es decir, films bien hechos con argumentos absurdos o triviales.

Situación —la del Director-autor— que va desapareciendo en todo el mundo, rápidamente. Solo persiste aún en los directores añejos y en los cines anticuados y pequeños.

Pues la aparición del cine sonoro, en 1926 y 1927, trastrueca por completo la cuestión. Todos los problemas de la forma cinematográfica se precipitan por esa línea de mínima resistencia, que es la palabra recién conquistada para la pantalla, y se comienza a hacer teatro fotografiado. A pesar de las hondas rectificaciones de René Clair o de Sergio M. Eisenstein, a pesar de las soluciones surgidas lentamente en esos veinte años, el cinema actual sigue siendo —en más o en menos— teatro impreso en una cinta de celuloide, como propugna Pagnol. Y el asunto de la forma cinematográfica queda en receso, archivado en esa solución falsa del teatro fotográfico. Sólo ahora, en esta postguerra, vuelve a reanudarse, en parte, la cuestión.

Y por otro lado, el sonoro trajo, por el camino adyacente de la necesidad de los diálogos audibles, al escritor tradicional, al literato, al autor estrictamente dicho. Es decir, a creadores directos de personajes, de frases, de mundos. Esto es, no de formas, sino de temas. Y rehuído, ya que no solucionado, el problema de la expresión por la imagen, este orbe temático se ofrece al cinematografista íntegro y múltiple, en toda su hondura, matiz y sutileza. El cine da otro paso adelante, sin haber acabado de dar el anterior.

La teoría se vuelve del revés: lo esencial ya no es la forma, sino el tema; no la manera de decir, sino lo que se dice. Que traducido al pragmatismo industrial es esto: lo esencial para lograr un buen film no es un "astro" famoso, ni un gran director, sino un buen argumento. Y es el gran poeta León Felipe, alejado de estas cuestiones, pero profético y siempre alerta, sobre el agudo filo de su época, el que lo resume admirablemente: "El director es el gran tramoyista. El que maneja la caja de los truenos y de los milagros. Casi es un Júpiter. Casi... Porque puede lanzar el rayo y el relámpago... pero cuando se lo manden. Es un mago que sabe hacer salir al diablo del foso, pero... cuando lo ordene el poeta. Lo cual ya es bastante. El poeta dice: que salga el diablo. Y el gran tramoyista lo hace salir. Eso fué lo que sucedió la noche del estreno de Fausto. El poeta dijo: que salga Mefistófeles... Y Mefistófeles salió con su gran pluma de gallo fanfarrón y oliendo a azufre. Estuvo bien aquella noche la tramoya, ...pero el tramoyista no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

creyó nunca que él era Goethe." Es decir, el argumentista —el creador de temas en imágenes, en acciones, en personajes, en palabras...— es el autor del film, el creador cinematográfico.

Porque la cuestión es ésta: la creación artística es una, sin divisiones, y uno es el artista creador, sin distinciones. El artista es el inventor de mundos. O el descubridor, porque descubrir es también inventar. El descubrimiento y la conquista de América es invención pura, aunque luego resultase que había un continente verdadero, aunque luego resultase que no existía El Dorado—. Y es artista el que lleva en el subfondo misterioso del espíritu ese resorte mágico capaz de inventar, de crear. Que es uno y el mismo siempre: alma de artista.

Y lo que produce en arte la diferenciación, la división y la frontera, el país artístico en ese orbe imaginario, es la forma: el artista es músico, pintor, escritor, cinematografista... Porque siente y se expresa en sonidos, colores, palabras, imágenes animadas... Pero lo esencial y definitivo, lo definidor, es que sienta ese mundo de valores estéticos, y tenga la necesidad vital de expresarlo.

He ahí, en mi opinión, lo fundamental: descubrir, o crear *valores estéticos*. No formas, que en arte son inoperantes; son simple encarnación o avatar de valores estéticos —lo vital—, expresados en temas, y éstos en esa concreción, más externa y fácil, que vulgarmente se llama asunto. Y es autor el que crea, no el que da forma. La evolución del cine —este arte recién nacido— es una prueba más de ese aserto, al traer al argumentista —es decir, al creador, al inventor— hasta el sitial único del autor. Lo es.

Claro que esta concepción ideal, estos principios abstractos, puestos en su fórmula utilitaria de "un buen film es un buen argumento", han empezado a circular prácticamente por estudios y oficinas de productores de films hace unos diez años, en tímido comienzo y en lucha con la montaña de ideas e interés creados por las anteriores concepciones. Y el autor cinematográfico en toda su integridad, no existe todavía. Como el director ya no es el autor absoluto del film. El argumentista, creador de temas, aún necesita del realizador, creador de las formas cinematofráficas, para expresar aquéllos en la pantalla.

Esta es la situación actual, de transición, de conflicto, que presenta en la práctica tres soluciones: resumir, combatir, colaborar. La primera sólo es posible cuando el realizador lleva dentro un autor auténtico —caso excepcional— y dirige sus propios argumentos: René Clair, Marcel Pagnol, S. M. Eisenstein... La segunda, el combate por el predominio en la creación de un film, sólo conduce a la anulación práctica del

director o el argumentista por el otro; la película queda trunacda siempre. Los norteamericanos tratan de solucionarlo imponiendo una tercera autoridad, representante de la empresa, para imponer su criterio: el supervisor, director de producción, o el productor mismo. Solución falsa, porque este representante de la empresa suele ser un industrial, sin criterio artístico; o es un director notable, como Lubitsch, que impone su estilo a los otros dos, y logra un film débil sombra de los suyos propios.

La colaboración efectiva, honda y constante del director y argumentista, es la solución certera para la creación cinematográfica actual. La que tiende a privar, consagrada en obras maestras que muchas veces ninguno por separado consiguió: John Ford-Dudley Nichols, Frank Capra-Robert Riskin, Murnau-Carl Mayer, Duvivier-Charles Spaak, Marcel Achard, Fritz Lang-Thea von Harbou, Gustav Ucicky-Gerhardt Menzel...

Esta simbiosis director-autor es hoy por el momento el creador cinematográfico real. Hasta que surga el Griffith de los argumentistas, el hombre capaz de crear sobre el papel mundos de imágenes vivas, capaz de expresar sus temas en formas cinematográficas acabadas, el hombre de la fórmula fílmica completa: el cinedramaturgo. Entonces el director será el encargado de hacer salir a Mefistófeles del foso según esa fórmula, se reducirá al "gran tramoyista".

Y esta evolución es una autodefinición, conducida siempre por el oculto giróscopo de los principios absolutos de este arte nuevo: la expresión por la imagen animada. Cinema: arte del tiempo en formas del espacio.

Quizás también algo más circunstancial, pero más vasto: la superación de la técnica. El hombre, que partió de una idea para inventar el cinematógrafo, creó su gigantesca máquina —estudio, laboratorio, sala de proyección—, y ahora vuelve a la idea. Es decir, a sí mismo, a lo operante y fecundo del ser humano. Porque todo lo demás, incluso esta gigantesca y necesaria mecanización universal —que en realidad empieza ahora— es miscelánea. Lo inmortal es el filósofo antiguo, solo y pensante, a orillas del mar latino. Y sigue ahí, esperando a la humanidad de vuelta de su actual fabulosa conquista técnica.

¿Signo, profecía? El arte es el índice sensible y alerta de cada mundo y cada tiempo, porque está bien anclado en el fondo de la sociedad que lo produce. Y quiérase o no, este cinema adolescente, titubeante, tantas veces vulgar y hueco, casi siempre vendido o esclavo, es el arte de nuestro tiempo, con gravitación en las demás artes.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ

Archivo Historico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NOTAS DE LIBROS

ALEX COMFORT: *La novela y nuestro tiempo.* Realidad, Buenos Aires, 1949

Lo que más a menudo se echa hoy de menos en la creación literaria y artística en general es quizás una falta de frescura o —si se admite esta otra calificación que me parece aún más ajustada— de *ingenuidad* que nunca falta en las mayores realizaciones de otras épocas, por ejemplo en las grandes novelas del siglo XIX. Pues —ateniéndonos sólo a este ejemplo— tanto Balzac, que con extraordinaria facilidad se volvía sordo a todo sentido crítico interno o externo, como Stendhal, que siempre permanecerá maestro insuperable en la auto-crítica, poseen en común un rasgo que con ellos comparten todos los grandes novelistas de su siglo, desde Dickens hasta Tolstoi y desde Mazoni hasta Dostoyewsky, un rasgo que puede dscribirse como la capacidad para desembarazarse, en el momento de la creación, de minucias intelectuales y hasta de grandes pensamientos (aunque de casi todos ellos nos consta que pensaban mucho y que pensaban casi siempre grandes cosas) en cuanto sentían la compulsión, la compulsión irreprimible de algo que en ellos se agitaba y que hoy, transvasado por ejemplo en "Louis Lambert", hemos dado en llamar *el genio* de M. Honoré de Balzac.

Luego han venido los tratadistas sesudos y sosos, los escolásticos y escoliastas de la novela que, con la pretensión de distribuirlo todo en bonitos canteros a los cuales cada uno puede ir en busca de modelo y hasta de inspiración, sólo han conseguido embarullar las cosas a tal extremo que ya la mayoría de los críticos —y, lo que es peor, de los mismos novelistas— en una narración determinada no se atreven a ver lo que puede haber en ella de único, de exclusivo, su "entelequia" por así llamarla, sino que se conforman viendo lo que ella tiene en común con éste o aquél afamado libro, lo que tiene de "influencia" (palabra horrible desde que la crítica abusa de ella). Y, así, ya son pocos los comentaristas que se atreven a preguntarse —pongamos una muestra cualquiera— si como creaciones se sostienen por sí mismas las de Vittorini, pues les basta con enterarse (y enterar a quienes los creen) de que Vittorini repite ciertos procedimientos de Hemingway; y, asimismo, abunda hoy el novelista que se plantea su creación a tal extremo que al final la pobre creación se le queda en planteamiento, en andamiaje y argamasa y nada más. Y este "nada más", desgraciadamente, es nada menos que el talento mal aplicado, el talento que no quiere dar paso

al genio (creamos que cada hombre tiene el suyo), el talento que se pone en el camino del genio y lo tumba.

Quizás esto sirva para explicar la aparente (y harto evidente) falta de genio que hoy se observa en la literatura creadora, sobre todo en la literatura narrativa; pues en tanto que uno a cada paso, a cada nueva página que lee, está tentado de exclamar "¡cuánto talento tiene este hombre!", también uno casi se olvida, cuando practica asiduamente la lectura de novelas contemporáneas, de esa sensación, que siempre es un "estremecimiento nuevo", que otorga el contacto con un genio, aunque no sea un genio de primera magnitud sino simplemente de segunda, un Víctor Hugo, un Gogol y quizás hasta un Wilkie Collins.

Todo esto se llega a pensar cuando se lee, se piensa y repiensa el pequeño libro sobre la novela y nuestra época que el joven poeta anarquista inglés Alex Comfort ha compuesto. Uno creería, de primera intención, que el ser joven, poeta, anarquista e inglés son cuatro espléndidas cualidades para ocuparse de la novela. Porque un hombre que del todo pertenece a este siglo (y Comfort ha nacido en 1914) puede estar especialmente capacitado para tratar algunos de sus aspectos sobresalientes, y nadie puede dudar de que, con todo, en el siglo que ha visto la aparición de "A la busca del tiempo perdido" y "Ulises", la novela es uno de sus aspectos sobresalientes. Y porque la condición de poeta incluyó siempre (y parece hoy más que nunca incluir) a la de novelista. Y porque el anarquismo proporciona uno de los más eficaces instrumentales para apreciar detalladamente nuestro contorno cultural y, de este modo, poder desmenuzarlo mejor. Y porque el arte de la novela —a pesar de esas colosales irrupciones que se llaman Cervantes y Balzac, Dostoyewsky y Proust, Tolstoi y Kafka— en ninguna parte tiene tanta continuidad y cuenta con tantos maestros eximios como en los países de habla inglesa, tanto que podría decirse de él que es, primordialmente, un arte de la lengua inglesa.

Por desgracia, aunque posee una envidiable perspicacia que se aprecia aquí y allá en el curso de *La novela y nuestro tiempo,* Comfort no ha sacado de estas cuatro ventajas extraordinarias cuanto partido hubiera podido esperarse que sacara. Y bien puede pensarse que ello se debe, más que nada, a su pretensión programática, esa misma pretensión que obstruye al genio aunque aguce algún talento.

En el capítulo IV de esta obra ("El ángulo de la narración"), Comfort escribe lo siguiente: "Censurar a los escritores contemporáneos por no alcanzar los objetivos y facilidades del siglo XX es lo mismo que censurar a un elefante por no dar nacimiento a un mamut. Si pudiéra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mos ser llevados a ver el transfondo social del desarrollo social y su irreversibilidad, las quejas formuladas contra la novela actual serían menos extravagantes y fundadas sobre una comprensión inteligente" (p. 55). Esto es cierto, indudablemente, pero quizás hasta demasiado cierto. Porque es un argumento irrebatible cuando se lo dirige contra quienes reclaman hoy una *novela mamut* ("La guerra y la paz" o "El rojo y el negro") pero, también, porque Comfort no parece advertir del todo que la más justificada protesta contra un sector vastísimo de la novela actual (que abarca desde la "ópera omnia" de Aldous Huxley hasta "Los caminos de la libertad" de J.-P. Sartre) es que sus componentes no son enteramente novelas, genuinas *novelas-elefantes* como debieran serlo (y como lo son, en cambio, las de Mauriac o Hemingway) y como son genuinos, entre los proboscídeos, los elefantes, en su perfecta elefanticidad.

Además, que aunque deja oír esta protesta contra cierta crítica conservadora, Comfort mismo no está completamente libre de la pretensión de ver parir un mamut a una elefanta. Así lo evidencia el hecho de que tome como modelo de creación novelesca, y nos lo proponga, al "roman naturaliste" de Zola, y el hecho —aún más grave— de que comparta cuantas ilusiones éste formuló sobre el carácter estrictamente científico de las obras concebidas de acuerdo a su "método", todo lo cual remata (y quizás se origina, también) en una especie de veneración de la ciencia francamente conmovedora (conmovedora, sobre todo, porque a uno le recuerda la época de la "Biblioteca Sempere", con sus libros de Büchner y Haeckel), en un cientificismo que sólo admite la literatura que se humilla ante el pedestal de la antropología física o de la biología.

Esto procede, y bien a las claras, de la profesión médica que Comfort ejerce. Pero es lamentable que si él lleva tan claramente en su pensamiento crítico esa huella, de la fe anarquista en la cual participa no se encuentre otra igualmente clara por lo menos. Cierto es que él dice que "al escritor responsable le aparecen todos desnudos, y está desnudo también él mismo" (p. 40), y cierto es que esto es bien de anarquista, pero Comfort sin cesar se desdice en el transcurso de este volumen y que, con su preocupación casi obsesiva por los rasgos transitorios de nuestra época, más parezca marxista que otra cosa.

Comfort se interesa demasiado en asuntos de muy poca monta, y hasta llega a extremos como el de dar cabida en su análisis a las opiniones de seres —tal un Lord Elton y cierto Sir Lionel Lindsay— que más valdría la pena dar por inexistentes. E, interesándose demasiado en

semejantes fruslerías, suele dejar de lado personalidades, obras y hasta aspectos enteros de la literatura actual que uno hubiera esperado ver analizados (mencionados, al menos) por él. Así, aunque anota con valentía inusitada en medio de una crítica en la cual el snobismo cada vez cuenta con más adeptos, que "hay novelas de quiosco con métodos sorprendentes que pasaron inadvertidos sin duda a su público y a sus editores, sin lo cual los libros no hubieran ido a la imprenta", se olvida casi completamente de la forma más característica asumida en nuestra época por la novela de quiosco, cual es la novela policial, y de este modo queda trunco su análisis de las relaciones entre la creación novelesca y el público contemporáneo.

Pero todas estas fallas son subsanadas por las virtudes que como crítico ostenta Comfort. Él es siempre sincero, apasionado, arbitrario, perspicaz. Le preocupa el estado actual de la literatura y aspira a contribuir a su mejoramiento. Su información es abundante y, a veces, sorprendente. Y su intento, por todo esto, constituye un documento de auténtica importancia para cualquiera que se interesa en este arte tan rico —y, como todo lo verdaderamente rico, enmarañado— que convendría llamar "de las novelas" y no meramente "de la novela".

E. L. Revol

Ana Gándara: *Génesis*, Buenos Aires, 1949.

Páginas que sugieren una desolación genesíaca, es cierto, pero que dicen más de términos que de orígenes. Sin embargo, después de cada desenlace queda un aire vago y vacío, misterioso, como lugar propicio para otro génesis no enunciado.

Ana Gándara describe una profundidad separada pero hermana de los sentidos, casi inhumana por demasiado humana, por excesivo adelgazamiento de sensibilidad. Libros como éste, nacidos por necesidad de desnudar una hondura vital, dramática, valen más allá de su estructura física porque sugieren, proponen, inventan un mundo que, como Juan Ramón Jiménez dice en el poema-prólogo, "*es una vida más real, que jeneralmente llevamos olvidada a todas partes, tontos o locos que somos, por entre las otras vidas diarias; tan nuestra que casi todos la creen extraña cuando alguno la desentraña.*"

En *Génesis* caben tres relatos y tres mundos alucinantes. El más

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

rotundo en fondo y forma es *La Muerta,* historia de una muchacha habitada, perseguida por un fantasma interior, más real que su carne y su alma. Este cuento, de clima sofocante, sobrecoge porque en él está desnuda una intimidad excepcional, con el necesario impudor propio de los puros de sinceridad: su calidad no tiene mejor ni parecido antecedente entre nosotros. Cada una de sus frases trae el escalofrío de lo terrible, de lo vivido en llagas y obsesiones, del conocimiento fatal de lo desconocido. En él están la vida y la muerte enfrentadas como espejos que se retratan mutuamente hasta el infinito. "Adentro de ella tenía una muerta", frase repetida por urgencia nerviosa, graba esa alucinación que la vuelve hacia sí misma, reflejada en un interior tan hondo que parece ajeno. Quiere encontrarse, unirse definitivamente con la imagen que cae como niebla de plomo sobre los ofrecimientos de la existencia. Y parece cobarde esa juventud que se niega a la vida ofrecida para entregarse a un espectro estéril y paralizador. ¡Sin embargo, qué sabia razón justifica ese hueco sofocante de los oscuros pasillos sin término que simbolizan el infinito, andado y desandado en alma y ojos, desde un cuerpo quieto! Alma demasiado llena de caminos para interesarse por los del mundo, encerrada en un orgullo heroico y desgarrado.

Ana Gándara no se parece a nadie, es ella misma y nada más que ella misma en todo el libro. El estilo de *La Muerta* está hecho a alma y nervio; las repeticiones golpean como pulso, y la experiencia es evidente. Ana Gándara nunca propone una resurrección, la muerte que piensa es total y misteriosa como la naturaleza no da ejemplo; para ella nada renace, ni vuelve, ni amanece, ni florece otra vez: llegada a su término oscuro, se detiene y calla, sin atreverse a pasar el umbral ni a desandar lo conocido. Quizás la esperanza será fruto de otras meditaciones y otros aires, tan verdaderos como los que la pueblan ahora, tan humanos y desamparados y fuertes.

El primer relato, *La Sombra,* es sombrío como la inmensidad donde transcurre: campo de agorerías y lentitudes, de tiempo diferente. Los personajes están llenos de muerte, velados por una sombra que no les viene de fuera sino que brota de lo más hondo de ellos mismos, como un macabro humor que padecen sin advertir. Tal vez no hacen más que presentirla oscuramente, con un temor que se resuelve en silencios y lentitudes, porque si de pronto la sintieran, entera y punzante como es, se rebelarían con todo el tamaño del grito y el sollozo.

El protagonista de *La Nada* vive una serena desesperación, una locura de imágenes que no discierne entre recuerdos y presentimientos, porque todo es el mismo anhelo de un mejor estar, intemporal. "*Quiere escribir, parque sabe que es una manera de sentir la eternidad de su ser frente a los objetos inertes y mudos que lo rodean. Pero el minuto, la hora, el tiempo, se lo impiden como barreras infranqueables.*"

Los personajes de Ana Gándara son todos como éste, mansamente alucinados, transparentes de pureza y alejamiento de lo real. No tocan nada porque les parece que nada existe, o porque tienen miedo de que las cosas sean leves hasta deshacerse en la mano, o de que esa mano se hiera contra un espejo encantado. Pero saben vivir, porque tiemblan y se queman.

Sabiduría tal sólo se da en un ser sin edad como Ana Gándara, "hecho de caminos inacabables", recién nacido cada día y envejecido de misteriosas intuiciones. Quiere ir muy lejos porque se siente venir de muy lejos. El futuro que evoca se resolverá en una esperanza tan triste y maravillosa como este no resucitar, angélico por demasiado humano. Otros rasgos de su intimidad única entregados con igual valentía nos volverán a sorprender y conmover como ahora, con la certidumbre de que su palabra es necesaria, porque la salva y nos salva.

MARÍA ELENA WALSH.

FRANCISCO AYALA. *La Cabeza del Cordero.* Editorial Losada. Buenos Aires, 1949.

PARA disertar sobre las cuatro narraciones que ha reunido en *La Cabeza del Cordero* no recurre esta vez Francisco Ayala a los buenos oficios de su *alter ego,* el archivero y bibliotecario de la ciudad de Coimbra, Don F. de Paula A. Duarte, tal como hiciera en análoga circunstancia cuando publicó *Los Usurpadores.* Si en aquella ocasión nos sirvió una chispeante autocrítica firmada con pseudónimo de tan precisos perfiles que el imaginario escritor cobró vida hasta el punto de que en alguna Página de Libros se le considerara de carne mortal, deja ahora Ayala bromas aparte y en un proemio lleno de dignidad se justifica ante el lector por la publicación de su nuevo libro.

Pues es el caso de que Ayala se cree en esta obligación por venir a engrosar con otro volumen "la multitud de los que incesante y desconcertadamente apelan al público, sin motivos que aspiren a valer como razonables fuera del particular gusto y gana del autor", como si no

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

bastaran para justificarle por sí solas las muchas satisfacciones que el lector encuentra en sus relatos.

En diez concisas páginas ofrece estos motivos que trascienden sin duda su propia complacencia. No se limita, pues, a hablar de sí y de los productos de su ingenio —en cuyo ejercicio la ironía anterior era en absoluto lícita— sino de cosas que atañéndole muy directamente se refieren en primer término a la época, a su país y a sus contemporáneos. A todo un mundo que entró en agonía en 1936 y que al extinguirse se llevó consigo buena parte de Francisco Ayala.

Sin embargo no son sus propias exequias las que entona. Al fin y al cabo, Ayala, para fortuna nuestra, vive, y de ser acertada mi creencia debe sentirse más sabio, más alertado y penetrante explorador de la realidad que nos circunda que el que hubiera llegado a ser de perdurar el mundo estabilizado en que hizo sus precoces primeras armas y al que dió las realizaciones literarias, científicas y docentes de una madurez alcanzada muy temprano. Si el conocimiento da dolor, de ese dolor no se queja Ayala.

Mas para discurrir sobre su dolor de España, de ese dolor que tan emotiva y contenidamente permite asomar en el prólogo del libro, no ha considerado lícito valerse de *interpósita persona* y ha despedido a Don Francisco de Paula. La ocasión no autorizaba bromas y es él mismo quien en gesto de sobria responsabilidad se adelanta al primer plano para explicar como sociólogo las vicisitudes que hubieran de acaecerle como hombre de su país y de su tiempo para que el escritor imaginativo haya guardado silencio por cerca de veinte años. Durante ellos, es cierto, su producción literaria no se ha detenido. Ahí están el *Tratado de Sociología* —al que las especiales circunstancias que comporta la condición de exilado de su autor han limitado la repercusión que hubiera debido alcanzar como el libro más completo en la materia que se ha escrito en lengua castellana— y ahí están sus numerosos ensayos, recogidos en volúmenes o dispersos aún por las revistas. Pero su intimidad, la más profunda realidad de su vida, que sólo las obras de ficción permiten poner de manifiesto desde que no se escriben Confesiones, había permanecido hasta ahora sin exteriorización.

Pocos habrá tan capacitados como Ayala para apreciar hasta qué punto el escritor es hijo de su tiempo. En *Razón del Mundo* planteó la cuestión situándola en el ámbito de la cultura occidental en crisis. Más tarde, en un artículo, "¿Para quién escribimos nosotros?", que publicó en *Cuadernos Americanos*, la circunscribió a los escritores españoles, con especial referencia a los emigrados políticos. Faltaba un solo paso, el que

da ahora. En muy pocas páginas consigue aclarar porqué escribió, porqué hubo de silenciarse, porqué vuelve a escribir y para ello ha de pasar revista a los acontecimientos de su país y mundiales tal como le han afectado a él y a la totalidad de las letras españolas.

Difícilmente habrá asomado nadie a un mundo más propicio para la faena de escribir que quienes como Ayala comenzaron a hacerlo en España durante el decenio 1920-1930. Eran jóvenes en un mundo que erigió a la juventud en ideal de vida y era la *prosperity*, la última ocasión en que el occidental, libre de preocupaciones inmediatas y abrumadoras, pudo vacar alegremente por las regiones del arte. Pero, además, los jóvenes españoles que entonces comenzaban a escribir recibían como herencia el prestigio que por aquellos años gozaba en su patria el escritor. Por sus libros, de una riqueza que la desolación actual permite apreciar cumplidamente, y por su actuación pública, desarrollada al margen de la vida política oficial, la generación del 98, primero, y la de los escritores universitarios agrupados en torno a Ortega, Cossío y Menéndez Pidal, más tarde, habían logrado un ascendiente enorme sobre la vida nacional. Los más destacados de ellos habían llegado a ser, propia y efectivamente, por el simple reconocimiento espontáneo de sus compatriotas, glorias nacionales. Aquellos que gozaban de un perfil fácilmente reconocible —Unamuno, Valle Inclán— eran saludados en sus paseos callejeros por hombres acaso incapaces de deletrear sus libros. Más o menos oscuramente los españoles tenían conciencia del gran desarrollo que desde principios de siglo se operaba en su país, que no se podía identificar con un régimen político desprestigiado que integraban un monarca cacique, una aristocracia incapaz de otra cosa que de una insulsa vida palaciega y unos ministros y diputados profesionales de cuarto orden en cuanto a realizaciones y decencia. "La regeneración de España", fué obra de fuerzas sociales espontáneas, innominadas muchas veces, y el escritor, que aparecía entre ellas con nombre propio, la vió centrarse en torno suyo, acaso, por esta circunstancia, en mayor medida que lo que correspondía a su contribución. De todas formas cumplió a satisfacción, en la mayoría de los casos denodadamente, el papel de guía que los otros grupos fueron incapaces de asumir.

Ayala explica cómo su generación irrumpió en la vida pública cuando la dictadura de Primo de Rivera daba lugar a un momento de calma política. "En una atmósfera de paréntesis y espera como esa, la nueva generación se manifestó muy desligada de las realidades inmediatas, a través de actitudes estéticas que pretendían el máximo distanciamiento respecto al ambiente social." El hecho de que fuera la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

poesía —en una floración sin precedentes desde el siglo de oro— el género predilecto de estos jóvenes es la mejor comprobación de ello. Los prosistas no alcanzaron su talla, ni la de sus predecesores. Se hacía sentir en el género el desconcierto de la época, la falta de una trama de convicciones sociales vigentes que requiere sin duda la gran novela para surgir a su calor o en oposición a ella. Sin embargo ya habían logrado luz propia por aquellos años, Bergamín, Jarnés y el mismo Ayala, si bien como este último los caracteriza, entregados a aquella "sensual alegría que jugaba con imágenes, con metáforas, con palabras y se complacía en su propio asombro del mundo, divirtiéndose en estilizarlo".

"Todo esto se agostó de repente." Sobre el mundo se cernían ya los años tremendos que habían de venir y, entre los españoles, uno de los primeros en advertirlo fué Ayala. El joven profesor de Derecho Político que era entonces, se encontraba en 1929 y 1930, "los años del despliegue del nazismo", en Alemania. Sobre su sensibilidad su preparación profesional le capacitaba especialmente para captar la torva faz de los acontecimientos. Entonces, nos dice, "puse tregua a mi gusto de escribir ficciones y acudí con mi pluma al empeño de dilucidar los temas penosísimos, oscuros y desgraciados que tocaban a nuestro destino, al destino de un mundo destituído de sus ilusiones".

La tragedia de ese mundo comenzó en España y Ayala fué partícipe de ella. En él, como en todos los españoles, la guerra civil se le ha alojado en lo más hondo, trenzándose en la trama de su vida. La llevan consigo, a veces, al parecer, olvidada, pero siempre actuante, condicionando toda su existencia de tal manera que es imposible entender a cualquier español, y a España toda, haciendo abstracción de ese acontecimiento. Acaso el mayor acierto de Ayala en estas narraciones sea haber conseguido reflejar exactamente de qué forma perdura la guerra civil en los españoles, aún diez años después de terminada. Así, por ejemplo, la acción del relato que da nombre al libro, *La cabeza del cordero*, transcurre con mucha posterioridad al fin de la contienda. El protagonista no ha sufrido por su causa, la soportó cínicamente, aprovechándose de ella a la ocasión, y con igual cinismo juzga después los acontecimientos. Ha reemprendido con toda facilidad su vida y se halla casualmente en Fez, en un escenario de cuyo exotismo, nuevo para él, goza, cuando le sucede una aventura singular —el encuentro con unos moriscos que llevan su mismo apellido y se empeñan en que pertenecen a una rama de su familia que abandonó España cuando la expulsión. Todo parece, pues, propicio para alejar a tal individuo durante aquellas horas de la rememoración de los sucesos acaecidos en la guerra. Y, sin embargo,

apenas se detiene un instante a pensar en sí y en sus próximos cuando la visión de aquélla se le impone y la rumia una vez más entre las innumerables escenas y acciones que tuvieron lugar en aquellos años.

La guerra civil hizo que Ayala suspendiera su producción imaginativa durante el último decenio, pues, inevitablemente, ella había de ser el tema de sus ficciones si deseaba volverlas a escribir, y ha querido abordarla con ánimo sereno. La guerra civil es también la causa inmediata de que ahora reemprenda la labor, ya que lo hace a impulsos de un motivo ejemplar: "No menos que los pueblos que soportaron después bombardeos, invasiones, ocupación militar, exterminios, ha tocado a nosotros (se refiere, claro está, a los españoles) sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, desprendernos así de engaños, de falacias ideológicas, purgar el corazón, limpiarnos los ojos, y mirar al mundo con una mirada que si no expulsa y suprime todos los prestigios habituales del mal, los pone al descubierto y de ese modo sutil, los aniquila."

A costa de mucho de sí mismo se le ofrece a Ayala la nueva tarea. El *qué* digno de la labor de escribir en una época que no autoriza a espíritus como el suyo, frivolidades ni escapismos. ¿Habrá atinado igualmente con el *cómo*? Ayala no lo sabe y al final de este prólogo se nos manifiesta azorado, perplejo...

Más vale decirlo de inmediato. En mi opinión no lo ha conseguido totalmente. Tenemos cuatro relatos soberbios —y el calificativo no lo sitúo aquí para contrabalancear esta reserva: son soberbios— pero al menos en mi ánimo no han conseguido la finalidad que les confiara su autor. Uno se encuentra con una multitud de pasiones —la mayor parte de ellas oscuras, torvas— excelentemente analizadas, pero no acierta a hallarles el prestigio que multiplica sus estragos y contra el que Ayala quiso entablar la lucha. La causa está a mi juicio en la manera demasiado oblicua con que se aproxima al acontecimiento principal —la guerra civil. Acaso al emprender la labor y adoptar el procedimiento que ha seguido tuviera presente la ineficacia de las prédicas directas contra la guerra que con tanta profusión se sucedieron al fin de la primera contienda mundial y que no sólo no consiguieron detener la segunda sino que incluso, manejadas por una propaganda diabólica, sirvieron a su preparación. Tal vez haya considerado que los elementos propiamente políticos y sociales ya habían sido objeto de su atención en otras obras, en *Los Usurpadores*, y en las que integran su producción científica, pues, en efecto, muchos de sus más finos análisis sociológicos no habrían al-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

canzado la penetración que tienen si Ayala no se estuviera refiriendo a fenómenos que le han alcanzado de lleno en su propia vida.

Pero sucede que al prescindir de esos elementos y buscar las causas de la guerra civil sólo en las que permanentemente anidan en el corazón de los hombres, omite a mi parecer la incitación exterior, "las falacias ideológicas" que las desatan, las traban en lucha y multiplican sus estragos. Resultan así las analizadas por nuestro autor pasiones domésticas cuya exteriorización no hubiera traspasado en otras circunstancias la esfera del crimen pasional o de intereses, o que no se hubieran manifestado en absoluto. Cómo esas pasiones hasta entonces mostrencas, desprovistas de color político, se integran en el acontecimiento social se ve claramente en los relatos. Pero cómo éste se produce, permanece a mi juicio sin enunciar, al menos con la suficiente relevancia. La guerra no es en los relatos más que la ocasión para que esas pasiones, existentes en cualquier tiempo, se exterioricen impunemente. Mas las pasiones peculiares de la lucha política, que son precisamente las que se envuelven en "los habituales prestigios del mal", no son objeto de su atención en este libro. Ninguno de los personajes que Ayala describe es *político*, está aquejado por el ansia de poder ni es víctima de una ideología deshumanizada, ni se sirve de ella para dar rienda suelta a otros impulsos o para justificarlos bajo su máscara. En realidad todos ellos, hasta que la guerra sobreviene, viven al margen de la política y cuando ésta llega, *les sucede*. Una vez que se ha desencadenado, podrán incorporarse a la lucha, pero ninguno —salvo el protagonista vivo de *El Regreso*— se identifica con el acontecimiento, lo hace suyo y se entrega a una *causa*. Por esta razón, tal vez, apenas aparecen en los relatos sentimientos altruistas, generosos, que también entran en la lucha —dejando aparte la cuestión de si son o no más nocivos que los otros. Los demás personajes viven en la guerra exclusivamente para sí, tal como hacían en tiempo de paz, aunque acomoden su actuación a las peculiares condiciones creadas por el acontecimiento.

Esta salvedad, que se refiere al motivo trasendente de los relatos según se manifiesta en el prólogo, no disminuye su valor cuando se los considera en sí mismos. Felizmente Ayala no ha escrito una obra de tesis y las narraciones rebasan por todos lados la finalidad que pudo darles nacimiento. Acaso han sido los mismos relatos los que se han impuesto con su propio vigor a quien los escribiera y le han desviado de la intención que le llevó a escribirlos. Haciendo, pues, abstracción de ese motivo, tenemos una enorme riqueza de personajes, situaciones, dramas, descritos magistralmente. Por ejemplo:

En lo que se refiere a la psicología de los personajes. En *El Regreso*, escrito como todas las demás narraciones, con excepción de *El Tajo*, en primera persona, uno se va preguntando a medida que lee qué será este individuo que cita a los Infantes de Lara, vive en el campo, tiene una querida pueblerina de la que goza de manera no muy espiritual ciertamente y reúne una mezcla de erudición, sensualidad, sagacidad, franqueza y cinismo. Se tiene la impresión inequívoca que hay ahí un hombre existente y sin embargo no se acierta a insertarle en ningún lugar preciso de la colmena social, hasta que páginas adelante nos dice ser un seminarista que colgó los hábitos. Entonces todo ello se funde cabalmente y uno exclama para sus adentros: "no podía ser otra cosa". En cuanto a las situaciones... El drama trazado tan someramente de la señorita cursi provinciana que acaba en un prostíbulo, tiene la sencilla fatalidad de la vida misma. Y en *El Tajo* la descripción del frente tranquilo, cuando el campo deja de ser campo de batalla y toma presencia en los millares de soldados inactivos, con el sol acostándose en las peñas y el airecillo haciéndose sentir por entre los matorrales, es magistral.

Y así son decenas las situaciones y los tipos, en una abundancia a veces abrumadora, que integran este último libro de Francisco Ayala.

JORGE LUZURIAGA

JULIO CORTÁZAR: *Los Reyes*. Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949.

EL reseñador puede ejercitar en su tarea el descuido, el disgusto o hasta la alegría; pueden moverlo la pasión, la prolijidad o el compromiso: siempre hablará, en último término, de sí mismo. Ante estos *Reyes*, tan envidiadamente cercanos, tan escritos para todos nosotros, aprecio particularmente todo lo que esta tarea de resñador tiene de imprescindible y de inútil — como todo lo que pretendo decir de mí mismo; como todo lo que pretendo decir. Me es obligatorio proclamar toda mi insidiosa admiración por este diálogo perfecto; necesito decir, no sólo lo que valen para mí estos *Reyes*, sino también lo que significa, para todos los que usamos y amamos nuestra lengua y la queremos rica de fuerza y de matices, este previsto, inesperado, terminante don de belleza. Y sé también por adelantado que todo lo que voy a decir, a decirme, no valdrá la simple lectura de su texto y sólo será justo hasta que una próxima relectura cambie una vez más su

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

flexible inmovilidad. *Los Reyes,* tan perfectos formalmente, tan tersos, sin nada que dificulte su lectura corrida, son un ejemplo cabal de la obra falsamente fácil. Creemos saber todo de ellos hasta que los descubrimos, súbitamente, nuevos. Como la fija piedra pulida guarda y devuelve cambiadas por cada choque con una de sus caras las variables luces que la atraviesan, los personajes de *Los Reyes* se dicen diferentemente a cada una de nuestras miradas; y sin embargo, ¡qué idénticos siguen, con todas sus traiciones bajo las máscaras invariables, diciendo cada uno un engaño que se volverá contra él! Porque ninguno se entrega; ni siquiera el Rey futuro —ya Rey— que se niega a reflexionarse. Sólo sabemos de ellos por lo que nos callan, o por lo que nos dicen de los otros (de nosotros mismos, muchas veces). Todos son diferentes y distantes hasta que una línea de choque los limite por otros y los arroje violentamente contra esos otros, para que los veamos a nuestra propia luz indefensa atravesando sus transparencias implacables. Un Rey alcanzará la reducción de sus diferencias con el otro en un plano paralelo al suyo, pero incompartible; la astuta Ariana quebrará el esfuerzo simétrico de su hermano monstruoso en aristas deslumbrantes; el Minotauro desplegará ante el héroe insospechadas galerías de laberinto, diedros de lejanía enceguecedores que un héroe no puede ver; y todo el mito se amplificará en uan geometría de diamante que expande en el aire los ángulos de su rosa coronada hasta el infinito. Sólo el juego perfecto de toda esta óptica mineral nos alertará sobre una dura vigilancia que sólo alcanzamos a percibir como discreto cauce de tanta fuerza. Cortázar hablaba, en una carta publicada por allí, de las abejas aprisionadas en el ámbar. Podemos manejarlas sin temer por su fragilidad, hacerlas girar para contemplar sucesivamente todos sus aspectos; pero la substancia que las conserva y aprisiona nos separa definitivamente de ellas y su mundo que sabe latir en otras dimensiones, como si el insecto pudiera moverse en su atmósfera que sólo es dura para nosotros. Yo veo así a sus *Reyes,* fortificados en esta transparente vigilancia — repito, de intento, esta palabra, "vigilancia", con la terquedad con que ella se es fiel a lo largo de este libro y de todas las cosas de Cortázar. Bien sé que él —¿puedo citarlo una vez más?— propala su adhesión crecientemente total a ciertos "juegos instantáneos de la belleza", a ciertos luminosos cadáveres salubres que parecerían alejarse de las órbitas de la ordenadora inteligencia y el cálculo sagaz. No se puede cometer la inútil ignominia de negar las sordas colaboraciones que alberga su obra; pero no es posible no regocijarse por esta deslumbradora esclavitud clarividente, esta vigilancia burladora con que ciertos ídolos nos lo

encadenan, para "su desdicha" quizás —y es la última cita— pero con toda seguridad para "su grandeza".

DANIEL DEVOTO

EDUARD SPRANGER: *La experiencia de la vida.* Ediciones Realidad, Buenos Aires, 1949.

EN *La experiencia de la vida,* el primero de los dos ensayos de que se compone el breve volumen aparecido recientemente bajo ese título, plantea su autor, Eduard Spranger, un problema que nos atañe muy de cerca: el carácter irremisiblemente privado de cada destino individual. Pues, claro está, no se trata de la identidad de circunstancias con que se cumplen los destinos más disímiles, cosa que no puede menos de ser así, por otra parte, sino de que tales sucesos, esos acontecimientos que nos son comunes, nos cabe desprenderlos del sujeto que, al vivirlos, los condiciona y los modula.

Tal calidad inherente a la naturaleza humana radica, como Spranger lo señala con tino, en el hecho de que el individuo percibe la realidad conforme a sus deseos, en que estima los acaeceres sobrevenidos como siendo obra de su voluntad. Por eso, el autor acierta asimismo en destacar las fases de desarrollo correspondientes a la evolución de todo destino individual, las llamadas edades de la vida, pues que las posiciones de la infancia, la juventud y la madurez no sólo constituyen las perspectivas de valor desde las que el hombre contempla al universo, en el transcurso de su formación, sino que se dan a su vez en un orden irreversible, aun cuando capaz de ser concertado diferentemente dentro del margen abierto al despliegue de cada cual. No obstante, pese a la honda desigualdad existente entre ellas, dichas edades se relacionan íntimamente en mérito de la dirección que se les imprime hacia una meta común, si bien ese fin, y como era de esperar, sólo alcanza a manifestarse plenamente al término de una existencia, según lo expresa este pasaje del ensayo: "Pero sólo se alcanza la madurez emprendiendo audazmente una traslación de los valores de provisionales sistemas de valores y descendiendo cada vez más hondo en lo profundo del *ipse,* pues sólo allí se "revelan" los verdaderos valores, aun cuando a ello nos lleve el material de la experiencia, que en sí puede considerarse neutral en orden al valor". Esto es, que el curso de la vida consistiría en un progresivo autoconocimiento, y ello porque parece ser cuestionable que el hombre

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

persiga otro saber que el de salvación, últimamente, el cual se obtiene descendiendo hasta las más hondas entrañas de la intimidad.

Ahora bien, si de tal suerte vendría a organizarse la convivencia humana, es decir, mediante la voluntad combinada de todos los miembros que constituyen el cuerpo social, resulta evidente que las alteraciones que este cuerpo sufra, en su salud, derivarán de una falta de armonía, de un desequilibrio producido entre sus fuerzas. Así, cuando Spranger somete a consideración —interrogativamente— el tema de la *Patología cultural,* en el otro trabajo de este bello librito, dice al respecto: "Llamábamos enferma en su verdadero sentido a una cultura sólo cuando ya no es suficiente para aplicar fuerzas reguladoras y cuando su deformación, a consecuencia de su predominio masivo, se sustrae a toda regulación por el hombre". Pues claro está que el ajuste a que responde una comunidad cultural no es sino el conjunto de normas y principios que descansa sobre la conciencia de cada uno de sus integrantes, si bien aquél dista mucho de recibir una total anuencia y ésta de ser completamente uniforme; pero que, de cualquier modo, el hecho de su desaparición, el de sobrevenir una sociedad como la de las actuales masas, desprovistas de toda norma y principio, merecerá el juicio, como se lo merece al viejo profesor de Tubinga, de que una cultura donde tal situación se produce ha entrado en su faz patológica, según sería el caso de la nuestra.

No corresponde afirmar, sin embargo, que el diagnóstico del hoy anciano maestro acerca del destino de nuestro mundo de cultura sea pesimista, en absoluto, pues no se atreve a pronunciarse "sobre si la enfermedad de la cultura occidental significa ya una enfermedad mortal, de la que no se podrá salvar posiblemente al paciente...". "Pero suponiendo que no tenga ya cura —agrega resignadamente—, queda en esta tragedia siempre el camino de lo sagrado".

JUAN J. FITZPATRICK.

AGUSTINA LARRETA DE ÁLZAGA: *El otro paisaje.* (Emecé, Buenos Aires, 1949).

A la hora actual, y en el plano de la poesía lírica, parece más aventurado que años atrás señalar direcciones categóricas y límites excluyentes. Tras algunos momentos de cierta unanimidad conviven ahora los estilos más opuestos. Junto a la poesía que "grosso modo" yo apellidaría poesía de lo irracional —pues el superrealismo que aparentemente la monopoliza es sólo una de sus caras—, resurge la poesía normativa, hecha de resonancias prestigiosas. ¿Ha llegado, pues, el momento conciliador —desde otra mira, académico— en que debamos prescindir de los sufijos clasificatorios y atenernos puramente a las realizaciones cualitativas? En una palabra —por abocetar sólo el problema— ¿corresponde medir una obra de ese género tan en litigio en función de sus excelencias formales y de su auténticidad emotiva, prescindiendo de su situación temporal?

Vistos a esa luz, los poemas de Agustina Larreta de Álzaga acusan una excelencia cierta y hasta cierto grado de perfección insospechable en un libro primigenio. Particularmente, en los sonetos de *El otro paisaje* se juntan rigor y fluidez, disciplina y condensación. Sin manierismos de tornavuelta, libres de lastre o mimetismo, aposan, no obstante, una solera clásica, una estirpe pura. Si el fondo temático de estas poesías no revela perspectivas imprevistas, su estilo cuaja frecuentemente en sentencias felices, por momentos epigráficas, de un reminiscente conceptismo místico. (Así en su alabanza de la maternidad: "*...y es tal la posesión que hay en su entrega — que recibe más vida al dar la vida*"). La seducción sensual del mundo se equilibra con la imantación de ese "otro paisaje" ultramundano, más insinuado que definido. Porque muy femeninamente Agustina Larreta de Álzaga pertenece al linaje de aquellas que no quieren renunciar a nada: ni a lo divino ni a lo humano, logrando conciliar en su poesía ambos extremos.

ENRIQUE LUIS REVOL: *Al pie de las letras* (Reunión, Buenos Aires, 1949).

Al pie de las letras: hermoso y sencillo lema, humilde y altivo simultáneamente (con la misma duplicidad material del libro: su pergenio externo tan provinciano y su contenido tan europeo), pues no significa solamente sumisión, sino enaltecimiento del espíritu literario. Al pie de las letras se inclina rendidamente, con noble actitud de servicio desinteresado, y no de pleitesía bastarda, este Enrique Luis Revol, cuya apetencia y movilidad espirituales, cuya extrema receptividad a las corrientes mejores del tiempo sólo pueden suscitar simpatías y no objeciones cicateras.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Los reproches, en todo caso, vendrían después, cuando el propio crítico comenzara a hacerlos a sus criticados, reemplazando sus entusiasmos por un sistema más riguroso de pesas y medidas, alternando el panegírico no con la invectiva, pero sí con la reserva. Mas por ahora, recién desembarcado de los libros, entregado a la conquista más que a la colonización, corresponde seguirle en sus exploraciones apasionadas. Cierto es que sus andanzas continúan fatalmente rutas ya no rigurosamente intactas; pero son aquellas que gustan de recorrer por cuenta propia quienes se muestran sensibles a los ídolos recientes —de ahí los capítulos sobre Joyce y Kafka— o últimamente redescubiertos —ensayos sobre Melville y Hopkins—, sin que falte algún hallazgo personal —el de Herbert Read en cuanto novelista.

Enrique Luis Revol, poeta, crítico, curioso asimismo de las posibilidades novelescas, revela en todo momento dones y adquisiciones no muy compartidas. Sus ensayos críticos son, ante todo, un ejemplo de seriedad interpretativa, apoyada en una rigurosa documentación, y vienen a recordarnos una vez más cómo esta disciplina puede elevarse de su presunta categoría ancilar a un rango autónomo.

G. DE T.

LA CARAVANA INMOVIL

MR. TRUMAN Y SU IMPREVISTA "CRUZADA" CONTRA EL ARTE MODERNO.

¿Imprevista? No tanto. Al cabo, en el destino fatal de quienes ejercen un poder político está el concluir —si es que no empiezan desde su primer día— inmiscuyéndose en asuntos de su más rigurosa incompetencia. Por ejemplo, los que conciernen a las artes. Las tinieblas, en este punto, vendrán de Oriente, pero sus reflejos llegan hasta lo más lejano del hemisferio occidental. No es tanto que el stalinismo resulte contagioso, con sus periódicas purgas de artistas "desviados de la línea", es que ese mismo espíritu se halla latente en todos los demás regímenes. El papel del intelectual debe ser denunciar tales intromisiones dondequiera que se presenten. Lo hicimos en números anteriores respecto a Rusia. Como quiera que no somos beneficiarios del Plan Marshall, podemos ahora señalar sus desastres en Estados Unidos.

A un famoso crítico norteamericano de arte, James Johnson Sweney, le ha cabido el honor de poner en evidencia los desafueros artísticos de Truman, durante el Segunda Congreso de la Crítica Internacional de Arte, celebrado ha poco en París. "En arte —comenzó diciendo— la libertad del artista o del escritor está amenazada en cuanto se hacen presentes los intereses nacionales". Y luego detalló cierta hazaña presidencial. "En junio del año último una exposición de cuadros norteamericanos, comprados y difundidos por el Departamento de Estado, suscitó una reacción histérica en el seno del Congreso. Dicha exposición, que se titulaba "Advancing American Art", había sido organizada a solicitud de varios gobiernos extranjeros que deseaban formarse una idea de las obras de arte moderno producidas por los Estados Unidos. Componíase de 79 cuadros que, al decir de un crítico de arte del "New York Times", representaban "la suma del expresionismo, la fantasía, el superralismo y la abstracción". Esta exposición desencadenó una campaña degradante por parte de la prensa Hearst en todos los Estados Unidos. Algunas entidades artísticas conservadoras se solidarizaron con esta prensa, y la campaña ee tornó tan áspera que el Secretario de Estado, Marshall, decidió poner término a la exposición de Praga y hacer traer los cuadros de regreso a los EE. UU.".

Constituyóse una comisión investigadora. El Secretario de Estado adjunto, William Benton, intentó explicar la finalidad de la exposición, declarando que la mayoría de estos artistas eran no sólo célebres, sino que sus cuadros figuraban ya en los más grandes Museos. Por lo demás, la colección íntegra había sido expuesta en el Metropolitan Museum of Art antes de ser enviada al extranjero. Cuando Benton escribió al Presidente Truman, exponiéndole los hechos, recibió la siguiente respuesta del primer mandatario norteamericano:

"No pretendo ser artista ni crítico de arte, pero opino que el arte que se llama a sí mismo moderno, no es sino un conjunto de vulgaridades de imbéciles holgazanes. Una obra de arte es una obra en la cual se nota todo el esfuerzo que a su autor le costó concebirla. Si una sola de estas obras que pretenden ser "modernas", muestra el menor rastro de tal esfuerzo, quiere decir que yo me engaño. No obstante, muchos son los artistas norteamericanos que creen todavía que la facultad de pintar las cosas tal como son, es la cualidad primordial de un gran artista. Pero éstos no pertenecen

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a la escuela que se dice "moderna"; pues, en mi opinión, el arte no guarda ninguna relación con el modernismo".

Tajante, dogmática opinión, pero formulada al menos en una prosa llana e inequívoca, que por eso mismo resultaría erróneo parangonar con otra opinión oficial sobre el mismo tema, vertida, no hace mucho, en muy distinto cauce literario...

Literatura de situaciones extremas.

De la frase trascrita, por expresiva y pluralmente empleada, hemos llegado a olvidar la paternidad. La utilizaba Gaëtan Picon al definir el carácter de las novelas de Malraux; reapareció luego en Situations II, *de Sartre; campea ahora como título de un importante ensayo de Albert Votaw* (Horizon, *Londres, número 117, septiembre de 1949).*

En el teatro griego —comienza diciendo— las escenas violentas sucedían fuera del escenario. En Muertos sin sepultura *los personajes son torturados físicamente en escena. Luego "el tema de la violencia pura ha llegado ser capital en la literatura de hoy. La literatura moderna concede cada día una parte mayor al hombre solitario situado en situaciones extremas. No es, por consiguiente extraño que muchos de los antecesores de género estén en América, donde el escritor no tiene reservas, como tampoco gozó de consideraciones sociales, para expresar tales sentimientos. "Del mismo modo que este género americano, la moderna literatura expresa la absurda necesidad y la desnuda violencia del hombre solitario sublevado contra sí mismo. Y la literatura de situaciones extremas ha llevado estos asuntos al límite. En cierto sentido la literatura típica de aquellas generaciones que se consideran a sí mismas atrapadas entre la segunda y la tercera guerra mundiales, es una mezcla simbólica de la moderna novela policial con las novelas de Kafka".*

Fija, luego, sin ánimo de ser completo, algunos de sus antecesores: Dostoiewski, Rimbaud, y pasa en seguida a los existencialistas y sns congéres. A su parecer, en el ensayo de Malraux, "La tentation de l'Occident", están ya contenidos buen número de temas de la filosofía existencial. Para Malraux la sociedad no es diabólica o irracional; es sencillamente absurda. La observación de Malraux, en La condition humaine, *de que la muerte transforma la vida en destino, fijando esta en su última absurdidad y contingencia, fué luego utilizada abiertamente por Sartre en su propio análisis de la muerte hecho en* L'être et le néant.

Las relaciones entre el existencialismo y la protesta romántica, el universo de los campos de concentración, son otros temas, ejemplificados en obras literarias, que analiza con notable agudeza Albert Votaw.

Conmemoraciones de 1949.

Goethe, Balzac, Chopin...Tales han sido los más resonantes centenarios del año que acaba. Todos ellos alcanzaron ecos muy dignos en las revistas de nuestra lengua. Por ejemplo, el homenaje a Goethe, ocupa un número de la excelente revista peruana

Mar del Sur *(Lima, julio-agosto 1949) donde se armonizan con libertad opiniones diversas. Así mientras Alfonso Reyes ("Cómo debe leerse a Eckermann") tiende a ponernos en guardia contra aquellos que consideran la persona de Goethe como más importante que su obra, los ensayos de Corpus Barga ("Apuntes de Goethe") y Guillermo de Torre* ("Clavijo *o los límites olvidados") proponen más bien la imagen contraria. Además, Fritz von Rintelen escribe sobre "Goethe, hombre occidental", Honorio Delgado sobre "Goethe y la filosofía" y Estuardo Núñez sobre "Goethe y el Perú". Homenaje goetheano de proporciones más modestas es el de* Marginalia *(Montevideo, julio-septiembre 1949), ya que se nutre esencialmente con traducciones de textos conocidos (Gundolf, Valéry) y sólo aporta algunas notas propias a cargo de Mario Benedetti, M. Delgado, J. Medina Vidal y M. A. Abella. Finalmente, dos grandes revistas del continente, se asocian también, aunque solo de modo parcial, a la misma conmemoración:* Cuadernos Americanos *(México, número 4, julio-agosto, 1949) con un trabajo de Alfonso Reyes ("El Goethe mínimo"), y* Sur *(Buenos Aires, número 178, agosto 1949) con otro de André Gide.*

Atenea *(Santiago de Chile, números 289-290, julio-agosto de 1949) funde en una sola entrega las conmemoraciones de Goethe y Balzac. Augusto d'Halmar evoca "El París balzaciano de 1900", "Pedro Selva" (es decir, "Alone", es decir, Hernán Díaz de Arrieta, nombre verdadero del eminente crítico chileno) examina a "Goethe según Sainte-Beuve", Jorge Nicolai a "Goethe como educador político" y Antonio R. Romero "Las ideas pictóricas de Balzac".*

Chopin constituye el temo único que llena la suntuosa revista Ars *(Buenos Aires, número 46, octubre de 1949), con colaboraciones de musicografos europeos y textos literarios de Jorge d'Urbano, Guillermo de Torre, Rafael Alberti y Francisco Luis Bernárdez.*

Sur *(Buenos Aires, número 179, setiembre 1949) rinde también homenaje a Chopin con trabajos de André Gide y Victoria Ocampo.*

Finalmente una conmemoración, cierto es, bastante rezagada, más no por ello menos valiosa, dado el valor intrínseco de los textos, es la que Revista de Guatemala *(número 2 de 19498, sólo ahora impreso) consagra a Cervantes. En él colaboran Juan David García Bacca ("Tríptico de ideas cervantinas"), Guillermo de Torre ("Cervantes y sus interpretaciones"), Carlos Wyld Ospina ("La tragedia en el Quijote"), Luis Santullano ("Ventura y desventura de Don Quijote"), Juan Rejano ("Pasión y gloria de Cervantes") y Antonio Sánchez Barbudo ("Viejas y nuevas interpretaciones del Quijote").*

El futuro de la novela.

Walter Allen examina la situación actual de la novela, desde el punto de vista inglés, en The Penguin New Writing *(Londres, número 36, 1949). Ni el cine, ni la radio —comienza diciendo— constituyen en rigor una seria concurrencia para la novela escrita. El público no se satisface con mirar y oír; quiere leer. Hace pocos años, durante la guerra, se aseguraba que la novela desaparecería, siendo sustituída por la autobiografía y el documento narrativo. Pero atendiéndose a las realizaciones últimas, brindadas por Joyce Cary —a quien Walter Allen exalta como el más importante novelista inglés del día—, L. H. Myers, Graham Greene y Henry Green, puede advertirse que la novela no se queda en simple autobiografía o reportaje. Hay*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

una vuelta al ejercicio de la libre invención e imaginación por parte del novelista. Poco importa el género de composiciones a que se aplique. Podrán ser realistas o fantásticas. Lo importante es que no pierda de vista la exigencia, por parte del lector, de ser distraído, sacado de sí mismo. Y Allen concluye muy obviamente: "La principal forma de narración en nuestro tiempo es la novela; y las únicas personas que pueden matar la novela son los novelistas mismos".

TRIBUTO A ORTEGA Y GASSET.

Tributo, y de acento muy fervoroso, es el que rinde al pensador español su discípula María Zambrano en una conferencia pronunciada en la Universidad de la Habana, que recoge Asomante *(Puerto Rico, números 1 y 2 de 1949). He aquí algunos párrafos: "La filosofía de Ortega como todas las filosofías verdaderas, que de verdad lo son, se constituye en un pensamiento que se tiende entre una fe y una crítica, en el más amplio sentido del término. Los objetos de ambas, de la fe y de la crítica han sido, creo, siempre los mismos, pero ocupando alternativamente el lugar de la fe y de la crítica. Son la razón y la vida. La filosofía griega nació de la fe en la razón tenida hacia la crítica, en su forma más extrema, la conversión, de la vida. La de Ortega parte de la fe en la vida, se dispone a la arriesgada operación de criticar la razón, es decir, de critirse a sí mismo. Mas ninguna filosofía de ley sería posible si no encerrase en su fondo último la certidumbre de encontrar en la razón la vida, o en la vida la razón. Sin esa certidumbre me atrevo a decir que no sería posible ningún género de filosofía y la desgracia de algunas es simplemente haberla ignarado, y en consecuencia haber padecido, y hecho padecer a los hombres, esa falta de lucidez originaria que tantos monstruos engendra".*

A NUESTROS LECTORES

Varias veces hemos debido comunicar a nuestros lectores — siempre en el deseo, cumplido, de mantener con ellos el íntimo contacto adecuado al espíritu de colaboración con que emprendimos la obra— las dificultades materiales que a su normal desenvolvimiento se oponían y que hasta ahora habíamos conseguido a duras penas remover.

Realidad *tenía que llevar a cabo un propósito inicial de altura y dignidad; creemos haberlo logrado, tanto en las ideas y formas de expresión como en la presentación de cada número. Esto ha sido posible, durante tres años cabales, gracias al desinterés generoso de algunos editores y algunos particulares que aportaron su base económica haciendo confianza al cuerpo de redacción.*

Interrumpimos, pues, temporariamente, con este número la publicación de Realidad, *en la esperanza de que nuevas circunstancias más auspiciosas nos deparen pronto la oportunidad de reiniciar con una nueva serie nuestra tarea.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE

Pág.

Los parricidas: Edgar Allan Poe, por *H. A. Murena* 129
Quevedo ante la vida y la muerte, por *Alberto Wagner de Reyna* 154
La situación del escritor norteamericano, por *Stephen Spender* . . 177
Goethe, educador de nuestro tiempo, por *Lorenzo Luzuriaga* . . 198
Dos digresiones sarcásticas, por *J. Ferrater Mora* 205
La razón humana, por *Eduardo Mallea* 215
Hamlet-puzzle, por *Antonio Pagés Larraya* 235
Irracionalismo y eficacia, por *Julio Cortázar* 250
Goethe y la "Literatura universal", por *Guillermo de Torre* 260
Lawrence Durrell, por *Patrick O. Dudgeon* 268
Correo literario de París, por *Juan Andrade* 285
Teatro, por *M. A. Olivera* 292
Algunas figuras del teatro de Camus, por *Julieta Gómez Paz* 295
El creador cinematográfico, por *Manuel Villegas López* . . 301

NOTAS DE LIBROS

Alex Comfort: "La novela y nuestro tiempo", por *E. L. Revol* . . 308
Ana Gándara: "Génesis", por *María Elena Walsh* 311
Francisco Ayala: "La Cabeza del Cordero", por *Jorge Luzuriaga* . . 313
Julio Cortázar: "Los Reyes", por *Daniel Devoto* 319
Eduardo Spranger: "La experiencia de la vida", por *J. J. Fitzpatrick* 321
Agustina Larreta de Álzaga: "El otro paisaje", por *Guillermo de Torre* 322
Enrique Luis Revol: "Al pie de las letras", por *G. de T.* 323
La caravana inmóvil 325
A nuestros lectores 329

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ESTE NÚMERO DOBLE (17-18) DE

REALIDAD

Revista de Ideas

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 31 DE DICIEMBRE DE 1949

EN LA

IMPRENTA LÓPEZ
CALLE PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

MARCA REGISTRADA Nº 238.293

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 237.122

EDITADA POR

REALIDAD, SOCIEDAD DE RESPONSABILIDAD LIMITADA

Capital: $ 50.000 m/n.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN SEXTO

ANDRADE, JUAN: *Correo literario de París*, XVI, 109, XVII-XVIII, 285.
AYALA, FRANCISCO: *El tajo*, XVI, 59.
CORTÁZAR, JULIO: *Irracionalismo y eficacia*, XVII-XVIII, 250.
DEVOTO, DANIEL: Julio Cortázar: "Los reyes", XVII-XVIII, 329.
DUDGEON, PATRICK O.: *Lawrence Durrell*, XVII-XVIII, 268.
FERDINANDY, MIGUEL DE: *El destino histórico como forma genealógica*, XVI, 45.
FERRATER MORA, J.: *Dos digresiones sarcásticas*, XVII-XVIII, 205.
FERRO, HELEN: *Fantasías, sueños y muerte*, XVI, 103.
FITZPATRICK, J. J.: Eduardo Spranger: "La experiencia de la vida", XVII-XVIII, 321.
GÁNDARA, CARMEN: *Sócrates, la naturalidad y la muerte*, XVI, 92.
GHIANO, JUAN CARLOS: Miguel Ángel Asturias: "El señor Presidente", XVI, 116.
GÓMEZ PAZ, JULIETA: *Algunas figuras del teatro de Camus*, XVII-XVIII, 295.
KUSCH, R.: Robert Campbell: "Jean-Paul Sartre o una literatura filosófica", XVI, 121.
LUZURIAGA, JORGE: Francisco Ayala: "La cabeza del cordero": XVII-XVIII, 313.
LUZURIAGA, LORENZO: *Europa 1949*, XVI, 88.
— *Goethe, educador de nuestro tiempo*, XVII-XVIII, 198.
MALLEA, EDUARDO: *La razón humana*, XVII-XVIII, 215.
MURENA, H. A.: *Los parricidas: Edgar Allan Poe*, XVII-XVIII, 129.
OLIVERA, M. A.: *Teatro*, XVII-XVIII, 292.
PAGÉS LARRAYA, ANTONIO: *Hamlet-puzzle*, XVII-XVIII, 235.
RAMA, C. M.: Leopold von Ranke: "Pueblos y estados en la historia moderna, XVI, 119.
REVOL, E. L.: Alex Comfort: "La novela y nuestro tiempo", XVII-XVIII, 308.
SERRANO PONCELA, S.: *Las generaciones y sus constantes existenciales*, XVI, 1.
SPENDER, STEPHEN: *La situación del escritor norteamericano*, XVII-XVIII, 177.
TORRE, GUILLERMO DE: *Goethe y la "literatura universal"*, XVII-XVIII, 260.
— Agustina Larreta de Alzaga: "El otro paisaje", XVII-XVIII, 322.
— Enrique Luis Revol: "Al pie de las letras", XVII-XVIII, 323.
TREVES, RENATO: *El movimiento de la izquierda cristiana en Italia*, XVI, 95.
WÁGNER DE REYNA, A.: *Quevedo ante la vida y la muerte*, XVII-XVIII, 154.
WALSH, MARÍA ELENA: Ana Gándara: "Génesis", XVII-XVIII, 311.
WEIDLÉ, WLADIMIR: *La unidad de las letras europeas*, XVI, 29.
LA CARAVANA INMÓVIL, XVI, 123; XVII-XVIII, 325.
A NUESTROS LECTORES, XVII-XVIII, 329.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NUMERO DOBLE

Precio: $ 7.50 m/arg.