

050  
AABAB

vii-



# LOS ANALES

## DE BUENOS AIRES



### COLABORAN EN ESTE NUMERO

AMADO ALONSO  
FRANCISCO AYALA  
JORGE LUIS BORGES  
ESTELA CANTO  
MICHAEL CHEJOV  
G. K. CHESTERTON  
SANTIAGO DABOVE  
ROBERTO GARCIA MORILLO  
ARTURO MARASSO  
CARLOS MASTRONARDI

SILVINA OCAMPO  
ULISES PETIT DE MURAT  
MANUEL PEYROU  
EMA RISSO PLATERO  
PABLO ROJAS PAZ  
J. R. WILCOCK  
NORAH BORGES  
CASTAGNINO  
ORLANDO PIERRY  
RAUL SOLDI



XLIV-1



# LOS ANALES DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: JORGE LUIS BORGES

## SUMARIO

X *AMADO ALONSO*: EL IDEAL CLÁSICO DE LA FORMA POÉTICA 3

*MANUEL PEYROU*: MUERTE EN EL RIACHUELO . . . . 8

*ULYSES PETIT DE MURAT*: EL RETRATO . . . . . 14

*ARTURO MARASSO*: NOTA SOBRE PAUL VALÉRY . . . . 16

*G. K. CHESTERTON*: CÓMO DESCUBRÍ AL SUPERHOMBRE 18

*SILVINA OCAMPO*: SONETOS DE AMOR DESESPERADO . . 21

*MICHAEL CHEJOV*: MAX REINHARDT . . . . . 23

*J. R. WILCOCK*: PROEMIO DE UNA ELEGÍA . . . . . 30

*SANTIAGO DABOVE*: TRATAMIENTO MÁGICO . . . . . 32

*PABLO ROJAS PAZ*: EL MEÑIQUE DEL PIANISTA . . . . 40

*EMA RISSO PLATERO*: TARDES CON GABRIELA MISTRAL . 45

*ROBERTO GARCIA MORILLO*: MÚSICA Y CINE . . . . 49

*MUSEO* . . . . . 53

*FRANCISCO AYALA, CARLOS MASTRONARDI, ESTELA CANTÓ, JORGE LUIS BORGES*: LIBROS . . . . 57

TAPA: CASTAGNINO

ILUSTRACIONES: ORLANDO PIERRY, RAÚL SOLDI y NORAH BORGES

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

Año I

Nº 3





# EMECÉ EDITORES, S. A.

UNA EDITORIAL AMERICANA - UN PANORAMA UNIVERSAL

MAS DE 20 COLECCIONES y una de ellas es la

## BIBLIOTECA EMECÉ

DE OBRAS UNIVERSALES

*Ediciones muy cuidadas. Tomos encuadernados en tela con sobrecubierta. Libros de todo y para todos.*



Aparecieron hasta hoy:

1. SOTILEZA. Por José María de Pereda ..... \$ 4.50
2. FISONOMÍAS DE SANTOS. Por Ernest Hello ... „ 4.50
3. SARTOR RESARTUS. Por Thomas Carlyle ... „ 4.50
4. PRAGMATISMO. Por William James ..... „ 3.50
5. EL MAYORAZGO DE BALLANTRAE. Por R. L. Stevenson ..... „ 4.50
6. LAS POBRES GENTES - PROHARTCHIN. Por Fyodor Dostoiewsky ..... „ 4.50
7. VIDA DE CHARLOTTE BRONTÉ. Por Mrs. Gaskell .. „ 5.50
8. KÓKORO. Por Lafcadio Hearn ..... „ 4.50
9. EL SOMBRERO DE TRES PICOS - EL CAPITÁN VENENO. Por Pedro Antonio de Alarcón .. „ 3.50
10. - 17. HISTORIA DE LOS HETERODOXOS ESPAÑOLES. Por Marcelino Menéndez y Pelayo. (8 tomos.) Cada uno ..... „ 5.50
18. PEPITA JIMÉNEZ - DOÑA LUZ. Por Juan Valera .. „ 4.50
- 19 - 20. UN ADOLESCENTE. Por Fyodor Dostoiewsky (2 tomos.) ..... „ 9.—
21. INTENCIONES. Por Oscar Wilde ..... „ 4.50
22. TARTARÍN DE TARASCÓN - TARTARÍN EN LOS ALPES - PORT TARASCÓN. Por Alfonso Daudet .. „ 5.50
23. LOS TRABAJOS DEL INFATICABLE CREADOR Pío CID. Por Angel Ganivet ..... „ 5.50
24. LA CIUDAD ANTIGUA. Por Fustel de Coulanges .. „ 5.50
25. CUENTOS Y NARRACIONES Por Oscar Wilde .. „ 4.50
26. LA REPÚBLICA. Por Platón ..... „ 5.50

# EL IDEAL CLÁSICO DE LA FORMA POÉTICA

Amado Alonso dió en los Anales de Buenos Aires una conferencia sobre el tema del epígrafe. La tesis de Amado Alonso es que, respetando las acepciones corrientes de la palabra clásico, se pueden emplear esta y las otras caracterizaciones históricas de barrocos, románticos, simbolistas y expresionistas, mirando a la estructura misma de la poesía y a sus posibles tipos. Según esto, la caracterización de Amado Alonso no necesita coincidir ni con las agrupaciones por épocas ni por escuelas: un poeta tan extraordinario como San Juan de la Cruz —cumbre lírica de la poesía universal—, no encuadra en este nuevo concepto de clásico. En cambio, Manzoni sí.

De la conferencia reproducimos dos pasajes especialmente ilustrativos de lo que Amado Alonso entiende por *forma* y por poeta *clásico*.

**P**ARA mostrar con claridad qué sea forma objetiva y su carácter de creación, vamos a usar un ejemplo donde aparentemente el poeta no hace más que copiar una realidad que se da por sí misma:

*Del monte en la ladera  
de mi mano plantado tengo un huerto  
que por la primavera  
de bella flor cubierto  
ya muestra en esperanza el fruto cierto.*

La realidad representada es tan coherente en su construcción que parece existir por sí misma así, tal cual se presenta, y que Fray Luis no ha tenido más que trasladarla al papel. Para mejor ese huerto es histórico, y se llamaba *La flecha*. Un huerto en la ladera del monte, florido en primavera, de buena cosecha en otoño. Un huerto que el poeta tiene, plantado por su mano. He aquí una realidad no sólo posible sino cierta. Y sin embargo esta realidad representada es una construcción intencional, una creación poética, una forma. No cabe duda de que en la cosa

elegida habría otros muchos atributos que el poeta podía haber metido en su construcción: el tamaño, las tapias, las inclemencias del invierno, la rudeza del trabajo exigido, la temerosa soledad nocturna, las incursiones de animales dañinos, o bien, las cualidades prácticas de las plantas, el sistema de riegos y de abonos, el barro, las hormigas. Pero estos atributos, muy reales y muy comprensibles a la razón, serían sin sentido o harían contrasentido. Construcción coherente del objeto quiere decir, pues, el que todos los atributos del objeto —la realidad entera tal como aparece— se orientan en el mismo sentido y tengan un sentido. Por consiguiente, el sentido *no está* en el objeto, pues la realidad yace con todos sus atributos objetivos en informe espera. Ciertamente, lo que la realidad exterior puede muy bien hacer es conmocionar el sentimiento originario del poeta y estimular así sus fuerzas creadoras. Y aun así lo externo reclama al poeta cuando el poeta entrevé en ello la posibilidad de un sentido poético. El sentido lo tiene dentro de sí el poeta: y es el sentir mismo del poeta, su actitud emocional, variable, si, de una a otra otra circunstancia, pero en cierto modo constante e igual a sí misma porque surge del fondo psíquico donde maduran decantadas todas las episódicas experiencias emocionales del poeta. De ese fondo de decantación emocional es de donde surte la unidad de estilo. Por eso, en cada nueva ocasión, es un sentir radical del mundo y de la vida, un sentimiento integral, un color de visión que barniza su yo y su no-yo.

Esta disposición sentimental es la que mira ahora hacia *las cosas* del mundo externo y del interno en procura de manifestación consolidada, va hacia las cosas que aguardan informes, y elige las simpatéticas y no percibe las otras, como cada sonido emitido se guarece en los resonadores propicios y resbala sobre los otros; y de las cosas donde se para elige unas notas y no otras muchas, y con ellas construye las justas caramelas, o cavernas, o violines donde resuene y se haga audible la delgadísima y radical voz del sentimiento. Decimos que las cosas tienen sentido poético cuando van en el sentido o dirección de ese sentimiento radical; y es éste un modo metafórico de hablar, pues, en verdad las cosas son inertes e informes en su frondosa maraña de atributos, y no van hacia ninguna parte; sino que, como en los milagros de Mahoma, es el sentimiento el que va hacia ellas y hace de aquello informe formas y construcciones, cuyo solo sentido poético es el originario sentimiento que las conjura. La diferencia entre el sentido práctico y aun el científico

que damos a las cosas y este sentido poético que los poetas sólo les encuentran es que aquellos son sentidos fragmentarios, abstracciones y utiliazaciones del objeto, aislamiento y uso, mientras que el sentido poético no es otro que el resonar allí del sentir enterizo y radical del poeta ante el mundo y la vida. El sentimiento que, saliendo de Fray Luis de León, ha ido a elegir el huerto en la ladera del monte, florido y fecundo, es el de la sagrada libertad del alma solitaria y su paz. Nada abstracto, nada especulativo tampoco, sino bien concreto y vivido en el alma personal del poeta. La flor y el fruto entran en esta construcción porque su sentido es la espera segura del poeta. El poeta quiere vivir consigo, a solas, una vida auténtica, y con eso se sentirá cimentado en la seguridad. El verso en que la flor primaveral

*ya muestra en esperanza el fruto cierto*

debe su hermosura a esa especie de construcción a distancia con líneas mínimas y suficientes entre lo que es y lo que será; a la insuflación de la esperanza y certidumbre del poeta en la flor y en el fruto; al momento contemplativo del "muestra", con que se supera el saber intelectual y de cálculo y donde aparece la esperanza de fruto como presente en la cara de la flor; al juego vocálico genialmente distinto en las dos partes del verso *ya muestra en esperanza // el fruto cierto*; el ritmo. Pero lo que levanta a este verso sobre todo preciosismo y le da su gran calado es que el sentimiento de serena seguridad que le da vida se expresa insinudadamente inscribiéndose en el imperturbable circular de las estaciones.

El sentido radical del poeta es el que ha hecho estas construcciones y es su único sentido. Ahora el lector, en viaje inverso, se para ante esa realidad ordenada y formada por el sentimiento del poeta con intención expresiva, y se apodera de sus líneas formantes; se apodera de su sentido cuando se le revela la dirección emocional de aquellas cosas así representadas, se identifica sentimentalmente con ellas, y, siguiendo entonces la pesantez de las cosas hacia el sentimiento que les ha dado forma, se deja ir y zambullir en la fuente originaria que lo inunda de emoción poética. En el poeta, la necesidad de objetivación creadora hace al sentimiento salir hacia las cosas y estructurarlas de modo intencional; en el lector, la estructura intencional objetiva lleva de vuelta

al sentimiento. El punto necesario es la realidad formada. A esta realidad intencionalmente estructurada se llama en filosofía espíritu objetivo u objetivación, y a su necesidad no escapa ninguna clase de poesía, por más que la poesía clásica y la superrealista (hablo sólo de los intentos logrados) cumplan la objetivación de modo diferente. La forma de realidad es expresión contagiosa de la forma del sentimiento. Y forma poética de lo real o de lo imaginado no quiere decir simple coherencia, verosimilitud, y, en general, satisfacción al sentido práctico del lector, sino que cuanto de objetivo figure allí esté henchido de intención poético-sentimental, que tenga un insondable sentido, muy lejos del sentido corriente, como hemos visto en el verso comentado de Fray Luis de León.

Los poetas clásicos son los únicos que llevan por igual el ideal de perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la ordenación del poema, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugestivo de las palabras y en el gobierno del material sonoro. Y esto no como una yuxtaposición de formas cada una perfecta en sí, sino como la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria que se justifica en la unidad de la persona. La *forma* típicamente exacta resulta del exacto equilibrio de todas las formas parciales. El sentimiento y la intuición son en un principio como hermosas voces naturales que se educan, se pulen, se *forman* en la perfección formal de la realidad representada, en la noble disposición del pensamiento sintáctico-racional, en la ordenación del poema, en el poder sugeridor de las palabras, en la organización rítmica de los elementos fonéticos. El poeta clásico ningún aspecto sacrifica al preferente culto de otro. Todos se armonizan y se prestan recíproco realce. Y es que el poeta típicamente clásico no se pregunta en cuál de esos aspectos reside esencialmente la poesía y cuáles son no más que inevitables: el clásico no cree todavía que la poesía sea una dimensión que se oponga a la de vida; cree en la vida poética y no en la poesía pura como especialización. Todos los demás, como no basan la poesía en la integridad de la persona, sino en alguna peculiaridad privilegiada del alma, introducen desequilibrio por especialización en el aspecto o aspectos correspondientes y, a veces, por deliberado maltrato de los otros. Los alejandrinos y los virtuosistas en general, empeñados en la elaboración artística de los elementos sensibles —forma exterior— reducen la

poesía a extremada maestría. Los barrocos, en lo que tienen de barroco, se entregan a un ingenioso y artístico malabarismo con los elementos intelectuales. Los románticos enfatizan el sentimiento y les gusta relajar la forma total para sentirse arrebatados por el numen. Los parnasianos, en reacción, persiguen la impasibilidad y buscan suntuosidad en la realidad representada y en los elementos idiomáticos; les gusta trabajar con "materiales nobles". Los simbolistas vuelven a la intimidad del sentimiento, pero dejándolos más bien en nebuloso estado sentimental, como el provocado por la música; en su poesía la realidad y el pensamiento pierden notoriamente su importancia y, en cambio, con maravilloso virtuosismo, esos poetas sacan de las posibilidades musicales del material idiomático una irresistible acción sugeridora. Por último, los expresionistas, dadaístas, superrealistas, futuristas, etc., los que más abiertamente ven la antinomia de vida y poesía, se zambullen en el elemento que toman por el verdadero poético (para unos, más bien ciertos modos de intuición, atisbos, para otros, más bien ciertos modos del sentimiento, para casi todos en el calidoscopio azaroso de los juegos de la fantasía) y deforman deliberadamente todos los demás.

El expresionista (no el romántico) casi viene a ser la contrafigura del clásico. En el poeta clásico, la fantasía, actor omnipresente, regula y ordena la forma de sus vuelos y de sus danzas según las leyes y las exigencias formales de cada uno de los aspectos enumerados y de las del poema como unidad de conjunto. En los expresionistas, la imaginación voltea desenfrenada como las nubes sacudidas por el huracán, sin recogerse en formas: placer radical del puro movimiento, sin los canales de la finalidad.

En sus preferencias por unos y otros poetas cada lector muestra la ley de las afinidades selectivas. Pero el mejor lector será el que no pida a los clásicos que se desmelenen como los románticos, ni a los parnasianos que nos hablen de su corazón, ni a los expresionistas que reduzcan sus nubes a líneas quietas. El mejor lector, en fin, será el que se ponga justamente en la encrucijada de intenciones de cada poeta.

AMADO ALONSO

## MUERTE EN EL RIACHUELO

EL cantor —pegado al micrófono— dramatizaba un afligente capítulo de la vida privada del suburbio. Alrededor de cien hombres —de los que se reconocen y confiesan en el tango— se agrupaban frente a las mesas, pendientes de ese melódico resumen de amarguras. Sólo de tanto en tanto, de algún *Porteñito*, *Independencia*, o *Muela Cariada*, en ejecución moderna, saltaba una chispa de la vieja y dura narrativa del coraje, la jactancia y la zafaduría. Luego volvían la realidad y los temas cotidianos.

Eran las dos de la mañana y el humo y el tango se dividían el espacio y el tiempo; desparramados, florecían algunos diálogos. En una mesa, cuatro hombres ahorran palabras. Después de un largo intervalo, uno de ellos rompió el silencio:

—¿Tenés un negro?

La llama ardió un instante en sus dedos y luego se achicó, absorbida por la punta del cigarrillo; era el cuarto que encendía en veinte minutos. Echó el cuerpo hacia atrás, levantó con el pulgar el chambergo hacia la nuca, y lanzó con aplomo una espesa bocanada, que subió perezosa, cada vez menos densa, pasando del gris azulado y compacto al más pálido tono de gris, ya disuelto, borroso: era, sin duda, su viril aporte al enrarecimiento del aire. Alto, moreno, con cierta palidez enfermiza en el rostro, vestía de oscuro y sus manos eran largas y blancas; ostentaba en la derecha un anillo grande, de sello.

—¡Qué calor...! —exclamó, por decir algo.

—No es el calor... es la humedad —le rectificaron, con dura lógica popular.

Tres hombres rodeaban al Chueco Manfredi. De los tres, uno guardaba silencio; había faltado a una cita y no encontraba palabras para justificarse. Era una cita en la que hubieran dado fin a un madurado plan, surgido en largas noches de discusiones y de cálculos.

—Vos me dijiste a las ocho y yo pensé que era a las ocho de la mañana —arriesgó, por fin.

—¡Las ocho, las ocho! ¿Qué vamos a hacer a las ocho de la ma-



ñana? Yo te dije a las ocho de la noche... —replicó Manfredi, con leve irritación, mientras encendía un nuevo cigarrillo; su palidez, apenas alterada por la contrariedad que le producían las postergaciones del negocio, hallaba su contraste en el brillo afiebrado de las pupilas y en el fino dibujo de las cejas.

La voz del cantor cortó los diálogos y los amigos enmudecieron, siguiendo el hilo invisible de la melodía. Rodeaban al Chueco un tal Andrés, Enrique (a) El Pibe de Wilde y Luis Ramírez. De todos, el único hombre de acción, animoso y sustantivo, era el Chueco. Conocido en Devoto, en Las Heras y hasta en el Sur, acometía cualquier aventura con inalterable y fría resolución. Era bajo, delgado, con un rostro duro, gris y sombrío, que matizaban las huellas borrosas de la viruela. El Pibe de Wilde, en cambio, gozaba íntimamente con la idea de vivir al margen del delito, aunque apenas vivía al margen de las buenas costumbres. Delgado, bajo, supersticioso, vestía un corto saquito color ladrillo y unos pantalones azules, muy largos. Andrés era alto, de ojos claros y pelo rojo: le llamaban El Ruso. Luis Ramírez tenía el físico y la vestimenta de un empleado modesto y había llegado a la encrucijada de su vida. Y la encrucijada ofrecía, de un lado, la permanencia en ese empleo modesto y, del otro, la aventura y el riesgo.

—El asunto tenemos que decidirlo mañana —afirmó el Chueco Manfredi, cuando terminó el canto.

—Mañana podemos hablar —contestó Andrés—; yo no sé si podré estos días; mi hermana consiguió otro conchabo y la tengo que acompañar a la salida, porque es muy lejos.

—Y vos ¿no podés mañana? —interrogó el Chueco a Luis.

—Y, no sé... los domingos voy a lo de mi cuñado. Van también el gordo Fermín y los muchachos. Me parece que lo mejor es que hablemos el lunes. El chico del almacén quedó en avisarme la hora en que el viejo cruza el puente.

—¡Pero eso ya lo sabemos hace meses! —replicó el Chueco, ya molesto.

—Sí... claro... pero ahora, con el horario de verano...

—¡Psh... no hablés más aquí! —cortó el Chueco, receloso, después de lanzar una mirada circular. Acodado a una mesa próxima, un hombre, sobre las ruinas de un café negro, ocupaba sus fascinados minutos en contemplar a los músicos. Pagaron y salieron.

Luis Ramírez comprendió, caminando por la calle Corrientes, que la farsa había llegado a su punto final. Tres meses antes, después de un diálogo deshilvanado en el café, el Chueco Manfredi había lanzado una pregunta candente: "Si a tu tío, el de la barraca, le pasa algo, ¿vos sos el único heredero, no?". Ramírez pescó la sugestión al vuelo y decidió



aprovechar un creciente prestigio que lo señalaba como hombre audaz y decidido. “Mientras no haga testamento, sí... yo soy el heredero; hace tiempo que estoy masticando eso —había contestado—; pero siempre es mejor hacerlo teniendo compañeros decididos”.

Después, en apasionadas noches, fueron planeando el hecho. El tío de Luis, don José, poseía una barraca en Avellaneda y su fortuna, según ellos la veían desde el fondo de sus estrecheces cotidianas, era considerable. Por lo menos doscientos mil pesos, de los cuales una mitad para Luis y la otra a dividirse entre los cómplices. Manfredi, en un principio, pretendió más, pero aceptó después un arreglo. Don José era un ebrio con-

suetudinario. Dejaba la barraca a las siete de la tarde, cruzaba el puente del Riachuelo, y luego visitaba cuatro o cinco almacenes. El asunto era fácil. Una noche de niebla lo seguían; esperaban a que en una de sus infinitas evoluciones estuviera cerca del agua; un distraído empujón, y Luis y sus cómplices quedaban dueños de una fortuna.

Luis había tomado el asunto como una de las tantas jactancias de café; las postergaciones, la falta de asistencia a tal o cual cita, le habían hecho sospechar que Andrés y El Pibe trataban, como él, de ganar tiempo, con la esperanza de que el proyecto quedara en nada. Pero el Chueco Manfredi no era hombre de perder un negocio y ahora lo veía sobre él, amenazador, listo a exigir el cumplimiento del convenio. La confusión dominaba su espíritu. Cruzó la calle, agitado, y se acercó a un mostrador.

“¡Café y una caña grande!”

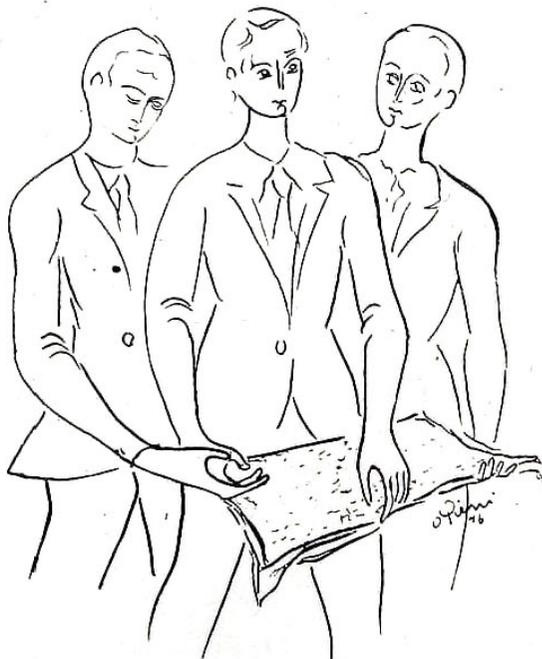
En una semana, era el tercer día que no iba a trabajar; imaginaba

el sermonear de su tío al día siguiente. "También, viejo roñoso —pensaba— pagar ciento cincuenta pesos a un hombre de treinta años". Instintivamente se miró en el espejo y se arregló la corbata. Se sentía un poco en poder de Manfredi. El sombrío ex-presidiario nunca mostraba vacilaciones y seguramente guardaba sus cartas para más adelante. Era muy posible que aumentara sus exigencias una vez cometido el hecho, amenazando con la delación. Y es que, en realidad, era el único de todos ellos que había tomado el asunto en serio. "Es un canalla", pensó Ramírez, con íntima sorpresa.

Era cerca de media noche. Pegada a los muros, bajo el verde, el azul y el rojo exasperado de los letreros, temblaba una leve llovizna, como una telaraña de agua. Compró un diario y entró en un café. Media hora después, nervioso, salió a la vereda. Una niebla fina, que llegaba del Este, había reemplazado a la lluvia.

En el intermedio indeciso del Otoño al Invierno, la humedad, que brillaba en el asfalto, parecía regir los impulsos y los deseos. Era una de esas noches enervantes de Buenos Aires en que todo puede ocurrir, por desesperación o por agotamiento. La niebla se desgarraba en partes y en lo alto se perdía en el cielo hermético y sombrío. Ramírez caminó unas cuadras y se detuvo.

Vió su rostro, duplicado en una vidriera, inverosímil y ceniciento bajo un reflejo de *neón*. Por primera vez en mucho tiempo le pareció que la oscuridad y la noche eran conmovedoras. La resolución se concretó: Esa misma noche hablaría a sus amigos del abandono del plan. No sabía qué decir, pero algo iba a inventar. Y experimentó un profundo alivio al notar que desde tiempo atrás ese viraje estaba resuelto en



su espíritu. Caminó por Corrientes hacia el Este. Los avisos eléctricos chorreaban una luz humedecida y desfalleciente. Otra vez la llovizna flotaba en el aire pesado.

Cuando llegó al café, los canillitas voceaban los primeros diarios de la mañana. Hendió los grupos compactos y silenciosos y se acercó a la mesa. Desde lejos vió que los tres amigos lo esperaban con inusitada expresión de gravedad.

—Estuvo bien... —dijo Manfredi, con una aprobación condescendiente, que resultaba casi un insulto.

—¿Qué es lo que estuvo bien? —interrogó Luis, con sorpresa. Los amigos se miraron entre sí y le tendieron un diario. Con asombrados ojos, Ramírez leyó: “Anoche a las 19.30, en las proximidades del Puente Pueyrredón, un hombre como de 60 años, que después resultó ser José Bellani, viudo, comerciante, cayó en las aguas del Riachuelo, resultando inútiles los esfuerzos realizados para salvarlo. Se efectúan averiguaciones para establecer las causas del suceso”.

En un silencio tirante Ramírez escuchó los latidos de su corazón. “A pedido, el bonito tango de Amaro Lenzi...”

Pero no escuchaba la voz del cantor. Contuvo su perplejidad un instante y después, escrutando las caras de los amigos, dijo:

—No he sido yo; no lo veía desde anteayer. Pero esto es mejor. Ya estaba harto de postergaciones y si no pasa esto yo mismo lo hubiera liquidado mañana o pasado...

Después, ya tranquilo, sacó un paquete y convidó cigarrillos.

Pero no debió tranquilizarse, porque Manfredi era orgánicamente incapaz de creer en el arrepentimiento. Y tampoco creyó en esa débil metáfora de la impaciencia, inventada para cubrir un miserable prestigio.

Al día siguiente llovió. Cerca de las nueve de la noche, los parroquianos del almacén de Robino escucharon tres disparos, muy próximos. Corrieron y encontraron a Luis Ramírez, de espaldas bajo el cordón de la vereda, con un borbotón de sangre en la boca. Mientras lo examinaban, incrédulos, un brusco chaparrón sonó con fuerza sobre su traje azul marino y le lavó la cara.

# EL RETRATO

*Ni la fanática alabanza de Rilke a las muertes precoces  
en la primera de sus grandes elegías; ni el refulgente carro  
arrastrando al joven héroe, con el alma en fuga  
desde los labios temblorosos de las heridas y las mutilaciones  
hasta el supremo silencio en que se detiene su carrera  
con un fragor final de armas, de metáforas y rimas  
en la antigua estrofa; ni esta frase desteñida  
en un poema mío: "los que disfrutaban, ahora,  
de la alta ausencia de la muerte", nada, nada  
me sirve en esta noche. Lo he mirado, sin conocerlo.*

*Sé que hubo palabras entre nosotros. Sé que acompañamos nuestro  
tiempo debajo o cerca  
de la felicidad: estrellas, ciertos árboles, un cielo  
muriéndose en el viento, y las muchachas. Sé que fuimos  
casi uno solo donde lo son los hombres: en la risa,  
en las miradas que se cruzan y aposentan, mientras  
la compartida música promete su espléndida eternidad,  
y en ese instante dichoso entre todos  
(al que la muerte debiera parecerse)  
en que se inicia un viaje largamente deseado,  
y en la hora sin rumbo y sin misterio  
en que el amigo llega  
trayendo la vida de nuevo, de la mano.*

L O S   A N A L E S   D E   B U E N O S   A I R E S

*Tú fuiste eso en mí. Tú fuiste. Estabas pleno.  
Te pienso derrotando el invierno, con el gesto  
del atleta desnudo en el aire. Te pienso  
sin ofensas, valeroso, con un resplandeciente cigarrillo,  
o casi con alas, sobrevolando rosas y jardines  
y el tiempo en que no he pensado en ti y las muchachas  
que olvidaron tu nombre y la caliente hondonada de tus besos  
de los que regresabas crecido, con el rostro  
escondiendo apenas un grito jubiloso. Te pienso  
igual que un ángel, porque no puedo recordarte.*

*Te he mirado. Cuando, sin mi voz, calle tu mirada  
habrás muerto también en el retrato. Te he mirado  
sin conocerte, oh dulce amigo mío olvidado, y desde entonces  
me he apartado de ti y de tu muerte  
para buscar la mía.*

ULYSES PETIT DE MURAT



## NOTA SOBRE PAUL VALÉRY

UN análisis esquemático no ofrecerá nunca la realidad pensante de una persona, así como el plano métrico o geométrico de una estrofa o de un edificio si sugiere el ritmo no nos da su canto o su presencia viva. La realidad de Paul Valéry en la imagen pasa su límite y dice cuanto sugiere a pesar de la significación de la palabra medida en su valor etimológico, en su orbe absoluto. Queda idéntica la causa, la firmeza de las "hijas de las leyes del cielo", las columnas, estables por la física permanente. Esta física es también un silencio interior, de carácter apolíneo, pronta a dar el don en la estabilidad de las palabras reunidas en ritmo por la paciencia "dans l'azur", en el azul no tocado por las continuas hipótesis y afirmaciones momentáneas; de allí que "cada átomo de silencio" sea fuente de creación o descubrimiento. Si hacemos el silencio de todo lo dicho podemos empezar a organizar el saber o a confirmar el no saber. El mar en el Cementerio marino refleja mil y mil "ídolos" del sol, tiene en el tumulto "delirios", ¿hasta dónde va la certitud de este delirio cuya eficacia niega a la Pitonisa? Nada se ha probado en definitiva; sólo el hecho es cierto. El método de Paul Valéry, estudiado sobriamente por A. Maurois, va a tomar contacto "con el mejor empleo de las palabras, con los datos elementales de los problemas". Un filósofo ha negado; "Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea", le dice en un verso en que la triple repetición insiste en la frecuentación interior, llevada a lo patético, en tres figuras, la del hombre, "Zenón"; la de la doctrina, "cruel Zenón"; la de la escuela, "Zenón de Elea". ¿Hemos de ver al "cruel Valéry", despojado de las debilidades de la expresión humana, casi siempre enternecida o engañada, para dedicarse implacablemente a esta paciencia "en el azul", después de haber borrado la ciencia, tal como se la comprende, la historia, tal como se la escribe, los sentimientos, es decir, estos otros "ídolos" deformados en que creemos? El "azur" de Mallarmé, azul a veces, insensible, "l'insensibilité de l'azur et de pierres", este azul que le frecuenta y le atrae: "azur, azur, azur", que se viene a sus ojos como nuevo en la creación, "el virgen azul", como envejecido en nosotros con el tiempo "el viejo azul", o revelado a nosotros con la repentina aparición primera, "el virgen azul", cuando el éxtasis le sorprende en "le pavé vieilli" en este mundo viejo. Mallarmé y Valéry no van por el mismo camino filosófico. Valéry empezó por despojar su inteligencia de las ideas recibidas, de los mitos contruídos por las afirmaciones corrientes, unísonas o contradictorias. Según la

*Teología mística* del Areopagita, libertada “del mundo sensible y del mundo intelectual el alma entra en la misteriosa obscuridad de una santa ignorancia”, va en busca de Dios y “Dios no es nada de lo que existe”. Con rigor de matemático, Valéry se acerca a esta ignorancia, donde la inteligencia nuestra, no mística, indaga y examina. Sus poemas han crecido con el arte que junta a Leonardo al impresionismo. La investigación interior sigue incesantemente su análisis. Con la abnegada valentía del pensador entregado a su propia conciencia, con sinceridad cabal, afirma, llega a la suprema crueldad consigo mismo, trabaja por no engañarse. Dios, según el Areopagita, no es nada de lo que existe, lo que existe obra de Dios, ¿es realmente digno del invisible modelo? Los versos de Paul Valéry atestiguan la realidad de esta belleza. Y aquí la coincidencia y la divergencia con los teólogos y místicos; cuando más próximo a Dios, el mundo es más bello. Para Valéry, según Paul Sanday, “no hay más perfección que en la idea, en el sentido platónico, y la realidad contingente no es más que deformación y envilecimiento”. Las matemáticas llevan a Valéry a esta realidad perfecta de la que, en el sentido platónico, es copia lo creado. Sin dilucidar la polémica y la doctrina de los gnósticos y sus posteriores influencias, especialmente con la *Filosofumena* y la *Pistis Sofía*, los gnósticos “difundieron el desprecio a la materia, que llamaban *una mancha en la vestidura de Dios*” según la cita que tomo del estudio de Menéndez y Pelayo sobre la poesía mística, y que Valéry pudo conocer en los abundantes estudios del gnosticismo que se publicaron en Francia en el primer cuarto del siglo, aunque la concordancia ya se encuentra en el neoplatonismo; esta mancha en la inteligible vestidura de Dios, que sería lo creado, impide, a mi ver, a la pura inteligencia su contemplación perfecta y se relaciona siempre con una raíz metafórica, en San Juan de la Cruz, por ejemplo, “si te detienes en algo, dejas de arrojarte al todo”, y en Valéry “la fuerza del sitio”, donde está retenido por su pie el plátano. La culpa es de lo visible, alumbrado por el sol, creador de “impenetrables delicias”, y por tanto, selva donde se apacientan las sensaciones que niegan reposo a la inteligencia. Por eso le dice:

*Soleil, soleil! ... Faute éclatante! ...  
 Tu gardes les coeurs de connaître  
 Que l'univers n'est qu'un défaut  
 Dans la pureté du Non-Etre<sup>1</sup>.*

Pero su paso fué más allá, y este Non-Etre, este No-ser, se parece por su realidad a “ce Néant” que Mallarmé quiere conocer en otra forma, sin la rigidez del método que fué apartando toda complacencia en la vía infrecuentada.

<sup>1</sup> ¡Sol, sol! ¡Falta resplandeciente! Impides que los corazones sepan que el universo no es más que un defecto en la pureza del No-Ser.

## CÓMO DESCUBRI AL SUPERHOMBRE

A los lectores de Mr. Bernard Shaw y de otros escritores modernos les interesará la noticia del descubrimiento del Superhombre. Yo lo descubrí: vive en South-Croydon. Mi hallazgo será un severo desengaño para Mr. Shaw, que ha seguido una pista falsa y anda buscándolo por Blackpool; y en cuanto a la esperanza de Mr. Wells de producirlo, a base de cuerpos gaseosos, en un laboratorio particular, siempre la creí predestinada al fracaso. Afirmo que el Superhombre de Croydon nació de una manera normal, aunque, por supuesto, él no tiene nada de normal.

Sus padres no son indignos del ser prodigioso que han dado al mundo. El nombre de Lady Hypatia Smythe-Browne (ahora Lady Hypatia Hagg) nunca será olvidado en los barrios pobres, tan atendidos por su benéfico celo. Su constante grito de *Salvad a los niños* fustigaba la negligencia cruel de quienes permiten al niño la posesión de juguetes de color vivo, pernicioso para la vista. Alegaba estadísticas irrefutables que demostraban que los niños a quienes no les vedan el espectáculo del violeta y del bermellón propenden muchas veces a la miopía en la extrema vejez; y a su cruzada infatigable se debe que el azote de las bolitas casi fuera barrido de las casas de inquilinato. La abnegada señora recorría las calles de sol a sol, quitando los juguetes a los niños pobres —bondad que les llenaba los ojos de lágrimas. Su obra fué interrumpida, en parte por su nuevo interés en la religión de Zoroastro, en parte por un paraguazo feroz. Se lo infirió una disoluta verdulera irlandesa, que, al regresar de alguna orgía, se encontró en su dormitorio insalubre con Lady Hypatia descolgando una oleografía vulgar, cuya influencia, para no decir otra cosa, no podía ser edificante. La celta, analfabeta y alcoholizada, no sólo agredió a su bienhechora sino que la acusó de robo. La mente, exquisitamente equilibrada, de Lady Hypatia padeció un eclipse transitorio, durante el cual contrajo enlace con el doctor Hagg.

Hablar del doctor Hagg es innecesario. Quienes tengan la más leve noticia de esos atrevidos experimentos de Eugenesia Neo-Individualista,

que constituyen la preocupación esencial de la democracia británica, sin duda conocen su nombre y lo han encomendado más de una vez a la protección personal de una Entidad impersonal. Desde muy joven aplicó a la historia de la religión su vasta y sólida cultura de ingeniero electricista. Poco después era uno de nuestros geólogos más ilustres, y logró esa clara visión del porvenir del socialismo, que es patrimonio de los geólogos. Al principio pareció advertirse una grieta, fina pero visible, entre sus opiniones y las de su aristocrática esposa. Ella era partidaria (para decirlo con su poderoso epigrama) de proteger a los pobres contra sí mismos; él sostenía, con una nueva y vigorosa metáfora, que en la lucha por la vida el triunfo debía adjudicarse a los triunfadores. Los dos, sin embargo, acabaron por percibir que sus respectivas opiniones eran inequívocamente modernas y en este luminoso adjetivo sus almas encontraron la paz. El resultado es que la unión de los dos tipos más altos de nuestra cultura, la gran dama y el hombre de ciencia autodidacto, fué bendecida por el nacimiento del Superhombre, del ser que aguardan día y noche todos los obreros de Battersea.

Encontré, sin mayor dificultad, la casa del doctor Hagg: está ubicada en una de las últimas calles de Croydon y la domina una fila de álamos. Llegué a la hora del crepúsculo y es comprensible que me pareciera advertir algo oscuro y monstruoso en la indefinida mole de aquella casa que hospedaba a un ser más prodigioso que todos los seres humanos. Fuí recibido con exquisita cortesía por Lady Hypatia y su esposo, pero no vi en seguida al Superhombre, que ya ha cumplido los quince años y vive solo en una pieza apartada. Mi diálogo con los padres no aclaró del todo la naturaleza de esa misteriosa criatura. Lady Hypatia, que tiene un rostro pálido y ansioso, ostentaba esos grises y medias tintas con las que ha dado alegría a tantos hogares pobres en Hoxton. No hablaba del fruto de su vientre con la vanidad vulgar de una madre humana. Tomé una decisión audaz y pregunté si el Superhombre era lindo.

—Crea su propio canon, como usted sabe —respondió con un leve suspiro—. En ese plano es más bello que Apolo. Desde nuestro plano inferior, por supuesto... —y volvió a suspirar.

Tuve un horrible impulso y dije de golpe:

—¿Tiene pelo?

Hubo un silencio largo y penoso. El doctor Hagg dijo con suavidad:

—Todo en ese plano es distinto: lo que tiene no es... lo que nosotros llamaríamos pelo, aunque...

—¿No te parece —murmuró su mujer— no te parece que, para evitar discusiones, conviene llamarlo pelo, cuando uno se dirige al gran público?

—Quizás tengas razón —dijo el doctor, después de un instante—. Tratándose de pelo como ese hay que hablar en parábolas.

—Bueno ¿qué diablos es —pregunté con alguna irritación— si no es pelo? ¿Son plumas?

—No plumas, según nuestro concepto de plumas —contestó Hagg con una voz terrible.

Me levanté, impaciente.

—Sea como fuere ¿puedo verlo? —pregunté—. Soy periodista y sólo me traen aquí la curiosidad y la vanidad personal. Me gustaría decir que he estrechado la mano del Superhombre.

Marido y mujer también estaban de pie, muy incómodos.

—Bueno, usted comprenderá —dijo Lady Hypatia con su encantadora sonrisa de gran dama—. Usted comprenderá que hablar de manos... su estructura es tan diferente...

Olvidé todas las normas sociales. Arremetí contra la puerta del aposento que encerraba sin duda a la criatura increíble. Entré: la pieza estaba a oscuras. Oí un triste y débil gemido; a mi espalda retumbó un doble grito:

—¡Qué imprudencia! —exclamó el doctor Hagg, llevándose las manos a la cabeza—. Lo ha expuesto a una corriente de aire. ¡El Superhombre ha muerto!

Esa noche, al salir de Croydon, vi hombres enlutados cargando un féretro que no tenía forma humana. El viento se quejaba sobre nosotros, agitando a los álamos, que se inclinaban y oscilaban como penachos de algún funeral cósmico.

—Realmente —dijo el doctor Hagg— el universo entero está deplorando la frustración de su más espléndido fruto.

Pero yo creí percibir una risa en las altas quejas del viento.

G. K. CHESTERTON

# SONETOS

## DE AMOR DESESPERADO

*Mátame, espléndido y sombrío amor,  
Si ves perderse en mi alma la esperanza;  
Si el grito de dolor en mí se cansa  
Como muere en mis manos esta flor.*

*En el abismo de mi corazón  
Hallaste espacio digno de tu anhelo,  
En vano me alejaste de tu cielo  
Dejando en llamas mi desolación.*

*Contempla la miseria, la riqueza  
De quien conoce apenas tu alegría.  
Contempla mi narcótica tristeza.*

*¡Oh tú, que me entregaste la armonía!  
Desesperando creo en tu promesa.  
Amor, contéplame, en tus brazos, presa.*

*¡Que me den un castigo como el tuyo,  
pastor de Frigia! Dulce, en los pinares,  
aunque fuera distante de los mares,  
mi voz se anegaría en un murmullo.*

*Me abrasaría el sol, el largo viento,  
Y la noche en mis ramas oportuna,  
Oscura en el silencio de la luna  
Me daría su plácido alimento.*

*No iría, ansiosa, en busca de mi amado,  
Hasta su puerta, el corazón quemado  
Y el llanto en mi cabello derramado;*

*No moriría porque me ha olvidado.  
Atis, con tu follaje noblemente  
podría al fin ser yo la indiferente.*

# MAX REINHARDT

El autor de este artículo, Michael Chejov, sobrino de Antón Chejov, es un famoso actor dramático ruso, fundador del *Teatro Artístico de Moscú*. En la época de la Revolución, inauguró una nueva época en el teatro con su interpretación de Hamlet. Salió de Rusia después de 1932. Actualmente reside en Hollywood donde, además de desempeñar papeles como actor, es supervisor artístico de los films que representan aspectos de la vida rusa.

**B**ERLÍN 193... Con humor alegre y un pequeño volumen de *Hamlet* en alemán, entré una tarde a la oficina de un conocido empresario teatral, tan buen “conocedor de arte” como negociante.

Me recibió con exageradas alabanzas: “No todos los días nos llega de Rusia un Chejov”. Hizo luego una ligera pausa que yo interpreté como introducción a una conversación importante. Lo miré con el cariño de un hombre que se somete voluntariamente a otro.

—Bien —dijo el empresario— creo que nos entenderemos.

Me incliné ligeramente en una actitud parecida, por pura casualidad, a la que empleaba Stanislavsky cuando, teniendo ya conciencia de su valor, quería ser sencillo y afable.

—¿Sabe usted bailar? —continuó mi hombre y, después de haber esperado la respuesta unos segundos, la ilustró con mayor claridad mediante movimientos de brazos en el aire.

—¿Yo?

—Sí, usted, usted.

“¿Bailes en *Hamlet*?, meóitaba yo. Esgrima, sí. Pantomimas, sí. Aquí hay alguna equivocación desagradable. Él debería estar enterado”.

—¿Para qué bailar? —pregunté con una sonrisa.

—Empezaremos por el cabaret. Haré de usted el segundo Grok <sup>1</sup>.  
¿Toca usted algún instrumento, canta? Aunque sea un poco...

<sup>1</sup> Famoso payaso suizo.

—Perdone —interrumpí yo, helado de estupor—. Yo soy Hamlet, vine a representar *Hamlet*...

—Hamlet no interesa —contestó el hombre con gesto displicente. El público quiere otras cosas. Mis condiciones son: contrato exclusivo por un año. Tanto por mes, con derecho a cederlo a otras empresas —según mi criterio— incluyendo películas. *Abgemacht?*<sup>2</sup>.

No sé si él se interrumpió o si yo caí en un precipicio. En mi cabeza, como en la de los héroes de Dostoievsky, giraban a la vez muchísimos pensamientos. En Rusia, el Comité de Repertorio Teatral y G. P. U. lucharon dos años contra mí y no pudieron quitarme mi Hamlet; y aquí, sin lucha, con una sola palabra, este hombre mata mi sueño, el sentido de mi trabajo, mi meta. ¿En qué consiste su fuerza? ¿En el dinero? ¿Entonces, esto es lo que se llama el régimen capitalista? Todas las luchas de mi vida, el atesoramiento de ideales, la confianza en el público que desfiló ante mí... Stanislavsky y Chaliapin, durante más de veinte años, alimentaron en mí una verdadera devoción por la inmensa y sagrada misión del teatro; en Moscú la gente iba con frecuencia a ver *Hamlet* con admiración religiosa.

—¿Pero no todo el mundo querrá ir al cabaret? —dije yo— mucha gente preferirá ver *Hamlet*.

—Dos docenas de shakespearianos chiflados, que entrarán en la sala vacía con su librito y con la nariz sobre el texto, para comprobar si usted lo sigue exactamente. Eso no es negocio. Créame, amigo —me palmeó familiarmente— yo conozco al público mejor que usted.

Me levanté.

—Reflexione —me dijo.

—Voy a pensarlo —contesté con frialdad. Y nos separamos.

Dos días después volví a su oficina. Aquel hombre había comunicado mi llegada a Max Reinhardt, y me entregó su telegrama de contestación: estaba entonces en Salzburgo, "se alegraba por mi arribo a Alemania y me invitaba a su casa".

—Mis felicitaciones —me dijo el empresario. Y me ofreció un nuevo contrato.

Ví a Reinhardt en su casa cuando regresé a Berlín.

Un departamento magnífico. Reinhardt sale a mi encuentro, me

<sup>2</sup> Trato, hecho.

saluda efusivamente, y me conduce hasta su escritorio. Allí, sentado frente a mí, me miran sus ojos grandes, inteligentes, risueños.

Me encuentro cohibido.

—Sé —me dice al fin— cuál es el papel que usted querría interpretar.

Yo, en secreto, alimentaba un sueño: representar otro personaje de Shakespeare, pero nadie lo sabía. Reinhardt lo descubrió de inmediato. Aquello aumentó mi confusión.

Después de algunas frases triviales, pide noticias de Stanislavsky y datos sobre su manera de trabajar. Después de haber oído que en el Teatro de Arte de Moscú las obras se ensayan durante meses, y que en el transcurso de todo el año tan sólo se incluyen dos obras en el repertorio, meneaba tristemente la cabeza.

—Nosotros, los alemanes, tenemos distintos métodos.

No sé de quién se compadecía. Si de los alemanes o de los rusos.

—Es un papel formidable —continúa refiriéndose, ya, a algo concreto.

Su mirada penetrante, astuta, dice: “estás entusiasmado y ansioso de que yo prosiga”.

Me sometí involuntariamente a aquella mirada encantadora y le pedí que me hablase del papel. Me ofreció el de Skid en “Artisten”, papel tragicómico. Quería que lo representara en Viena.

Hace algunos años, intenté poner orden a toda mi experiencia teatral, sistematizar mis observaciones y resolver una serie de problemas.

En este sentido, mi contacto con Reinhardt me fué muy útil. Observando las interpretaciones de Chaliapin, siempre sospeché que, en sus momentos más felices en el escenario, él poseía una especie de doble conciencia. Su hijo Fedor me lo confirmó:

—Mi padre era un actor inteligente, inteligente y astuto. Por mucha que fuese su inspiración nunca perdía el control sobre su trabajo en el escenario, lo cual le permitía analizar cada una de sus realizaciones como si se tratase de la labor de un extraño. Esa es la clave. Don Quijote realiza sus hazañas, y detrás viene Chaliapin observándolo. ¿A quién compadeces, a tu padre o a Don Quijote? le dijo una vez a mi hermano Boris, que lloraba después de una representación.

—Yo puedo, como espectador, llorar la muerte del Quijote, pero él también puede llorarme a mí, mientras lo interpreto.

Encontré en Steiner indicaciones acerca del “desdoblamiento” de conciencia en los grandes artistas; sabido es, por ejemplo, que Goethe poseía la capacidad de estudiar, en cualquier situación, sus propios sentimientos.

Este “desdoblamiento” de la conciencia acontecía espontáneamente en los grandes artistas de antaño; pero los contemporáneos también pueden aprenderlo.

Durante dos años pude observar el trabajo de Reinhardt. Él fué la última figura del teatro, por la gracia de Dios. El conocimiento objetivo de las leyes escénicas, la técnica de la creación en el actor, fueron factores ajenos a su alma inspirada. Pero el gusto certero, la rica fantasía y la brillante invención teatral, le dieron un estilo y hábitos propios. Aprovechaba siempre estos dones sin llegar a desentrañar su significado, ni poder comunicar a los demás su experiencia. No es posible transmitir lo inexplicable, la fuerza elemental del talento. Pero puede transmitirse la escuela. Reinhardt, sin embargo, no creó una escuela.

Sabía interpretar magníficamente cada personaje y recitar el texto con maestría, pero no podía exponer su técnica para uso de otros actores.

Lo que me asombró en él era su capacidad de pronunciar en los ensayos cada frase y cada palabra de los distintos papeles. Lo hacía con tal maestría que, si le hubiese sido posible indicar el camino para obtener el desarrollo de la expresión verbal, una nueva era se habría inaugurado en el teatro.

Pero no indicó ese camino y hasta parecía haber olvidado que éste había sido descubierto ya por su compatriota Rudolf Steiner.

Reinhardt aceptaba muchas cosas por intuición. ¿En qué consistía la fuerza encantadora de su palabra, cuando de pronto, levantándose, se dirigía hacia el “avant-scène”, se ponía en lugar del actor e interpretaba su papel? ¿En que cada sonido, cada letra de cada palabra, al ser pronunciada por él, se llenaba de una expresividad particular, perteneciente exclusivamente a aquella letra o a aquel sonido de la lengua humana!

A los actores les gustaba oír estas palabras, pero no sabían conseguir el mismo efecto. Por la fuerza de su talento, Reinhardt conocía

magistralmente los sonidos aislados del idioma, expresando por ese medio el carácter del personaje, dando a sus frases plasticidad, aprovechándolo tal como el pintor utiliza los colores o el músico los sonidos. Y sin embargo, ¡cuánto más amplia es la herencia de Rudolf Steiner!

La manera de encarar el trabajo que tenía Reinhardt me era desconocida. Primero realizaba el montaje mentalmente, en la soledad de su gabinete.

Anotaba el plan general y los detalles de interpretación; los ayudantes de director hacían el trabajo preparatorio en el escenario, con los actores, pero cuando Reinhardt aparecía todo se modificaba: los directores de arte escénico se alejaban con dignidad, y los actores, a pesar de que solían estar cansados, cobraban nuevos ánimos para ensayar muchas horas más con el maestro predilecto.

Observándolo noté que él no sólo miraba y escuchaba a los actores sino que, interiormente, representaba cada uno de sus papeles. Aquéllos lo sentían y se esforzaban por penetrar en lo que el gran maestro exigía de ellos. Todo esto estimulaba el amor propio artístico de cada uno y despertaba sentimientos de emulación. Realizaban grandes esfuerzos en ese sentido y sus papeles mejoraban rápidamente. De este modo, por el solo acto de su presencia, sin pronunciar una palabra, Reinhardt conseguía extraordinarios resultados.

Gracias a su talento, al encanto de su persona, a su fuerza espiritual y a su comportamiento en el trabajo, producía una impresión de grandeza. A nadie se le ocurría que era un hombre bajo y feo. Yo tampoco lo había advertido hasta que una circunstancia especial me lo hizo "descubrir". Quedé impresionado.

Esperábamos un encuentro entre él y Stanislavsky. Me asusté realmente por mi querido Reinhardt. "Stanislavsky, el gigante de canosa cabeza de león, se colocaría junto a Reinhardt, que apenas le llega al hombro. ¿Qué sucedería?"

El hecho ocurrió en una de las visitas de Stanislavsky a Berlín. Reinhardt organizó una cena en su honor. Había sólo diez invitados y una enorme cantidad de fotógrafos. El ambiente se tornaba solemne por la espera. Si no me equivoco fué éste el primer encuentro de los "dos grandes". Mi temor crecía a cada minuto. Quería mucho a ambos y no deseaba que ninguno de ellos eclipsara al otro. El pequeño Reinhardt estaba sentado en un gran sillón. ¡Dios mío, qué chico parecía

en ese instante y cómo le suplicaba: ¡levántate! El inmenso sillón vacío disminuía aún más a mi amado maestro, que parecía crucificado. En la sala vecina se oyeron de pronto voces y pasos. Stanislavsky llegó. Reinhardt se levantó... y muy lentamente se encaminó hacia la puerta. Los lacayos separaron los cortinajes, y surgió la figura del gigante canoso. Se detuvo en la puerta, sonriendo, sin saber todavía a quién. Pausa. Reinhardt seguía avanzando. Todos los presentes, no pudiendo soportar tanto silencio, se inclinaron esbozando un saludo, mientras Reinhardt continuaba la marcha. Ya estaba cerca. De repente Stanislavsky lo distinguió, se precipitó hacia él estrechándole la mano y, como no conocía el alemán, balbuceó algunas insensateces encantadoras. Reinhardt levantó la vista hacia él. ¡De qué manera lo miró! Así miran los conocedores, en los museos, los cuadros de Rafael, de Leonardo y de Rembrandt, rodeados del respeto de los presentes que admiran al conocedor tanto como a los cuadros. En medio de un gran silencio, mi corazón palpitante contó algunos segundos y un milagro se produjo ante todos los presentes: Reinhardt comenzó a crecer y se convirtió en el majestuoso Max Reinhardt, pleno de su habitual dignidad. (¿Cómo pude dudar de ti?). En seguida condujo a su huésped a través de la sala, y cuanto más inquietos eran los movimientos de Stanislavsky, más sereno se mostraba su colega. Ambos eran hermosos: uno en su confusión infantil y el otro en su tranquila seguridad de "conocedor". Todos comprendían que era preciso ser Reinhardt para saber quién era Stanislavsky. El ambiente se hizo grato y muy alegre. Los fotógrafos se afanaron para retratar juntos a dos gigantes. Ocurrió entonces un pequeño "quid pro quo". Reinhardt me tendió la mano y me atrajo a su lado. Deseaba que nos fotografiaran a los tres; como una cortesía hacia Stanislavsky, quería que yo, su compañero de trabajo, posara también. Pero los fotógrafos tenían sus ideas al respecto. Afanosa y hábilmente me alejaron del objetivo y funcionó el disparador rápidamente. Este episodio me produjo una nerviosidad que no pude dominar durante toda la cena.

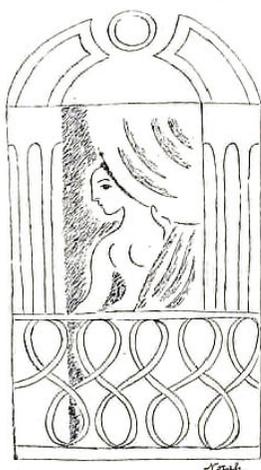
Al final de la velada había una sorpresa para Stanislavsky: un magnífico automóvil lo esperaba en la puerta. Era el regalo de Reinhardt para su visitante. Quizá debido a la maldad de mi carácter, yo se lo había anunciado ya. Su cara expresó entonces un auténtico susto, pero en ese instante, no deseando molestar a Reinhardt pretendió ignorarlo

por completo. La recepción terminaba. Uno de los directores de teatro de Berlín, que hablaba ruso, acompañó a Stanislavsky hasta abajo. Al ver a "su" automóvil, quedó confundido. El chauffeur abrió la portezuela y el director ofreció el automóvil en nombre de Reinhardt. Stanislavsky hizo un movimiento de brazos muy significativo para expresar primero asombro, luego alegría y gratitud. Terminada la ceremonia, se sentó, fatigado, en el automóvil. Me rogó que lo acompañara hasta el hotel. Luego dijo con desesperación: ¡Dios mío! ¿qué hacer con esto? Es imposible llevarlo conmigo, y dejarlo aquí parecería descortés. ¡Qué horror! ¡Vaya una ocurrencia!

Stanislavsky era encantador cuando estaba confundido. Hablaba y hacía cosas curiosas sin advertirlo. Llegamos al hotel. Allí esperaban al gran director, Meyerhold y su esposa, la actriz Zenaida Reich. Me invitó a volver a Moscú para hacer *Hamlet*, pero mis relaciones con la actriz no eran cordiales. Desde allí me escribió a menudo invitándome a trabajar y garantizándome la libertad. Yo decidí quedarme en el extranjero, lo cual molestó tanto a Zenaida Reich, que me escribió una carta cruel e insolente llamándome traidor.

Con la partida de Stanislavsky y de Meyerhold, sentí con tristeza que me convertía en un actor alemán.

M I C H A E L   C H E J O V



## PROEMIO DE UNA ELEGÍA

*Triste ciudad, ciudad llena de muerte,  
oh desastroso mar, deplorables sirenas,  
no me llaméis, dejadme con mi suerte  
mojar estas arenas,  
que ocultan a mi llanto y a mis manos  
el consuelo postrero de las aguas serenas  
en sus blancos oídos ya inhumanos.*

*Aquí, junto a las mudas escolleras  
ignoraron las olas sus ojos delicados,  
aquí lo ornaron algas pasajeras;  
surgid, desenredados  
del cortante dolor como una lanza,  
melancólicos versos que a un mundo de olvidados  
gemís de un muerto, inútil, la alabanza.*

*Oh ciudad infinita de las caras  
como aire inexpresivas, como días de ausencia,  
qué soledad confusa me deparas  
con esa prescindencia  
de un rostro ambicionado que no encuentro,  
y una voz abstraída en la azul conferencia  
del viento y de la espuma mar adentro.*

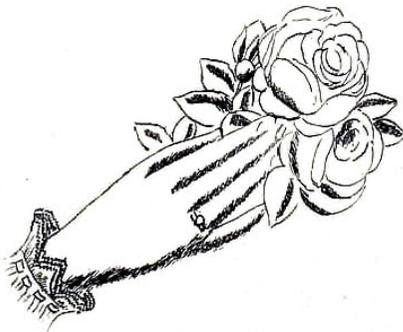
*¡Océano ancestral y delictuoso  
que revuelves tus olas como brazos de hielo,  
por qué aceptaste ese doncel ansioso,  
mi amigo y mi consuelo;  
vidrio falaz de húmedas decepciones,  
por qué no habrás dejado que la tierra y el cielo  
dispusieran de nuestras ambiciones!*

*Y tú, Dios de mil ojos inventado,  
que sostienen los astros de un mundo indiferente,  
en qué placer pretérito y malvado  
se distrae tu mente  
mientras un solo gesto me destroza,  
y al proceloso amante de Anfitrite consiente  
el alma de mi amigo silenciosa.*

*Ob dictamen augusto de elementos,  
vosotros ordenasteis mi primera esperanza;  
cómo no reparáis, ob firmamentos  
en él que se abalanza  
a las pérfidas olas sin temblar,  
mientras buyen las nubes y la marea avanza  
y la luna se enciende sobre el mar.*

*Llorad, y como yo cerrad los ojos,  
para no ver de nuevo el azar y la muerte  
llevarse enriquecidos los despojos  
de quien era tan fuerte  
que rechazó los labios del futuro,  
y concedió a las aguas un nombre que se advierte  
sólo en mi corazón, su nombre oscuro.*

J. R. WILCOCK



# TRATAMIENTO MÁGICO

No me jactaré encareciendo mi horrible destino, porque pienso y me conduelo del destino de los otros, quizá de todos los otros, y porque aun en el sufrimiento, aun en la desesperación, conviene ser ecuánime y modesto y no adjudicarse lo más exquisito en la desgracia.

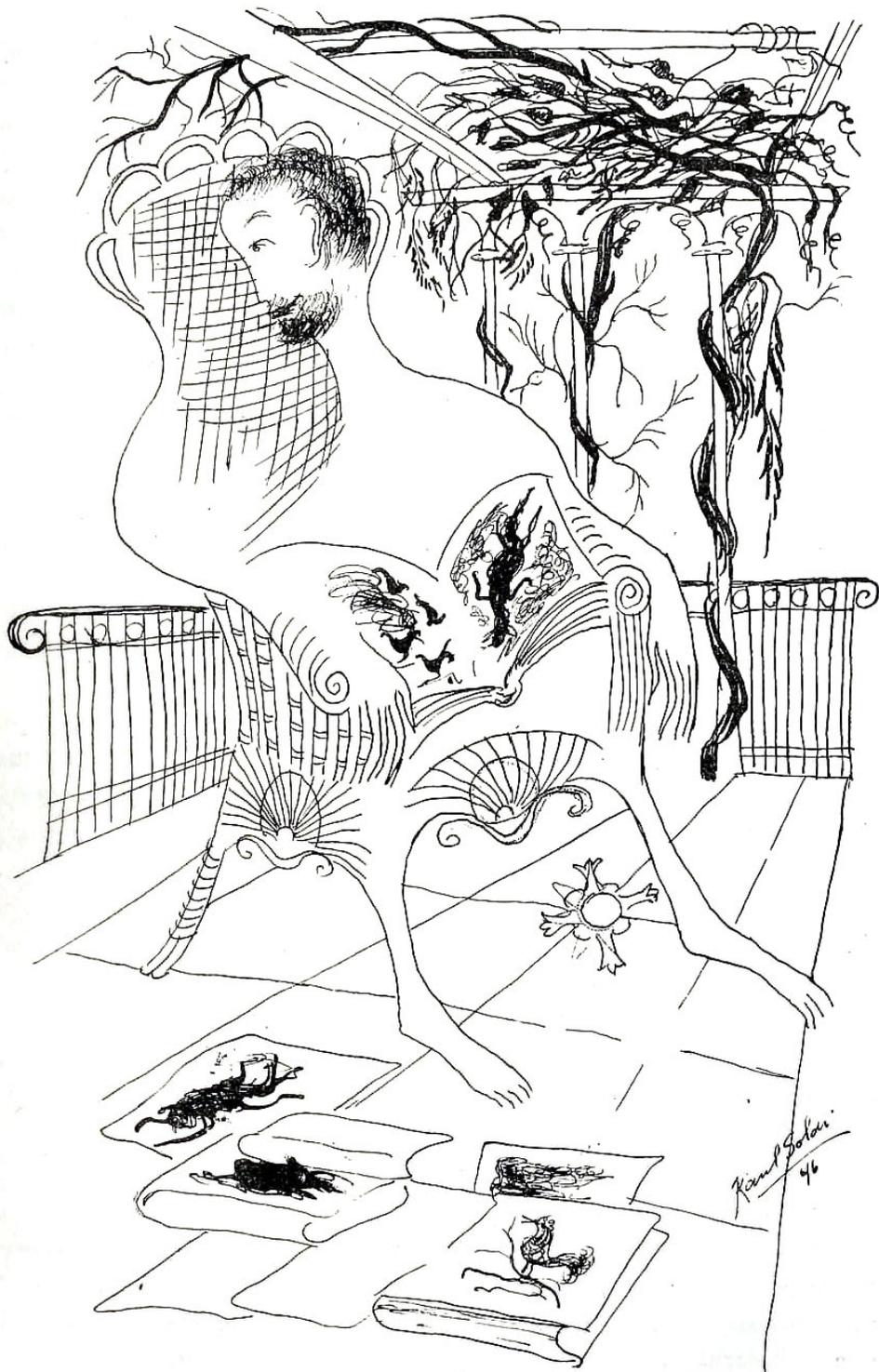
¿Qué nos queda a los humanos, en último término, sino empuñar el trozo afilado de baldosa y rascarnos las lacras con mansedumbre, mientras conversamos con Dios?

Creo que no soy nervioso ni histérico y en mi Biblia y en mi sufriente Job no hallé consuelo apreciable; el sueño, cuando lo consigo, es lo único que me resta de bonanza.

Voy a morir a corto plazo. Una dilatación de la aorta, un aneurisma. Pese a la ocultación piadosa de los médicos, mi curiosidad y mis lecturas concluyeron por revelarme su etiología, su malignidad y las pocas esperanzas que deja este proceso. La dilatación sale fuera del pecho como un globo, distendiendo la piel. En esa tenue membrana oigo y cuento las palpitations del corazón. ¿Cuántos segundos marcará todavía ese corazón, ese péndulo frente a mi angustia? Con frecuencia me quedo absorto en la representación del último minuto y con terquedad mi pensamiento naufraga entre ese desborde y derrame de la sangre y la subsiguiente limpieza y decencia de los preparativos "post-mortem".

Por breves momentos salgo de ese lúgubre cavilar y encuentro alivio y momentáneo olvido en algunas lecturas y conversaciones, pero no bien la magia imperfecta de estas distracciones —que son indudablemente un socorro humano— me abandona, recaigo en aquellas imaginaciones y hasta me gozo en agotar lo que no debiera ser pensado.

En suma, ¿cuál es todo el repertorio? ... Ataúd, candelabros, campana; nicho, sepulcro, epitafio, osario; cirio que se derrama al acostarse la llama; flores que mezclan el olor discreto de su muerte al de la madera nueva y recién trabajada. ¿Nada más? Sí, por ejemplo, el velorio, con el tan disimulado miedo de los concurrentes, que tratan de neutralizar el



tóxico de la muerte presente con el habitual antídoto de chistes, risotadas, cuentos eróticos, conversaciones graves sobre temas frívolos, sobre especulaciones y negocios. ¡Qué olvido, qué reprobación recae sobre el muerto, y él es, él es, inmóvil como está, el único malabarista de la fiesta. ¿Y después? Agitación de sombras en las paredes de mármoles externos del sepulcro de familia y, adentro, la luz amarilla y mortecina de las velas en el pequeño altar, los reflejos en la penumbra, el ahogo de un mundo, su fantasmagoría destruída; la corrupción lenta y secreta y el olvido que aseguran nuestra desaparición en carne, huesos y nombre. Mi mujer, solícita, me proporciona lecturas que me hagan olvidar . . . y, cuando me siento en un sillón a la sombra de las enredaderas, me pone un libro sobre el pecho y entre las manos, como un escudo o coraza destinada a impedir la invasión y el pensamiento de lo que constituye mi pesadilla más horrorosa: la espera, la inminente percepción del desborde que agotará mi vida.

Pero yo desecho esos fáciles consuelos y prefiero las lecturas graves. Todo lo que sea una aceptación de la vida tal cual y no falsificada. Y, ¿por qué? ¿Es la vida un sueño? Poco importa qué se la nombre, si "son" sus temores, sus agonías, sus expectativas. Y si no es sueño ¿cómo ponernos a tono con la naturaleza?

El pensamiento de Marco Aurelio: "Todo lo que está en sazón para ti, Naturaleza, no es para mí ni prematuro ni tardío . . .", etc. etc., me parece muy recomendable, pero tiene algo de conformidad de anciano bien cuidado que espera desprenderse dulcemente de la rama del imperio y caer a tierra tan muerto como está la semilla en tierra vegetal.

¿Hubiera tenido esa conformidad —para sí mismo, no para el libro— siendo como yo, joven, enamorado de su mujer, enamorado y condenado a muerte?

Proseguía en aquella vida tan sin esperanza y tan melancólica. Una tarde me paseaba en el cochecito que empujaba el criado por el bien cuidado jardín de la casita en que vivíamos con Amelia, mi esposa amada. El criado, con timidez, me dijo:

—Si el señor me permite, le recomendaría . . .

—Hable.

—Cerca de aquí, a una legua más o menos, vive un señor algo anciano, de aspecto imponente y dulce expresión. Muchos lo respetan y admiran; es algo así como mago o curandero. Si usted quisiera, yo mismo podría llevarlo . . .

El criado se detuvo en seco al oír mi risa. Pero se produjo en mí un cambio brusco. Miré mi pecho, mi pobre humanidad que iba a ser pronto un despojo. ¿Qué pierdo?

—¿Dónde dice usted que vive?

Me dió las señas exactas y acordamos ir al día siguiente.

Desde lejos vimos en su casita al hombre de imponente figura y dulce expresión. Nos recibió paternalmente. “Desnúdate, hijo mío” me dijo, y el criado me ayudó a sacarme la ropa. Me examinó todo el cuerpo pero no pareció fijarse con atención especial en el lugar horroroso que latía. Me miró los ojos, y después me besó la frente, el pecho, las manos y los pies, como si me pusiera los “santos óleos”.

—Has hecho bien en venir, hijo.

—¿Puede usted curarme? —interrogué con sonrisa escéptica.

—Se ve por tu ironía que te ha contagiado de pesimismo la Facultad; pero yo puedo curarte.

Volvió a mirarme con sus ojos azules, un largo rato que me pareció de mar en calma y cielo sereno.

Se fué a una habitación contigua.

Me alma inició entonces una fuga hacia la niñez, y me sentí feliz, descubridor de goces, como cuando jugaba con la tierra ignorando la sepultura. Pensé: Este viejo tan tranquilo, digno y hasta bello es mi padre. ¿No me decía *hijo mío*? Él se haría cargo del sufrimiento de su hijo para remediarlo. Pero, ¿cómo se ingeniaría para salvar a su hijo tan dañado, tan enfermo? Consideré un momento los ojos serenos que me habían mirado y esta dificultad casi se anuló. Un padre no puede engañar a su hijo desesperado y su afirmación valiente es la del protector, la del salvador, sin duda alguna...

El viejo volvió con una pava y un mate y nos cebó unos mates calientes y aromáticos. Después llamó aparte a mi criado que era también *chauffeur* y lo mandó con un recado al pueblo. Al regresar traía un montón de cuadernos de gruesas hojas con láminas que representaban fauna y flora tropicales de diversos países, también hechos históricos, guerras de la antigüedad y de la Edad Media, caballeros con armaduras, combates singulares.

Puso el viejo las estampas en una mesa y me dijo: “¿No querrías volver a la infancia unas horas por día?” Contesté que sí, pues todavía me duraba la ternura filial, más que a su pregunta, a su expresión cari-

ñosa. “Bien, vendrás a verme de cuando en cuando, para que te tome el pulso del valor. Tomaremos mate. No te aflijas, todo irá bien. Debes colocarte en la glorieta del jardín y mirar atentamente las láminas mucho rato. Entretanto, tomarás unos mates añadiendo este polvo sacado de un cactus que yo mismo he cultivado en México, en otra época.”

—¿Qué es, algo fuerte o peligroso, algún narcótico? ¿Qué dosis debo tomar?

—Echa una pulgarada y no temas. Es polvo mágico y de mérito; tiene un encanto que cura.

Miré al viejo con desconfianza; éste añadió: “Ponte en mis manos



y serás salvo . . . No he de hacer un misterio de esto y, si conoces botánica, te diré que este polvo se saca del pequeño cactus llamado en México “peiotl”. Su nombre científico es: “Echinocactus Williamsii”.

—No lo conozco.

—Bien, después de tomar unos mates te pones a mirar las láminas.

Sonreí pensando en los ingenuos recaudos que adoptaba aquel santo varón para combatir un mal como el mío, y dando por perdida mi gestión, me despedí. Me cargó con los cuadernos de láminas que yo hubiera deseado tirar en seguida si no me cohibiera cierto respeto hacia él. Ya al separarnos me dijo: “Cuidado con cumplir todo al pie de la letra; es de la mayor importancia para ti”.

No quiso aceptar ninguna retribución.

Hice mi primera experiencia a instancias de mi criado. El mismo colocó en la glorieta —que ocupaba el centro donde convergían varios senderos del jardín —una mesa chica con patas de tijeras semejantes a las que emplean los dibujantes. Puso encima el álbum con las láminas y me cebó los mates recetados. Me puse a mirar con forzada intensidad de interés una lámina que representaba tigres que se paseaban por un bosque convencional con canteros bien cuidados y palmeras, parecido a mi jardín. Los ojos cansados empezaron a ver las cosas dobles.

Después las vieron simples pero con más relieve. Los bordes de la lámina desaparecieron confundiéndose con el ambiente. Entonces vi a los tigres moverse y pasearse por el jardín, como gatos que ensancharan sus proporciones; vi al gato supremo que es el tigre. ¿Los veía de tamaño natural porque la lámina, al perder los bordes, se había estirado a las proporciones del jardín? Tuve tal inquietud al aproximarse una fiera que pretendí huir, pero algo me retuvo en la silla. Al ver mi agitación, mi criado cerró el álbum, me puso en el coche mal que bien y me llevó a la cama.

Dejamos pasar un día. Al siguiente, experimenté una sensación igual, aunque algo menos violenta, con monos. Me estremecían sus risas diabólicas, su mostrar de dientes, sus movimientos y gestos rápidos y desvergonzados.

Al otro día le tocó el turno a los reptiles. Un deslizamiento lento, continuo y anilloso llenó mi casa. Vivos colores, esmaltes, combinaciones, desplazamientos sutiles, listas y fajas que ondulaban en un entrar y salir continuo. Mi interés por observarlos era extraordinario, igual al de un niño en tren de caza o descubrimiento.

Otro día más: las aves. Muchas horas las vi moverse, volar, volver a posarse. Nunca había observado con un gusto tan completo los colores y matices del plumaje, la elegancia de sus colas, la firme pureza de sus ojos que ni siquiera se encolerizan porque de naturaleza son tranquilos, fijos y sin piedad, como los de los reptiles.

Yo estaba encantado, embebecido, casi fuera de mí. Nunca había visto la naturaleza en su parte más intencionada, la vida animal, tan de cerca, con tanta familiaridad. Eran tan vivas las imágenes y tan real su movimiento que llegaron a fatigarme por exceso de sensación. Pero no se crea que las consideraba imágenes en el sentido de meras representaciones. Imágenes, copias, me parecían sólo un momento antes de dormirme.

cuando pensaba en mi condición de mortal. (Recuerden que esta palabra tiene para mí un significado perentorio.)

Amelia me rogó que dejara esas cosas que me excitaban. Me abstuve unos días que no fueron un descanso sino una recaída en mis temores y en la preocupación por mi pecho pronto a romperse.

Volví con Esteban a lo del viejo mago. Le di las gracias por lo bien que me había sentado su terapéutica, y, al final, le pregunté si no creía que ese entretenimiento algo infantil de las láminas, que por el momento



me interesaban, no concluiría por aburrirme. El viejo me miró con cierta extrañeza y reconvención, como si yo, al querer avanzar en el camino de las fantasías, me arriesgara o perdiera inocencia. Luego dijo: "Continúa con esto y cuando te hastíes sin remedio, empieza con las figuras humanas."

¿Por qué no empecé por estas figuras? ¿Aversión, misantropía? Puede ser; con frecuencia nuestros móviles egoístas, adjetivados de grandeza, no tienen nada grato; en cambio, los animales son egoístas y crueles, pero no pretenden hacer pasar una cosa por otra; quieren y combaten, nada más.

De manera que varios días aún, seguí con el lujo de mis tigres que decoraban los canteros y senderos estirando sus cuerpos, con los pájaros y reptiles y aún con extraños animales del mar, pulpos y arañas de agua que me divertían y estremecían.

Hasta que al fin, una mañana en que este estado de infantilismo y de inocencia no pudo acompañarme con eficacia, me decidí a poner figuras humanas, no sin alguna desconfianza. Extraje de un cartapacio una serie de láminas que representaban el proceso de la forja de armas y corazas para los guerreros antiguos, y la extendí como una baraja. La primera lámina representaba una fundición de metales, otra la forja y el batido de las armas, otra más, la prueba: varias bolas de plomo endurecido por aleaciones colgaban del techo y, oscilando, daban sobre las puntas para probar el temple. Había también muestras del ajuste y pulido de las corazas y todo se animaba en mis sentidos como en un cinematógrafo. Las últimas láminas tenían esta leyenda: "Prueba de las armas y las corazas". Un caballero descomunal golpeaba con pica y alabarda una coraza puesta en una especie de caballete; el último golpe hendió el metal. El armero que miraba, tuvo una expresión como de orgullo herido, e hizo seña al caballero para que lo esperase. Fué hasta el fondo del taller y volvió con una nueva armadura. Pero en vez de colocarla en el caballete se la puso él mismo, con algún trabajo, e hizo señas al caballero de que golpease en el pecho. El guerrero rehusó con el gesto; pero el otro insistía con ademanes y gestos tan expresivos, tan desafiantes, que se veía que estaba en pugna su amor propio. El caballero empuñó entonces la pica y un hacha y empezó a golpear alternadamente en el peto que ofrecía una saliente en forma de quilla. Con la mano derecha daba el hachazo. Y con la pica insistía en el mismo lugar.

Yo tomaba un interés extraordinario en este juego, y apostaba mentalmente por la invulnerabilidad de la coraza. Pero el hacha hizo saltar una arista del metal, y sentí en el pecho el alea de los jugadores... ¡Resistiré! pensé; ¡resistirá!... Brava y bendita resistencia, tú eres el otro nombre de la Vida... Levantóse el brazo hercúleo, cayó la pica, y hendiendo el metal se hundió en el pecho del armero...

Cuando Amelia acudió a la glorieta pisando la sangre de su esposo, no vió terror en esa cara y sí la enajenada tranquilidad de sus ojos.

# EL MEÑIQUE DEL PIANISTA

SE ha hablado largamente de la sordera de Beethoven como del prototipo de una falencia física que obstruye la creación artística. Pero hubo otros casos, poco conocidos o ya olvidados, similares al de Beethoven y no menos terribles. Es bueno recordarlos. Tal es, ahora, mi propósito. No sólo me referiré a artistas sino también a sabios y a escritores. El caso particularísimo de Newton y su perro será referido para mostrar la paciencia y la dulzura del gran matemático.

El músico de los *lieder*, Schumann, había soñado desde pequeño ser un gran concertista. Era una asombrosa pasión que lo dominaba en este sentido; estudiaba a todas horas; trabajaba casi con desesperación. Hacía largos ejercicios de digitación y se engolfaba en el estudio de los maestros. Hubiera enloquecido si por una razón económica hubiese tenido que enajenar su piano. En este fervor, durante este arrebatado de su existencia, acaeció la tragedia. Una infección le iba royendo el meñique de la mano derecha. Aquello era una inmensa desgracia para un pianista.

Schumann soportó días terribles; hasta que consiguió sobreponerse al mal irremediable. Se decidió a escribir música y a urdir el tema de los hermosos y pequeños poemas que son hoy joyas de antología. Se dedicó, asimismo, al comentario artístico, iniciándose en un diario de Leipzig. Sus elegantes y profundas creaciones, la delicadeza de su pensamiento lírico, la limpia claridad de su técnica, su temperamento dolorido e irónico, crearon una decidida admiración hacia su personalidad. Schumann había conseguido vencer de este modo, mediante su singular temperamento y su firme pasión artística, el mal que intentaba destruir su destino. Dejó por ello de ser el gran pianista para convertirse en el gran músico. Y esta es la lección del músico de los *lieder*.

Hace pocos años sucedió un caso parecido al de Schumann que la ciencia médica supo contrarrestar a tiempo. Ricardo Viñes, el gran intérprete y comentarista de la música moderna, llegó de Chile a Buenos Aires, con el meñique derecho infectado. Los cirujanos opinaban que sólo la amputación haría desaparecer el mal; únicamente este procedimiento impediría que la infección se irradiara por todo el organismo. La consternación cundió entre los admiradores y amigos del pianista. En esas circunstancias, un radiólogo de nota insinuó la conveniencia de

la aplicación de los rayos ultravioleta. Se comenzó el tratamiento y en seguida fué sensible la mejoría hasta que la curación fué total. El progreso de la ciencia impidió, pues, que se repitiera el caso de Schumann.

El caso del autor de "El Carnaval" es único; en los demás una falencia física termina con las aptitudes creadoras. Tal es el caso de Nicolás Poussin, cuyos últimos años fueron trágicos, dolorosos y sombríos. Había nacido en 1594 y murió en 1665. En 1628 fué herido por unos soldados italianos, cayendo gravemente enfermo después. En esa circunstancia fué curado por Francisca Duget y por su hija Ana María. Recordemos el autorretrato del pintor que figura en el museo del Louvre. Su frente es amplia y fuerte, sus ojos de águila tienen un mirar dominante y duro como el Gran Condé; su cara de óvalo termina en una barbilla firme y voluntariosa; su nariz aguileña y grande imprime cierta rudeza a su semblante; mira de frente y sugestionada.

Poussin era así, voluntarioso, dominante, irascible. Como Shakespeare, como Cellini, sabía estar a punto para armar una gresca. Pero, a pesar de su carácter violento y apasionado, era el filósofo de la pintura y el pintor del pensamiento. Sus cuadros son vastos mundos donde lo antiguo revive al influjo del matiz y de la línea. Ya se contemple "El Parnaso" que está en el Museo del Prado, el paisaje de la campiña romana que figuraba en el de Berlín o el triunfo de la Flora, del Louvre —siempre se comprueba que su autor fué un creador en quien la robustez intelectual estaba aliada a un asombroso don de composición y al señorío con que supo disponer de las figuras y del paisaje.

Cuando se le encargó la decoración del Louvre se rendía un acto de estricta justicia a su personalidad. Pero un día de esos en que el gran artista estaba delineando una Venus, un filósofo o un guerrero, un temblor nervioso le acometió por primera vez y no le abandonó jamás. Esto le llevó a la desesperación; fueron diez años de terrible tortura. El artista veía el cuadro, estaba seguro del matiz, pero le era absolutamente imposible imprimir con firmeza una pincelada. De ese modo, quedaron de él algunas obras inconclusas. Cuando murió en 1665, puede decirse que terminó para él únicamente su sufrimiento; pues su trayectoria artística había terminado muchos años atrás en que ya la gloria había levantado para siempre sobre el mundo la belleza de su obra.

La extrema precocidad de Mozart le trajo los males de cuyas consecuencias sucumbió. No hay un caso comparable al del hijo del violinista de Salzburgo. El gran artista nació el 27 de enero de 1756. Ana María, su hermana, tenía cinco años más que él y los dos demostraron admirables disposiciones musicales. Mozart, a los cuatro años, sabía de memoria los pasajes musicales que ejecutaba su hermana. Puede decirse que su vida artística comenzó el 18 de enero de 1762, fecha en que se dirigió a Viena, fijando su residencia en la corte, acompañado de su padre y su

hermana. Desde entonces no descansaría en su existencia llena de trabajos y desilusiones. En los primeros años de esa infancia gloriosa, el niño genial trataba de igual a igual a los reyes y estaba ante los grandes señores con un desparpajo único. Y las princesas no hacían sino hablar admiradas de las originalidades de este niño semidivino. Un día al terminar una interpretación ante la corte, al levantarse de la banquetta, Mozart cayó al suelo. Entonces una de las infantas imperiales acudió presurosa, lo levantó y le dió un beso en la mejilla. Mozart le miró un instante y después le dijo: "Es usted muy bondadosa y quiero casarme con usted". Esta princesa se llamaba María Antonieta y moriría ajusticiada treinta años después.

Tendría Mozart 31 años en 1787, cuando fué dominado por una terrible melancolía como consecuencia de saberse enfermo de los pulmones. Sus amigos querían distraerlo llevándose de paseo; pero él se sumía en un mutismo del cual era difícil sacarlo. Ya había escrito "Don Juan", estrenada en diciembre de ese año. La Boda del Fígaro fué vista y oída por el público el año anterior en Viena. Pero el espantoso y terrible esfuerzo del gran músico agotado por una precoz aparición en el arte, fué *La Flauta Mágica*, estrenada en Viena en 1791. Se encontraba en el lecho del cual no debería incorporarse más cuando lo nombraron maestro de la capilla de San Esteban. A la edad en que otros las aptitudes artísticas están en plena madurez, produciendo sus mejores frutos, Mozart ya estaba agotado físicamente. "Estoy seguro de que escribo este requiem para mis propios funerales", dijo cuando inició una composición de esta índole, pedida por un desconocido que de antemano le pagó cien ducados. Llovía demasiado el día que lo enterraron y sus amigos abandonaron el acompañamiento a la mitad del trayecto al cementerio; sólo su fiel perro blanco llegó tras del coche fúnebre hasta la tumba. Dolorosa vida llena de soledad en la cual por reversión total de lo que corresponde a cada época, no hubo ni infancia, ni juventud ni edad madura.

Se habla mucho de la manzana de Newton que, después de todo, fué una invención de Voltaire, el cual quiso mal al gran sabio. A los 18 años se le iluminó la vida con el amor hacia miss Storlay, que quería a otro hombre. Desde entonces hasta los 85 años en que murió, el gran hombre se entregó pura y exclusivamente a la ciencia. Transcurrió su vida en una tranquilidad sin conmoción. Tenía horror a los críticos; pues temía de su ignorancia y maldad. A causa de ello demoró 43 años en la impresión de su estudio sobre las ecuaciones. Las únicas cosas que torturaron su existencia fueron sus propias distracciones. Una de ellas le causó el disgusto más grande de su vida. Sin darse cuenta, había dejado encerrado en su propio estudio lleno de manuscritos importantes, a su perro Diamante, olvidándose, al mismo tiempo, de apagar la luz con que trabajaba. El perro se puso a jugar con los papeles y dejó caer la vela

encendida sobre ellos. Y así se destruyeron todos esos documentos importantísimos para la ciencia. El hombre sereno y dulce, se permitió decir, apenas, lo siguiente: "Válgame, Dios, pobre animal. ¡Si comprendieras lo que has hecho!" Newton trabajó mucho tiempo en rehacer lo destruído. Pero, el dolor moral que el hecho le causó lo precipitó a la tumba, según se dice.

Los contemporáneos no supieron mucho lo que Newton significaba para la ciencia. Esto llevó a Arago a decir: "Los honores que se hubieran prodigado sin reservas a un marino famoso por apoderarse de algunos galeones españoles o incendiado cualquier fragata extranjera, no fueron acordados sino con gran parsimonia a aquel cuyo nombre sobrevivirá a las mayores reputaciones políticas y militares del mundo entero.

No hubo hombre en la literatura española más odiado y más vilipendiado que Juan Ruiz de Alarcón. Poseía la virtud diabólica de crearse enemigos sin que hiciese nada para ello. Salvo su protector Velasco y uno que otro compañero de letras, nadie consideraba en serio la obra del gran dramaturgo. Todo el mundo tenía en la joroba del autor de "La Verdad Sospechosa" un tema de sátira y epigrama. Desde Lope de Vega al último comparsa de la literatura, todos se creían con derecho de zaherir y maltratar al dramaturgo más universal que ha tenido España. Hasta su muerte quien debía dar informe oficial de su fallecimiento y dejar constancia de ello en documentos públicos, se refirió a su joroba tanto como a sus obras: "Murió don Juan de Alarcón, poeta famoso, así por sus comedias como por sus corcovas y redactor del Consejo de Indias". Esta fué la noticia que sobre el poeta encontró y transcribió el cronista Pellicer. Este aborrecimiento, esta continua tortura, agriaron el carácter de la víctima, pero no influyeron en el espíritu y sentido de la obra que se iba haciendo cada vez más humana y más lírica, cuanto más enconados eran los ataques. En el fondo era un optimista; sus obras traducen confianza en la vida. En la época en que era más atacado escribió "Ganar amigos"; pero ello no hizo más que acrecentar la antipatía que por razones completamente desconocidas le tenían los colegas. Y así que le encajaron aquellos versos:

*Tanto de corcova atrás  
adelante Alarcón tienes  
que saber es por demás  
de dónde que corcovienes  
y a dónde te corcovás.*

La corcova de Alarcón es, podemos decir, el símbolo de la maledicencia y acritud con que los literatos se tratan unos a otros. No es posible que en la historia literaria de ningún país de la tierra haya un caso

análogo al de Ruiz de Alarcón; se creyó por momentos que este hombre desesperado hubiera huído de España en busca de país más amable y más humano.

El temblor de Poussin, la falta de un dedo de Schumann, los dolores de espaldas de Mozart, los olvidos de Newton, la corcova de Alarcón causaron a estos hombres molestias que en determinados casos fueron superiores a las que produjo en Beethoven su falencia auditiva. Los sufrimientos de Poussin deben haber sido terribles ante la absoluta imposibilidad de pintar. La vida de Alarcón debe haber sido algo insoportable, y no digamos nada de la del pobre Newton que de pronto se encuentra con que un perro le ha destruído casi toda su obra. Pero en ninguno de estos casos, excepción hecha del de Poussin, los efectos físicos llegaron a anular el poder creativo de los espíritus. Y en el caso de Schumann adquiere un valor curiosísimo; el autor de "El Carnaval" se convierte en compositor y deja la interpretación en cuanto se ve imposibilitado para ello.

Son los casos especiales en que no han reparado los comentaristas. He querido citar algunos. Hay muchos menos importantes ya sea por la categoría de las personalidades como por las influencias que tales incomodidades hayan podido tener sobre el espíritu de las mismas. Pero, no está de más recordar a estos hombres que a pesar de todo tuvieron como lema el tema de Beethoven: "Por el sufrimiento hacia la alegría".

PABLO ROJAS PAZ



# TARDES CON GABRIELA MISTRAL

UNA tarde de verano de 1943, en la Academia de Letras de Río de Janeiro, discutían varios escritores. Ya entonces el continente reclamaba el premio Nóbel de literatura para la querida y admirada poetisa de América. Aunque todos reconocíamos que el talento de Gabriela Mistral merecía tal honor, recuerdo que yo protesté con enérgica vehemencia, explicando que Gabriela no reclamaría nunca los merecidos laureles. Sólo el tiempo pudo lentamente arrebatarle su obra, pronto difundida de tal modo, que Gabriela no supo ya luchar contra una reputación literaria que ella jamás buscó. No sé qué métodos persuasivos empleé, utilizando mi mejor portugués, pero creo que convencí a estos venerables señores pues, al poco rato, aprobaban plenamente mi manera de pensar.

Han transcurrido mil días, castigando mis recuerdos, mis esperanzas, mis arrepentimientos.

Hoy, por primera vez, manos sudamericanas han recibido los gloriosos laureles. La majestuosa silueta avanzó con su rostro grave y sereno. Gabriela —montaña, valle y río— agradecía modesta y naturalmente al anciano rey Gustavo “en nombre de todas las mujeres de América”.

En un tibio atardecer de verano, llegué a Petrópolis, la hermosa ciudad de las flores que albergó las horas más felices del emperador Pedro II, último monarca de América, el hombre culto que consiguió abolir la esclavitud en el Brasil y que mantuvo estrechas relaciones de amistad con los grandes espíritus de su época, Pasteur, Charcot, Larmartine, Víctor Hugo, Wagner, Nietzsche... Yo iba a visitar a la admirada escritora, llevando mis pocos méritos y mis innumerables inquietudes.

En una amplia avenida de la ciudad de las hortensias se encuentra la casa de Gabriela Mistral. El gobierno de Chile le ha concedido el privilegio de poder llevar al lugar que desee el consulado de su país.

Después de haber llamado y esperado en vano alguna señal, decidí

empujar la puerta del jardín que sin duda no tuvo nunca cerrojos, lo que me invitó a franquear también la de la casa. Desde entonces, ya me pareció natural y hasta necesario internarme en el silencio y comencé la ascensión de una crujiente e ignorada escalera como si no hubiera hecho otra cosa en mi vida. Recién en el primer piso apareció una sonriente muchacha a quien inmediatamente regalé la preparada frase destinada a la autora de "Desolación". La joven me miró asombrada diciéndome que la dueña de casa tenía cincuenta y tres años. Yo no lo ignoraba; sin embargo, desde que me encontré en su casa y aún antes de verla, sentí que todo estaba tan misteriosamente ligado a su presencia, que ésta podía ocultarse en cien metamorfosis que no habían de extrañarme. Cruzamos cinco, seis puertas y me encontré delante de una extraña belleza poseedora de los más suntuosos ojos verdes que he visto jamás. Estuve a punto de convertirla también en Gabriela, pero mi acompañante, amante de la verdad, se apresuró en presentármela con un nombre de complicada ortografía. Era una famosa actriz del primer teatro de Varsovia, que la guerra había desplazado hasta el lejano Brasil. Gabriela la albergaba en su casa; a ella acuden escritores y artistas ávidos de consejo. Incontables en el corredor, me habían hecho tropezar los gruesos baúles de Falconetti.

Inadvertidamente, al fin, se abrió otra puerta, formando marco a la silueta inconfundible.

Pensé en una montaña, en un valle, en un río.

Me agradecía Gabriela que yo hubiera tenido "la fineza de subir a verme" (en Petrópolis se dice: bajar a Río). Olvidé enteramente el tan pensado discurso. Su voz, milagrosamente dulce, repetía las palabras de bienvenida, mientras yo, absorta, la contemplaba. Era un paisaje luminoso, un canto sin fin, a veces un lamento.

Conversamos largamente en tono ceremonioso y confidencial. Ella había ido a Petrópolis "siguiendo la mirada portuguesa", pues había vivido mucho tiempo en Portugal. El suave carácter de los portugueses no chocaba a su timidez.

—¿Usted no es tímida? —me preguntó imprevisiblemente.

—Creo que no —respondí avergonzada.

Declinaba la tarde del caluroso día. Las sombras invadían la estancia, una ventana empezó a golpear reclamando preparativos para la noche. Movidada por no sé qué mandato, me levanté.

—¿Mañana a las cuatro? —dijo Gabriela.

Esa fórmula se repitió y al correr de las tardes me despedí al tácito acuerdo de la inexorable ventana.

Habla Gabriela y su voz de agua me explica cómo adoptó su seudónimo, Mistral, en recuerdo del poeta provenzal laureado en 1904 junto con Echegaray con el premio Nóbel de literatura (Gabriela vivió mucho tiempo en Provenza y ama a Francia muy especialmente). Y me cuenta del verde color del valle de Elquí, de Vicuña, la pequeña ciudad del norte de Chile que vió nacer a Lucila Godoy Alcayaga, de los años en que fué maestra, de la alegría de las rondas de niños.

En el cuarto vec'no se escucha el teclear incesante de una máquina de escribir. Una hija del barón de Río Branco está traduciendo un extenso trabajo sobre Santos Dumont. Entra un apuesto muchacho, un sobrino que llama cariñosamente "mamá" a su tía Gabriela y que poco después murió en trágicas circunstancias. Un perro lacio y taciturno pasea tristemente sus inexplicables orejas. Una sirvienta obesa y familiar deposita sobre un banquillo la bandeja con el "cha".

El azar de la conversación trae los nombres de la amistad o de la admiración: Valéry, Claudel, Supervielle, Juana de Ibarbourou, Victoria Ocampo, Manuel Bandeira, Claudio de Souza, la última persona que vió vivo a Stefan Zweig, cuyos restos descansan en Petrópolis. Y me dice Gabriela su amor por la tierra, en la que ha sumergido sus manos. Y la enseñanza de los largos viajes.

Hay, sin embargo, en el Brasil un lugar donde le gustaría "terminar sus días". Es la isla de Paquetá, una de las islas más exóticamente bellas del mundo, que pocos días después visité y que tampoco hubiera querido dejar. Isla donde el dinero es casi desconocido, la sonrisa la única ley, y cuyas flores desprenden al atardecer misteriosas notas musicales que toda la noche, incansablemente y por doquier, repiten felices los negros habitantes.

Una tarde me habló Gabriela de la Biblia, de la muerte, de extraños presentimientos y de inexplicables coincidencias. Caía sobre Petrópolis una de esas imprevistas y persistentes lluvias que lo anegaban todo y que al interrumpirse no dejaban rastros.

Prematuramente oscurecía. Las palmas de Gabriela expresaban un extraño dolor.

De pronto "vi" dibujarse claramente en una pantalla luminosa,  
 Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

nítidas, las palabras de Gabriela. Se perseguían las letras, formando palabras, frases, páginas. En ese momento mi pensamiento se sintió bruscamente ocupado en colocar comas, puntos, punto y coma... No sé cuánto tiempo duró el extraño sortilegio, no sé cuántas páginas se esparcieron en el espacio. El cuarto estaba ya completamente oscuro. Las palabras se perseguían luminosas y vibrantes, materializadas, visibles.

Al irme quedó Gabriela inmóvil y muda, olvidada totalmente mi presencia. No me atreví a interrumpir su diálogo con extrañas fuerzas para mí ignoradas. Salí en una atmósfera de sueño, cerrando sin ruido la puerta.

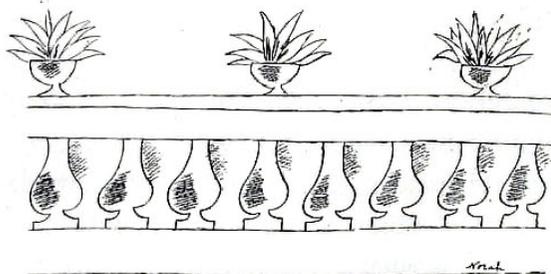
Había cesado la lluvia. Ávida de realidad respiré el olor de la tierra húmeda, nerviosamente lastimé mis dedos en la corteza de un árbol.

Hoy, mudo, mi recuerdo se prolonga desde este lejano Buenos Aires. Mis manos reposan, reflexivas, sobre la inmerecida dedicatoria de un libro.

El viento llama, insistentemente, a la ventana de mi cuarto.

¿Es verdadero el episodio de la última tarde en Petrópolis? Tal vez no. Por lo pronto, cuenta con demasiados antecedentes en la buena literatura: las vocales de algún soneto de Rimbaud, la selva oscura del Infierno, *dove il sol tace*, la luz tácita de Virgilio... Así es, tal vez he mentido, ¿pero cómo transmitir la impresión que causa Gabriela Mistral, sin esa inocente metáfora?

EMA RISSO PLATERO



# MÚSICA Y CINE

EL cine sonoro está dando origen a un nuevo género musical, con fisonomía propia, en el que la inspiración del compositor, o por lo menos su imaginación musical, está subordinada a las exigencias del tiempo, medido con una escrupulosidad cronométrica. Los números musicales, que se suceden rápidamente, son casi siempre muy breves, y apenas dan lugar a la exposición del motivo temático y a veces a un corto desarrollo. El músico debe observar con la mayor fidelidad posible el carácter y ambiente especial de cada trozo, aun cuando desde el punto de vista estrictamente sonoro ello produzca exabruptos, subrayando las menores sugerencias que en ese sentido se desprendan de la acción dramática. Así pueden desfilar canciones, danzas más o menos populares, trozos en los que el comentario musical pueda ocupar un lugar de primer plano, música de fondo bajo diálogo, pasajes neutros, etc., recurriendo a los más variados estilos y combinaciones orquestales, y aprovechando ocasionalmente instrumentos que no figuran en la orquesta clásica. Sin pretender entrar en una clasificación de los distintos tipos musicales que integran un film, se puede citar, como uno de los fragmentos más importantes y representativos, el denominado "Títulos", con el que se inicia la película, de carácter brillante, de un minuto y medio de duración, aproximadamente, y en el que aparecen algunos de los motivos más significativos; está casi siempre subdividido en dos partes, de distinta atmósfera sonora. Como ya ha ocurrido en algunas épocas en la historia de la música dramática, la labor del compositor debe ser muy rápida. En términos generales, la música de una película, que dura más o menos unos tres cuartos de hora, debe ser escrita, orquestada y grabada en dos semanas.

La tarea del músico se inicia una vez terminada la película<sup>1</sup>. Junto con el director y el compaginador, la estudia detenidamente, acto por

<sup>1</sup> Como excepción figuran los denominados "play-back", casi siempre canciones o escenas de conjunto, que se graban primero y se filman después.

acto, en una "movieola", aparato que permite medir con la mayor precisión la longitud de cada trozo musical, pasando y repasando la escena cuantas veces sea menester. Los números pueden ser simples (es decir, aquellos en que sólo basta observar la dimensión exacta y el carácter general, siendo naturalmente los más fáciles de realizar) o, por el contrario, estar subdivididos en fragmentos, con el fin de subrayar un momento determinado, un cambio de ambiente, el gesto de un personaje, etcétera. Una vez fijada la serie de trozos musicales, el compositor se pone rápidamente a la tarea (en la práctica, como el tiempo apremia, se realizan simultáneamente ambas operaciones, pues cuando todavía se están midiendo los últimos actos, los primeros ya tienen su correspondiente comentario musical) debiendo crear —improvisar casi— la música e instrumentarla en pocos días; mientras tanto el copista va sacando el material de orquesta. Naturalmente, se recurre a los motivos conductores, en una forma rudimentaria, que dan unidad y lógica al comentario musical.

Luego, convertido el compositor en director de orquesta, se procede a la grabación, que se realiza en los estudios cinematográficos y de noche, por las ventajas que ofrece. Después de examinar con el técnico de sonido las condiciones acústicas del local y la sonoridad general del conjunto sinfónico (constituído "ad hoc") lo que lleva cerca de una hora, se van grabando paulatinamente los números, comenzando por aquéllos que poseen un mayor instrumental; el compositor dirige la orquesta mientras controla la duración del fragmento con un cronómetro. Algunos números, cuyos acentos requieren una exactitud perfecta, por diversos motivos, de modo que coincida matemáticamente la imagen con el sonido, exigen la grabación con proyección simultánea, especie de suplicio chino, que no se recomienda precisamente para las curas nerviosas, en la que el autor va siguiendo las evoluciones de la acción escénica sobre una pantalla, vigilando al mismo tiempo la duración con el cronómetro y —de paso— dirigiendo la orquesta, lista para seguir con la mayor precisión sus indicaciones de movimiento y matiz; se sobreentiende que debe saber de memoria su música. Después de algunos ensayos, se efectúan una o dos grabaciones de cada número, hasta dar con una versión satisfactoria, y se pasa adelante. Esta sesión se prolonga a veces durante 7 ú 8 horas, hasta que director y ejecutantes quedan rendidos, y, si es

preciso, se continúa durante la noche siguiente, o sucesivas, hasta terminar con todo el trabajo.

En los últimos tiempos, la cinematografía nacional, por obra y gracia de las circunstancias, y a despecho de algunos factores adversos, ha experimentado una evolución favorable, al tomar mayor desarrollo. Al margen de toda preocupación de orden comercial, se advierte sin esfuerzo el deseo de mejorar el standard de producción, tanto por la selección de asuntos, repartos adecuados y esmerada dirección artística, como por la incorporación al medio de elementos técnicos de reconocida responsabilidad en sus respectivas especialidades. Es así como en la última época de nuestro cine se han logrado realizar algunos films argentinos, cuyos nombres son por todos conocidos, que pueden sufrir sin desmedro el cotejo con las buenas producciones extranjeras.

En este orden de renovación ocupa un lugar destacado el renglón musical. No quiero insinuar, desde luego, que los compositores que antes se ocupaban de la misma tarea, por lo menos algunos de ellos, bastante estimables, fuesen pocos eficaces, sino simplemente que por su modalidad —popular— convendrían principalmente para escribir la música de películas de cierta índole; pero en otras producciones, en que el elemento sonoro juega otro papel, hace falta una mano más acostumbrada a los secretos de la ciencia orquestal y del desarrollo temático. Corroborando estas palabras, es posible observar cómo, en la Francia de preguerra, han podido coexistir en la cinematografía compositores de tendencias tan dispares como un Arthur Honegger o un Darius Milhaud, por un lado, y un Maurice Yvain, por otro. Lo mismo sucede en los Estados Unidos, donde junto a músicos populares fisuran nombres tan ilustres como los de Erich Korngold, Aaron Copland, Roy Harris, Ernst Toch, o, recientemente, Mario Castelnuovo-Tedesco, y, en Rusia, compositores de la talla de Sergio Prokofieff o Dmitri Schostakovich.

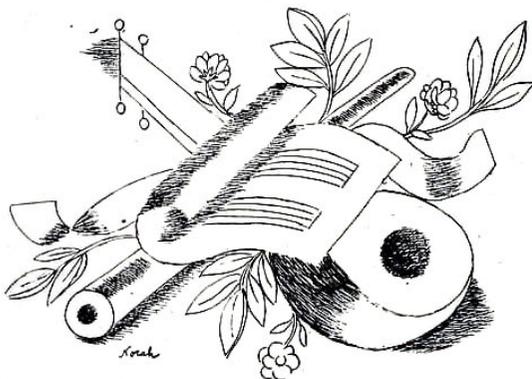
En nuestro país han ido apareciendo en los últimos films, como digo, los nombres de algunas figuras de reconocido prestigio en nuestro ambiente musical, tales como Juan José Castro, Gilardo Gilardi, Jacobo Ficher, Isidro Maiztegui, Alberto E. Ginastera y Julián Bautista, el compositor español integrante del famoso grupo de Madrid, radicado actualmente entre nosotros. Este hecho es muy significativo para el futuro del cine argentino en lo que a este aspecto se refiere, y desde luego

sin desmedro de los compositores que actuaban anteriormente (a excepción de algunos de ellos; en verdad mediocres), pues con el incremento que está tomando, habrá lugar para todos, en sus campos respectivos.

Al margen de estas consideraciones, se podría insistir sobre los múltiples y originales problemas sonoros que plantea este nuevo género musical, renovado a cada paso, y que el compositor debe resolver "sobre el terreno", con toda celeridad, y sin gran margen para la reflexión. Todo debe ser, como es también el imperativo de nuestra época, dinámico, claro y preciso. El compositor debe aprender, a sus expensas, que aquí siempre es preferible una música de calidad inferior, pero perfectamente adecuada al propósito que le da origen, a un comentario musical de mayor valor, pero que no traduzca tan fielmente el objeto requerido. Como decía Mussorgsky, quien, por sus tendencias realistas, habría sobresalido en este género musical, de haberlo habido en su tiempo, es "la verdad a boca de jarro".

Tan atractivos y plenos de sugestión son las particularidades que ofrece el film sonoro, de infinitas posibilidades, que resulta fascinante la idea de intentar fijar sus principios esenciales y leyes particulares, todavía en formación.

ROBERTO GARCIA MORILLO



# M U S E O

## LA ANIQUILACIÓN DE LOS OGROS

*La vida de una tribu entera de ogros puede estar concentrada en dos abejas. El secreto, sin embargo, fué revelado por un ogro a una princesa cautiva, que fingía temer que éste no fuera inmortal. Los ogros no morimos, dijo el ogro para tranquilizarla. No somos inmortales, pero nuestra muerte depende de un secreto que ningún ser humano adivinará. Te lo revelaré, para que no sufras. Mira ese estanque: en su mayor profundidad, en el centro, hay un pilar de cristal, en cuya cima, bajo el agua, reposan dos abejas. Si un hombre puede sumergirse en las aguas y volver a la tierra con las abejas y darles libertad, todos los ogros moriremos. ¿Pero quién adivinará este secreto? No te apesadumbres; puedes considerarme inmortal.*

*La princesa reveló el secreto al héroe. Éste libertó las abejas y todos los ogros murieron, cada uno en su palacio.*

*De FOLK TALES OF BENGAL (Londres, 1883), de Lal Behari Day.*

## DEL RIGOR EN LA CIENCIA

*...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*

*Suárez Miranda: VIAJES DE VARONES PRUDENTES, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658.*

EL AGUA DE LA ISLA

*Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida. Ignoro cómo dar una idea justa de su naturaleza, y no lo conseguiré sin muchas palabras. A pesar de correr con rapidez por cualquier desnivel, nunca parecía límpida, excepto al despeñarse en un salto. En casos de poco declive, era tan consistente como una infusión espesa de goma arábica, hecha en agua común. Este, sin embargo, era el menos singular de sus caracteres. No era incolora ni era de un color invariable, ya que su fluencia proponía a los ojos todos los matices del púrpura como los tonos de una seda cambiante. Dejamos que se asentara en una vasija y comprobamos que la entera masa del líquido estaba separada en vetas distintas, cada una de tono individual, y que esas vetas no se mezclaban. Si se pasaba la hoja de un cuchillo a lo ancho de las vetas, el agua se cerraba inmediatamente, y al retirar la hoja desaparecía el rastro. En cambio, cuando la hoja era insertada con precisión entre dos de las vetas, ocurría una separación perfecta que no se rectificaba en seguida.*

*Del NARRATIVE OF A. GORDON PYM,  
(1838), de Poe.*

EL REDENTOR SECRETO

*Es sabido que todos los ogros viven en Ceylán, y que todas sus vidas están en un solo limón. Un ciego corta el limón con un cuchillo y mueren todos los ogros.*

*Del INDIAN ANTIQUARY, I, (1872).*

SEPULCROS ADIESTRADOS

*En Hyrcania, la plebe alimenta perros públicos: los grandes y nobles perros domésticos. Ya sabes que en aquellas tierras se da una de las mejores castas de perros. Y estos perros los crían cada uno según sus facultades, para que después de la muerte los devoren, y creen que esta es la mejor sepultura.*

*Del libro primero de las CUESTIONES TUSCULANAS de Marco Tulio Cicerón.*

## LA RESTITUCIÓN DE LAS LLAVES

*Cuando las legiones romanas ocuparon la ciudad de Jerusalén, el sumo sacerdote, que sabía que iba a perecer por la espada, quiso restituir al Señor las llaves del santuario. Las arrojó a los cielos; la mano del Señor las tomó. Todo esto ya lo había profetizado el Apocalipsis de Baruch.*

*Del capítulo 29 del tratado TAANITH, de la Mishnah.*

## UN DIOS ABANDONA A ALEJANDRÍA

*Sitiado Antonio por las tropas de César, se cuenta que en aquella noche, la última, cuando la ciudad de Alejandría estaba en el mayor silencio y consternación con el temor y esperanza de lo que iba a ocurrir, se oyeron gradualmente los acordados ecos de muchos instrumentos y gritería de una gran muchedumbre con cantos y bailes satíricos, como si pasara una inquieta turba de Bacantes: que esta muchedumbre partió como del centro de la ciudad, hacia la puerta por donde se iba al campo enemigo; y que saliendo por ella se desvaneció aquel tumulto feliz, que había sido muy grande. A los que dan valor a estas cosas les parece que fué una señal dada a Antonio de que era abandonado por Baco: aquel Dios a quien siempre hizo ostentación de parecerse, y en quien singularmente confiaba.*

*De LAS VIDAS DE LOS VARONES ILUSTRES, de Plutarco.*

## LA CONFUSIÓN DEL SOÑADOR

*Singular y admirable perplejidad la del hombre que soñó que una voz le revelaba que todos los sueños son vanos. Reflexionó que si todos los sueños son vanos, también era vano aquel sueño, pero si aquel sueño era vano, entonces los sueños son verdaderos, pero si los sueños son verdaderos, también era verdadero aquel sueño, pero si aquel sueño era verdadero, entonces los sueños son vanos, pero si los sueños son vanos, también era vano aquel sueño, y así hasta lo infinito.*

*De SERMONS, I, 515 de Jeremy Taylor.*

EL SUEÑO DE CHUANG TZU

*Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.*

*De CHUANG TZU (1889) de Herbert Allen Giles.*

LA VUELTA DEL MAESTRO

*Desde sus primeros años, Migyur —tal era su nombre— había sentido que no estaba donde tenía que estar. Se sentía forastero en su familia, forastero en su pueblo. Al soñar, veía paisajes que no son de Ngari: soledades de arena, tiendas circulares de fieltro, un monasterio en una montaña; en la vigilia, estas mismas imágenes velaban o empañaban la realidad.*

*A los diecinueve años buyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas. Fué vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón. Hoy llegó a esta posada, cerca de la frontera.*

*Vió la casa, la fatigada caravana mongólica, los camellos en el patio. Atravesó el portón y se encontró ante el anciano monje que comandaba la caravana. Entonces se reconocieron: el joven vagabundo se vió a sí mismo como un anciano lama y vió al monje como era hace muchos años, cuando fué su discípulo; el monje reconoció en el muchacho a su viejo maestro, ya desaparecido. Recordaron la peregrinación que habían hecho a los santuarios del Tibet, el regreso al monasterio de la montaña. Hablaron, evocaron el pasado; se interrumpían para intercalar detalles precisos.*

*El propósito del viaje de los mongoles era buscar un nuevo jefe para su convento. Hacía veinte años que había muerto el antiguo y que en vano esperaban su reencarnación. Hoy lo habían encontrado.*

*Al amanecer, la caravana emprendió su lento regreso. Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior.*

*Del tercer capítulo de PARMÍ LES MYSTIQUES DU TIBET, de Alexandra David-Neel.*

# LIBROS

ERNST CASSIRER: ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA, *versión española de Eugenio Imaz* (Fondo de Cultura Económica, México, 1945).

Si la Antropología cultural, investigando en procura de una interpretación las creaciones del hombre, obra y creencia, conduce indefectiblemente hacia la cuestión cardinal acerca del hombre mismo, la Antropología filosófica que, de inicio, se pregunta por su esencia, tiene que ir a parar, en busca de respuesta, a aquellas mismas creaciones. Averiguando, ordenando y fijando el sentido de creencias y obras, tan sorprendentes en su variabilidad como lo son en la constancia de sus rasgos generales, hallará tal vez la noción que persigue.

Así, la última obra redactada y publicada por Ernst Cassirer poco antes de su muerte reciente, bajo el título de *Antropología filosófica*, lleva como subtítulo el de *Introducción a una filosofía de la cultura* y, al interrogante que encabeza la primera parte, "¿Qué es el hombre?", responde con la definición contenida en la segunda, "El hombre y la cultura". Constituye este libro una nueva versión, abreviada y en algún aspecto modificada, de *Philosophie der symbolischen Formen*, cuya doctrina acerca de la producción cultural reproduce en substancia. Para Cassirer es imposible definir al hombre "mediante ningún principio inherente que constituya su esencia metafísica, ni tampoco por ninguna facultad o instinto congénitos que se le pudiera atribuir por la observación empírica. La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física, sino su obra. Es esta obra, el sistema de las actividades humanas, lo que define y determina el círculo de humanidad". Pero en ese conjunto de la creación humana, en función de la cual se perfila la humana condición, el autor presta atención primera, dentro de su estudio, al mito y la religión, como protoformas de todo ulterior producto de cultura. Aquí, se apoya Cassirer de modo muy resuelto sobre los datos acopiados y sobre la especulación montada en ellos por Durkheim y Lévy-Bruhl. Después de discutir sus teorías, afirma que el substrato real del mito no es de pensamiento, sino de sentimiento. "El mito y la religión primitiva no son, en modo alguno, enteramente incoherentes, no se hallan desprovistos de sentido o razón. Pero su coherencia depende en mucho mayor grado de la unidad del sentimiento que de las reglas lógicas". La visión que la mentalidad primitiva tiene de la vida es sintética y no analítica. La vida "es sentida como un todo continuo que no admite ninguna escisión, ninguna distinción tajante". Nosotros estamos acostumbrados a dividir nuestra vida en las dos esferas de la

actividad práctica y de la actividad teórica; pero "lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica, sino su sentimiento general de la vida". Por eso, el hombre primitivo no olvida que, por debajo de esas dos esferas, se encuentra un estrato original, sobre el cual se asientan todos sus pensamientos y todos sus sentimientos. "Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni puramente práctica; es *simpatética*".

Se insinúa con esto una concepción metafísica, por la que el hombre aparece integrado en la unidad del cosmos: "la creencia firme en la unidad de la vida da opacidad a todas estas diferencias que desde nuestro punto de vista parecen innegables e imborrables. Pero no vayamos a suponer que... son completamente ignoradas. No son negadas en un sentido empírico, pero se consideran *insignificantes* en un sentido religioso". Están, pues, superadas por el sentimiento, más vigoroso, de la solidaridad fundamental e indeleble de la vida, que salta por encima de la multiplicidad de sus formas singulares, y según el cual la naturaleza se convierte en una gran sociedad, "la sociedad de la vida", donde el hombre no ocupa, precisamente, el centro, ni siquiera un lugar destacado...

Y a partir de ahí, sigue Cassirer la edificación de las formas simbólicas en que se realiza la vida humana, a través de las peculiares estructuras del lenguaje, el arte, la historia y la ciencia.

FRANCISCO AYALA.

J. R. WILCOCK: PERSECUCIÓN DE LAS MUSAS MENORES (Buenos Aires, 1945).—

Breves evocaciones y temas de melódica levedad integran el contenido de "Persecución de las musas menores", nuevo y atrayente libro del reiterado poeta Juan Rodolfo Wilcock.

Esta obra se halla prefigurada por las anteriores páginas de Wilcock, en cuyos aciertos más recientes se percibe, notoria y acentuada, una *manera* que ya se insinúa en sus poemas iniciales.

El poeta invoca realidades abstractas: dialoga con los sucesivos crepúsculos, con lejanas ternuras y con la prestigiosa gente homérica. Pero el tema central de este hermoso libro, donde la inspiración reemplaza con éxito a la misma belleza lírica, es el inseguro amor. Este sentimiento asiste a la mayoría de sus poemas. Antes que recatarlo en cifras y alusiones, Wilcock se complace en exponerlo con dispendioso júbilo. Dicha propensión sentimental rige el leve movimiento de su poesía y le depara numerosos hallazgos. Hay en sus creaciones una subrayada ternura que se destina plenamente a melodiosas y entrevistas criaturas. El tono evocativo de estos férvidos poemas no traduce nostalgia ni

se resuelve en sombrías connotaciones. Los resplandores de la dicha son perceptibles y la vocación idílica suele encontrar luminosos caminos.

Aunque algunos versos, en razón de su admirable pureza, se defienden por sí mismos del recuerdo, la mayoría de ellos son de naturaleza memorable y se aproximan venturosamente a la emoción del lector.

Los románticos y los simbolistas ingleses ejercen dadivoso poderío sobre el dilatado espíritu de Wilcock, cuyas modalidades creadoras rehuyen la experiencia directa para detenerse con gozo en las grandes tradiciones poéticas.

Los símbolos empleados se caracterizan por su decoro y su nobleza. Seculares atribuciones de felicidad definen el acervo expresivo del joven poeta. La simbología floral es abundante y diversa, pero nunca trae pesadez al contenido de sus poemas. No es aventurado afirmar que la mitología y la jardinería son los ambientes de arte más frecuentados por Wilcock.

Hay mucho de musical y trémulo en estas sugestivas páginas, donde la densidad emocional se manifiesta a través de una sustancia casi aérea.

Heine, Shelley, Browning y Silvina Ocampo son reconocibles en los elementos verbales y los modos constructivos de Wilcock. También el Dante resuena majestuoso en estos poemas ("movéis el tiempo y todas las estrellas"). Es dable registrar, asimismo, una bella reminiscencia del Baudelaire que lamenta no parecerse a la laguna Estigia. Wilcock, en versos que trasuntan innegable vigor, prefiere el Helesponto:

*"Ob, déjame besarte tantas veces  
como cruzó Leandro el arduo estrecho".*

Nuestro poeta recurre con frecuencia al vocativo y no desecha las interjecciones de vigencia secular. Con deliberación notoria, ciñe su labor poética a los grandes modelos, como si hallara deleite en el ejercicio del pasado y en la exhumación de los más dignos arquetipos literarios.

Una efusividad por momentos ilusoria y una sencillez expresiva que llega a ser ostentosa encuentran fácil cauce en este variado y encomiable libro. Wilcock declara sus delicias y sus ternuras con deliberada llaneza. La forma priva sobre el contenido, pero no siempre sus recursos formales se identifican con los goces audibles. Reproducimos un verso fluyente y otro de incalculable dureza:

*"Ob tierra que ardes como algún navío"  
"De ébano e incienso en tu fugaz ramaje".*

No es difícil esclarecer las nobles preferencias estilísticas de Wilcock. En algunos poemas avecina o conjuga un nombre con un epíteto que no "funciona" como tal. Asimismo, se complace en contaminaciones que transforman las cosas en atributos:

*"Ob mi provincia, ob tierras del verano y ardientes".*

Este procedimiento tiene mucha acústica en el libro:

*"Sin rostro y felices por un camino antiguo".*

Asistido de inspiración y cariñoso, Wilcock se revela diestro y seguro dentro del género elegíaco. A diferencia de algunos poetas en su edad, que ruedan Helicón abajo no bien intentan empresas líricas de esta especie, logra excelencias inolvidables sin padecer desfallecimientos y sin forzar los procesos creadores. Su generosa facilidad es pródiga en aciertos, como lo prueban estos bien aconsejados versos donde se hermanan la delicadeza y le intensidad:

*"Y abandono a las flores  
toda esta gloria que fué mía".*

*"En mi la edad, la ausencia, aun la muerte  
serán distintas formas de quererte".*

Bella es, también, esta exclamación de arcaico sabor y de límpido acento:

*"Ob juventud que en vano persevera  
sobre el césped cubierto de jazmines".*

Y una grave hermosura de ascendencia española dimana de estos magníficos versos:

*"Cuando seas igual, en otras vidas,  
y yo un alma sin furias y sin huesos".*

A veces, el sentimiento de lo absoluto trabaja en favor del poeta:

*"Dejadme morir. eternamente".*

Tampoco faltan las páginas que acceden al misterio y la magia:

*"Nadie me conoció ni en el silencio  
con que las otras vidas reverencio".*

Digamos, finalmente, que ciertas melodías oculares ("Que todos puedan verte, canción, hablar por quien quedó llorando") no desmejoran ni menoscaban el valioso contenido de este libro sutil, cuyos numerosos hallazgos enriquecen y acrecientan nuestra poesía.

CARLOS MASTRONARDI

GEORGE KESSEL: EL EJÉRCITO DE LAS SOMBRAS, *"La puerta de marfil"*, Emecé Editores.

El título de esta nueva colección de Emecé hace suponer —unido al nombre de quienes la dirigen, Borges y Bioy Casares— que entraremos en un mundo de fantasía e irrealdad. Pero los directores de la colección, siguiendo un juego al que no son del todo ajenos, escamotean nuestra expectativa y debutan con

la novela menos fantástica del mundo. Más aún: presentan una novela que no es tal, sino, como nos previene el autor, un *documento*.

Por lo tanto, para juzgar *El ejército de las sombras* debemos olvidar que el libro se nos ofrece en forma más o menos novelada y juzgarla como su autor quiere que sea juzgada, es decir, como una serie de notas periodísticas que reflejan la situación de un lugar del mundo en un momento dado. Tal vez la característica principal del estilo periodístico sea su deseo —siempre fracasado— de presentar los hechos con imparcialidad. Este es un fenómeno curioso y que puede llegar a ser divertido: el periódico perfecto se esfuerza en narrar sin comentar, procura parecer frío, lejano y duro. Paradójicamente, ocurre todo lo contrario: cuanto mayor sea el esfuerzo por narrar hechos escuetamente, sin señalar nada, mayor será la sensación de *parti pris* que suele darnos una nota periodística. Kessel nos previene, al comienzo del libro, que no ha quedado satisfecho con la obra realizada. Quizás esta impresión se deba al hecho (que no puede ignorar) de que la carencia de imparcialidad en “El ejército de las sombras” ha impedido presentar las cosas como realmente él hubiera deseado presentarlas y verlas.

Antes de seguir adelante cabe una aclaración: el nazismo, en cualquiera de sus formas, es un hecho nefando y vergonzoso. Pero su horror está menos en el hecho en sí que en la facultad que tiene para disfrazarse y extenderse de la manera más diversa y misteriosa. Más que una doctrina política es un estado de ánimo que, para ser combatido, requiere un estado de ánimo similar. Requiere, como condición indispensable, el odio y los métodos brutales; requiere una exaltación especial, en la cual sean posibles los hechos más atroces contra el ser humano, porque están justificados por *una causa*. Esto no quiere decir que el nazismo deba ser aceptado sin resistencia: es la simple comprobación del hecho tremendo de que, para combatirlo, debemos aceptar un estado de ánimo *nazi*, debemos entregarnos a una especie de locura en la que todos los sentimientos se trastornan y sólo queda en pie *una causa* por la que el individuo *debe* anularse. Es como una enfermedad que, para ser curada, debiera ser padecida por el médico. Aldous Huxley ha escrito un libro, “Ends and means”, demostrando que los medios no están justificados por el fin, porque este fin quedará contaminado irremisiblemente por los medios que se utilicen para alcanzarlo. El libro de Kessel parece una prueba irrefutable de esto.

“El ejército de las sombras” es el libro documental de la resistencia francesa durante los años de ocupación. Esta resistencia era necesaria, no por lo que pudiera lograr en sí, sino para demostrar que el pueblo francés seguía vivo, que no estaba totalmente aniquilado, para defender y *demostrar* que el honor nacional seguía en pie. Pero el honor es algo muy elástico y muy personal. La defensa del honor nacional puede costar el honor del hombre y hacer deshonrosa su actitud ante sus semejantes. Los personajes de “El ejército de las sombras” deben combatir a un enemigo siniestro e implacable y no pueden hacerlo sin volverse ellos mismos siniestros e implacables. Luchan subterránea-

mente, como larvas y, para combatir, emplean métodos idénticos a los empleados en algún momento por el invasor. Hay en ellos la misma exaltación, el mismo desprecio por la vida humana; pertenecen a un círculo hermético, que sólo puede romperse con la muerte. Tal vez haya en esta resistencia un deseo secreto de inmólación. Las escenas *más* importantes de este documento (incluso la escena final) son aquellas en que es *sacrificado*, por sus mismos compañeros, alguno de los miembros más activos, más eficaces y más heroicos de la resistencia.

Se dirá que en la resistencia no había torturas organizadas, pero esto se debe exclusivamente a la *imposibilidad* material de que así fuera; los hombres que asesinan a Matilde, la mejor colaboradora y compañera, porque ha tenido un momento de debilidad, no vacilarían en torturar a los hombres del régimen que los ha *obligado* al asesinato de Matilde.

Dejando de lado estas consideraciones de orden general y que han sido inspiradas por el carácter "documental" del libro, puede decirse que "El ejército de las sombras" se lee con facilidad e interés desde la primera hasta la última página. En alguna época se decía "Es un documento tan interesante como una novela". Tal vez debamos decir ahora, por cierto tiempo: "Es una novela tan interesante como un documento". En efecto, "El ejército de las sombras" es casi tan ameno como lo ha sido la primera página de un diario en los últimos diez años. Los caracteres (aunque el autor los describa a veces hasta con minuciosidad física) no se perfilan. Juan Francisco, Félix, la Tonsura, Matilde, el hermano de Juan Francisco, son sombras. Estamos exactamente frente a un ejército de sombras que jamás llegan a definirse bien. Pero los hechos que se narran son interesantes, y son verídicos. Es verdad que, en algunos momentos —como en el encuentro de Juan Francisco con su hermano, o en la comida que ofrece una dama londinense a miembros de la resistencia en Inglaterra— el autor no logra evitar completamente cierto sentimentalismo fácil. Pero esto no es esencialmente importante y apenas se percibe en el tono general de la novela.

"El ejército de las sombras" está escrito escuetamente, con un estilo que recuerda a veces al de algunos autores americanos. No hay análisis ni sátira: se limita a presentar hechos y, como ocurre en los periódicos, se define inespereadamente, en líneas que luchan por ser imparciales.

ESTELA CANTO

HILDA RODERICK ELLIS: THE ROAD TO HEL. (Cambridge University Press, 1945).—

De los paraísos que ha proyectado la imaginación de los hombres, ninguno más singular, ninguno menos duplicable, diremos, que el paraíso militar

que ha descrito, a principios del siglo XIII, el polígrafo islandés Snorri Sturlason. Es una casa bajo tierra (Valhala, *Valhöll*); espadas y no lámparas la iluminan; tiene quinientas puertas y por cada puerta saldrán, el último día, ochocientos hombres; van a dar ahí los guerreros que murieron en la batalla; cada mañana se arman, combaten, se dan muerte y resurgen; luego se embriagan de aguamiel y comen la carne de un jabalí inmortal. Hay paraísos contemplativos, paraísos voluptuosos, paraísos que tienen la forma del cuerpo humano (Swedenborg), paraísos de aniquilación y de caos, pero no hay otro paraíso guerrero, no hay otro paraíso cuya delicia esté en el combate. Mil y un doctores alemanes lo han invocado para demostrar el temple viril de las viejas tribus germánicas. Fuera de algunas líneas de César y de Cornelio Tácito, los alemanes han perdido toda memoria de su mitología; nadie ignora que se han acogido a la de los vikings.

Miss Roderick Ellis investiga, en este volumen, la escatología escandinava. Mantiene que Snorri simplificó, en gracia del rigor y de la coherencia, la doctrina de las fuentes originales, que datan del siglo VIII o del siglo IX. Ha comprobado que muy pocos textos mencionan la hoy famosa Valhala. Sólo cuatro veces la nombra la Edda Mayor; la *Historia Danica* de Saxo Gramático habla de un hombre a quien una mujer misteriosa conduce bajo tierra; ve ahí una batalla; la mujer dice que los combatientes son hombres que perecieron en las guerras del mundo y que su conflicto es eterno. En la Saga de Thorsteinn Uxafótr, el héroe penetra en un túmulo; adentro hay bancos laterales; a la derecha hay doce hombres bizarros, de traje rojo; a la izquierda, doce hombres abominables, de traje negro; se miran con visible hostilidad; luego pelean y se infieren crueles heridas, pero no logran darse muerte... Dicho sea con otras palabras: el paraíso militar no fué nunca, ni siquiera entre vikings, una esperanza general de los hombres. Fué una cambiante y nebulosa leyenda, quizá más infernal que paradisíaca. Friedrich Panzer la juzga de origen celta<sup>1</sup>.

Sea lo que fuere, el concepto de que el infierno (o el paraíso) consta de la infinita repetición de un acto esencial es, innegablemente, asombroso. El undécimo libro de la Odisea lo prefigura; también lo publica el terrible cuento *Where their fire is not quenched* —*Donde su fuego nunca se apaga*— de May Sinclair. (Cabe sospechar, sin embargo, que el impulso que llevó a los poetas a representar a Judas en el infierno, vendiendo eternamente a Jesús, es el mismo que los lleva a representarlo con una barba roja o con la bolsa de los treinta dineros; corresponde a la necesidad de caracterizarlo de una manera vívida).

Otros capítulos estudian los ritos funerarios del Norte, el culto de los muertos, la necromancia y el concepto del alma.

<sup>1</sup> La séptima narración de los *Mabinogion* habla de dos guerreros que, año tras año, se batirán por una princesa, el primer día de mayo, hasta que los separe el Juicio Final.

Por lo demás, todo aniversario comporta una idea parecida. ¿No se repite que Jesús muere el viernes santo y resucita el sábado de gloria?

Todo el material literario que aparece en esta revista es propiedad  
exclusiva de LOS ANALES DE BUENOS AIRES (Reg. N° 177.858)

*Dirección y Administración:*

Av. Roque Sáenz Peña 1119, Buenos Aires — U. T. 35 - 8512

# El silbato del Agente de Tránsito Telefónico



A ciertas horas del día, el tránsito en las calles céntricas de las grandes ciudades queda bloqueado por la excesiva aglomeración de vehículos, pese a todas las medidas adoptadas para evitar ese inconveniente.

Las comunicaciones telefónicas - más complejas aún que el tránsito callejero - tienen análogos problemas de circulación, que se observan principalmente en las horas en que el volumen de llamadas experimenta un aumento muy notable, produciendo "aglomeraciones" y demoras de contados segundos. Como acontece con los vehículos, cada llamada ocupa un espacio y debe aguardar en todos los casos la señal del agente de tránsito telefónico para

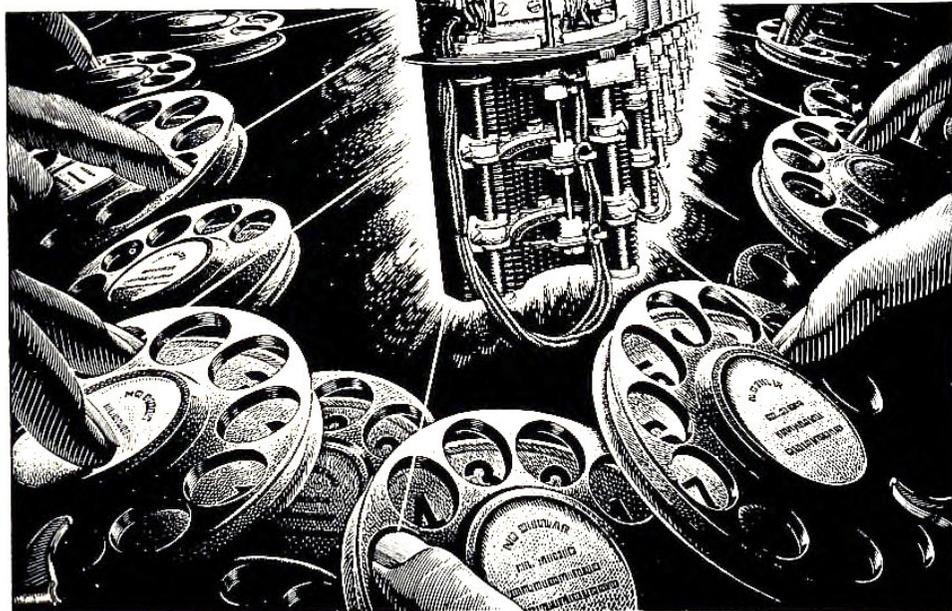
poder avanzar a través de complejas instalaciones. Este agente de tránsito es el TONO PARA DISCAR

- el zumbido que se percibe al levantar el receptor del teléfono automático.

Cada vez que se disponga a hablar por teléfono, escuche antes si el TONO PARA DISCAR le indica que ya puede mover el disco.

Si usted marca el número antes de que se produzca ese zumbido de línea libre, su llamada no se establecerá o resultará equivocada.

Evite repetir su llamada escuchando siempre el TONO PARA DISCAR.



**UNION TELEFONICA**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)