

050  
BIB

Margery Morrison

# LOS ANALES

## DE BUENOS AIRES



### EN ESTE NÚMERO COLABORAN

JORGE LUIS BORGES  
 ROSA CHACEL  
 MÁXIMO JOSÉ KAHN  
 EZEQUIEL MARTÍNEZ  
 ESTRADA  
 ALVARO MELIÁN LAFINUR  
 RICARDO E. MOLINARI  
 MARTA MOSQUERA  
 EASTMAN

PABLO NERUDA  
 JUAN CARLOS PAZ  
 EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL  
 ALBERTO M. SALAS  
 JAMES STEPHENS  
 WALLY ZENNER  
 ANTONIO BERNI  
 NORAH BORGES  
 ELBA FÁBREGAS  
 LUISA LAGUNA HERMITTE

LIBRERIA  VERBUM

FILOSOFÍA \* HISTORIA \* LITERATURA \* LINGÜÍSTICA

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS

•

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS DE

INSULA

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

M A D R I D

COLECCIONES COMPLETAS. NÚMEROS SUELTOS

VIAMONTE 429

•

BUENOS AIRES

Viamonte 472 **Librería Letras** T. A. 31 - 2612

LITERATURA • FILOSOFÍA • HISTORIA  
LATÍN • GRIEGO

POR PEDIDO TRAEMOS LIBROS DIRECTAMENTE DE FRANCIA

DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA DE EDICIONES

BOTELLA AL MAR

*dirigida por* ARTURO CUADRADO Y LUIS SEOANE

EL PERRO ANDALUZ *por* Salvador Dalí y Luis Buñuel

*Traducción de* Arturo Serrano Plaia *con dibujos de* Salvador Dalí

ANFION *por* Paul Valéry

*Traducción de* Emilio Oribe *con dibujos de* Luis Seoane

LA VOZ HUMANA *por* Jean Cocteau

*Traducción de* Corpus Barga

VISIONES DE LAS HIJAS DE ALBION y EL VIAJERO MENTAL

*por* William Blake *Traducción de* Pablo Neruda

CATALINA DE HOULIHAN *por* W. B. Yeats

*Traducción de* María Elvira Fernández *con dibujos de* Luis Seoane

DISTRIBUCIÓN DE PARIS EN AMÉRICA

# LOS ANALES

## DE BUENOS AIRES

ASESOR: JORGE LUIS BORGES

### SUMARIO

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: DE "FACUNDO" A "CONFLICTO Y ARMONÍAS" . . . . .	3
RICARDO E. MOLINARI: SONETOS . . . . .	8
JAMES STEPHENS: DESEO . . . . .	10
PABLO NERUDA: AMO AMÉRICA . . . . .	17
MÁXIMO JOSÉ KAHN: ARTE Y TORÁ . . . . .	19
ALVARO MELIÁN LAFINUR: LA GUITARRA DE ECHEVERRÍA . . . . .	29
JORGE LUIS BORGES: EL ZAHIR . . . . .	30
ALBERTO M. SALAS: EL MATADERO . . . . .	38
ROSA CHACEL: RELACIÓN DE UN ARQUITECTO . . . . .	41
ANDRÉ MAUROIS . . . . .	50
JUAN CARLOS PAZ: LEVES CONSIDERACIONES SOBRE LA MÚSICA ACTUAL . . . . .	52
MARTA MOSQUERA EASTMAN, EMIR RO- DRÍGUEZ MONEGAL, WALLY ZENNER: LOS LIBROS . . . . .	58

PORTADA: ANTONIO BERNI

ILUSTRACIONES: NORAH BORGES, ELBA FÁBREGAS, LUISA  
LAGUNA HERMITTE

Dirección Editora: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO CENTRAL	FRANQUEO	PAGADO
	CONCESIÓN Nº 3699	
	FARIFA	REDUCIDA
	CONCESIÓN Nº 3140	

AÑO II - Nº 17  
JULIO 1947

*LOS ANALES DE BUENOS AIRES PUBLICA-  
RÁN, EN LOS SIGUIENTES NÚMEROS, EL  
TEXTO ÍNTEGRO, VERTIDO AL CASTE-  
LLANO, DE LAS CONFERENCIAS QUE*

**A N D R E   M A U R O I S**

*PRONUNCIÓ EN BUENOS AIRES.*

# DE “FACUNDO” A “CONFLICTO Y ARMONIAS”

Las circunstancias en que el “Facundo” fué escrito, desterrado el autor, sin otros documentos para corroborar sus afirmaciones que algunas noticias de viajeros y expulsos como él, y las observaciones personales de atropellos y desmanes de los caudillos, revisten hoy sumo interés para juzgar de la siguiente producción literaria de Sarmiento, hasta “Conflicto y Armonías de las Razas en América”. Era propósito confesado del autor consagrar su vida a explicar ese fenómeno singular de la tiranía de Rosas, sin cuyo esclarecimiento la historia argentina no puede ser comprendida en su cabal sentido. Sin embargo, transcurren treinta y ocho años entre lo que él llama su primera visión del país (1845, en “Facundo” y la cuarta (1883, en “Conflicto y Armonías”), preocupándole los cinco años restantes, hasta su muerte, la necesidad de fundamentar las afirmaciones hechas tanto tiempo antes. Leemos al finalizar la Segunda Parte, póstuma: “Este libro que resume mi pensamiento de hoy es la consecuencia del pensamiento de otro libro anterior, que figura en la literatura americana hoy como contenido de algunas bellezas literarias; pero que en su época fué un acontecimiento político. “Civilización y Barbarie”, que pretendió en medio de la más encarnizada lucha entre unitarios y federales argentinos, que no se querellaban por formas de gobierno, sino entre la parte civilizada de las ciudades y la parte bárbara de las campañas. La lucha parecía política y era social”. “En el *Conflicto de las razas*, quiero volver a reproducir, corregida y mejorada, la teoría de *Civilización y Barbarie*, que con la ostensible biografía de un caudillo para llegar a los hechos, parecióme explicar la sangrienta lucha de treinta años que terminó en Caseros . . .” “ . . . bueno es referir al lector de otra campaña que el mismo espíritu emprende en la vejez, contra aquella de la juventud, en que se vino preparando la que por entonces terminó en *Civilización y Barbarie*’. En el Apéndice de la Primera Parte, en la carta a Mrs. Mann, del 6 de diciembre de 1882, hallamos esta declaración no fácilmente comprensible: Para usted que está tan versada en nuestra historia, le diré que tiene la pretensión este libro de ser el *Facundo*, llegado a la vejez” . . .

De tales indicaciones se colige que "Conflicto y Armonías" es la continuación o, mejor dicho, la nueva "visión" del "Facundo" a treinta y ocho años de distancia. Es verdad que Sarmiento había prometido esa nueva documentación en el "Facundo", al reconocer que: "Algunas inexactitudes han debido necesariamente escaparse en un trabajo hecho de prisa, lejos del teatro de los acontecimientos, y sobre un asunto de que no se había escrito nada hasta el presente". Y, páginas después: "Si algunas inexactitudes se me escapan, ruego a los que las adviertan que me las comuniquen; porque en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención . . ." Tono de incertidumbre acerca del valor de sus afirmaciones, que contrasta con las palabras del prospecto de publicación de la "Vida de Quiroga", en folletín, en "El Progreso" (número del día 1º de mayo de 1845): "Llamo a quien quiera a poner en duda la verdad fundamental de su contenido".

Había, en la conciencia del autor, la certeza de exactitud en cuanto al sentido histórico fundamental de su obra, pero al mismo tiempo el convencimiento de que no poseía suficientes pruebas de la exactitud de sus afirmaciones, sin que pudiera apelar a testimonios de mayor peso que los de su intuición. Lo dice Sarmiento: "Ensayo y revelación para mí mismo de mis ideas, el "Facundo" adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de documentos a la mano, y ejecutada no bien era concebida, lejos del teatro de los sucesos, y con propósitos de acción inmediata y militante". "Este libro, como tantos otros que la lucha de la libertad ha hecho nacer, irá bien pronto a confundirse en el fárrago inmenso de materiales, de cuyo caos discordante saldrá un día, depurada de todo resabio, la historia de nuestra patria, el drama más fecundo en lecciones, más rico en peripecias, y más vivaz que la dura y penosa transformación americana ha presentado. Feliz yo si, como lo deseo, puedo un día consagrarme con éxito a la tarea tan grande".

Tal es, concretamente, la situación de ánimo del autor: tiene una certeza de índole vivencial, filosófica, estructural de la veracidad de cuanto afirma en su obra; y al mismo tiempo la noción muy clara de que adolece de endeblez en su base más sólida, la documentación y el testimonio fidedignos. Perplejidad que confiesa en la esperanza de que esos testimonios han de aparecer algún día, cuando disponga de tiempo para recogerlos, y que han de confirmar su tesis y su adivinación: "Los hechos están ahí consignados —dice—, clasificados, probados, documentados; fáltales, empero, el hilo que ha de ligarlos en un solo hecho, el soplo de vida que ha de hacerlos enderezarse todos a un tiempo a la vista del espectador, y convertirlos en cuadro vivo, con

primeros planos palpables y lontananzas necesarias . . . ; fáltale la evidencia que trae la estadística que cuenta las cifras, que impone silencio a los fraseadores presuntuosos, y hace enmudecer a los poderosos impudentes. Fáltame, para intentarlo, interrogar el suelo y visitar los lugares de la escena; oír las revelaciones de los cómplices . . . ”

Acaso lo que ocurría fuese lo contrario, porque tenía Sarmiento, más que los hechos probados y documentados, el hilo que los ligaba entre sí. Pero esta clase de certidumbre, propia del sociólogo, no era a su juicio suficiente para sostener una concepción atrevida de la realidad. Y este es el conflicto trágico de Sarmiento, quien posee sólo esa certeza, que no se atreve a valorar en calidad de testimonio puro de una teoría deductiva, porque supone que la sociología se funda sobre las mismas bases que la historia. No existir en su tiempo bien delimitadas las jurisdicciones de la sociología y de la historia; atribuirle a su producción un valor esencial histórico, minorando el genial descubrimiento de que el material histórico controlado es el material primo de la sociología, plantea el complicadísimo problema de ese hiato de cuarenta y tres años en la vida intelectual del autor. Pues lo cierto es que las producciones que se intercalan en ese lapso, no retoman el orden de sus meditaciones del “Facundo”, aunque en conjunto se las pueda juzgar como aportes inconexos y concomitantes de su tesis central. Naturalmente, intermedia la vida activa, militante, de político, que le absorbe todas sus energías y tiempo; pero es patente que el abandono de su misión de escritor y de pensador, que debió hallar en el libro el instrumento más eficaz y adecuado para su acción, responde en parte a ese problema de certidumbre y duda, que en definitiva es lo que se reconoce ya como un ingrediente de minusvalía en los complejos de la inferioridad.

Su mayor esperanza de gloria, su seguridad más firme en el valor de su inteligencia para analizar y explicar la realidad de su propio país, confiadas a la *visión* del “Facundo”, se derrumba casi de inmediato por un trauma que le deja para siempre el estigma de la duda de sí mismo. Quien origina esta catástrofe en el espíritu de Sarmiento, es Valentín Alsina, cuando en 1848, le formula una serie de objeciones minuciosas, en cincuenta y una notas que alcanzan un espacio equivalente a la tercera parte del texto el “Facundo”. Notas prolijas, sopesadas, calibradas, y dirigidas certeramente, más que a los puntos vulnerables de la obra de Sarmiento, a herir su amor propio, a quitarle la fe en sí mismo, a traer a primer término de los méritos el de la exactitud documental. Las partes más significativas de esa crítica, noble sin duda, son éstas: “. . . le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general: el de la exageración. Creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas al menos en los modos de locución. Usted no se propone escribir un romance, ni

una epopeya, sino una verdadera *historia* social, política y hasta militar a veces . . . Siendo así, forzoso es no separarse en un ápice —en cuanto sea posible— de la exactitud y rigidez histórica; y a esto se oponen las exageraciones. Estas tienen que ser en usted una necesidad; ¿sabe por qué? porque creo —aunque puedo estar muy engañado— que es usted propenso a los *sistemas*; y éstos, en las ciencias sociales como en las naturales, no son el mejor medio de arribar al descubrimiento de la verdad, ni al recto examen, ni a la veraz exposición de ella”. Más adelante expresa, refiriéndose a Rivadavia y justamente al regreso del viaje que Sarmiento había realizado por Europa y Estados Unidos: “¿No cree usted que si en vez de ir a Europa, va a recorrer las provincias, a adquirir relaciones *personales*, a hacerse conocer y *amar personalmente* (y lo hubiera logrado, pues, por más que usted oiga, era en su trato privado, franco, festivo, atractivo), y en fin, a estudiar y conocer el país, que no conoció nunca, otra, muy otra, hubiera sido la suerte de su posterior presidencia?” Y, concluyendo sus observaciones: “He omitido —y lo mismo haré en lo que me falta— varias pequeñeces, pues sería nunca acabar. Espero se dignará usted disculpar, ahora y después, ya mi prolijidad —indispensable para rectificar ideas—, ya la rigidez con que no he querido dejar pasar errores —al menos los reputo tales— acerca de los hechos, como acerca de los juicios. Ya dije que creía que usted no quería escribir un romance, sino una historia; y para escribir históricamente, para reformar su libro como usted piensa hacerlo, es inevitable todo aquello. No conozco a nadie que quiera o pudiera escribir estas Notas: es decir, que esté al cabo de tantos pormenores [y aun los expuestos, y que expondré, son pocos, respecto de los que entrarán en mis *Apuntes Biográficos*], o al menos, que los tenga tan presentes”.

La segunda edición, de 1851, del “Facundo”, aparece dedicada a Valentín Alsina, rectificadas algunos de los “yerros” que le advirtiera su crítico, expuestas en notas algunas de sus observaciones. Entonces aparecen suprimidos del texto, la Introducción y los dos últimos capítulos, que precisamente contienen los elementos sustanciales de la obra. Pasados muchos años, al preparar la edición de sus Obras Completas, deja casi literalmente el texto de la primera edición, reintegrándole las extensas partes suprimidas.

Se relaciona, a mi parecer, con ese curioso fenómeno psicológico de Sarmiento, esta ingenua confesión del comienzo de “Conflicto y Armonías”, en que delata sus temores de incurrir en las mismas precipitaciones de antaño: “Es digno de notar que citando tantos autores antiguos sobre tiempos coloniales, no haya buscado ni solicitado sino rarísimos libros al poner por escrito el que le envió. Desde los Estados Unidos recogí gran parte que abundante en las buquinerías de viejo, y a medida que en adelante he encontrado un autor que corrobo-

rase mi juicio o me suministrase nuevos datos, lo agregaba a mi colección, sabiendo por qué me interesaba su posesión, y señalando la página acaso única que servía a mi propósito". "Cuando emito, pues, un pensamiento sobre apreciaciones abstractas, me pongo detrás de algún nombre de autor acatado que da autoridad a la idea, revestida con sus propias palabras, y si de hechos se trata, copio la narración original que le da el carácter de verdad".

Valentín Alsina era un erudito, hombre estudioso formado en las aulas universitarias, mucho más desdeñoso que Sarmiento de la incultura y la improvisación. Conocía el manejo del instrumental de la hermenéutica y la crítica, en tanto Sarmiento se había formado por sus propios recursos, al azar de lecturas diversas, aunque ansioso de un saber coherente y firme. Los reproches de Alsina, sobre cuestiones en que Sarmiento se había aventurado sin mapa, guiado por su instinto de rastreador y de baquiano, son su tragedia intelectual, su complejo de insuficiencia, que le queda desde que ha de abandonar sus estudios regulares. Alsina habría de demostrar, más tarde, que el problema social e histórico del "Facundo" estaba fuera de su visión; y que Sarmiento estaba en lo cierto. Con "Civilización y Barbarie" empieza y concluye el diagnóstico de los hombres y los hechos de la historia de su país. En lo sucesivo será el profeta empleado en una escribanía (Ezequiel trabajando en un taller mecánico, Isaías catedrático de derecho político).

Tres "datos" necesito destacar: su creciente interés por la biografía; su preferencia por el detalle preciso de la crónica; su necesidad de dar autoridad testificante a lo que afirma (ejemplo: el mapa de la batalla contra El Chaco que, siendo gobernador de San Juan, le envía a Mitre). Estas inhibiciones resaltan en la obra de su vejez, y por eso "Conflicto y Armonías" es un cúmulo de pruebas que puede incorporarse al texto del "Facundo" sin que le agregue nada sustancial. Pues lo cierto es que en esta obra abandona por completo la valoración sociológica de la historia, y que se atiene a documentar la tesis de la anterior. Es el material que responde a las objeciones de Alsina sólo en cuanto justifica que no había escrito un romance ni una epopeya. Porque las fuentes de documentación no se relacionan con la parte histórica de los hechos que narra en el "Facundo", sino con antecedentes étnicos, psicológicos y geopolíticos que configuraban la urdimbre sociológica de aquella "primera visión" de la realidad del país.

El problema es uno de los más interesantes de nuestra historiografía, de los muchos que plantea el alma y la obra de su complicado autor. Creo, por lo menos, haberlo enunciado concretamente aquí.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

# SONETOS

## I

*Ningún sol dora tan alto mi frente,  
como la voz que brota de tu seno  
de madrugada. Indisoluble —ajeno—  
siento llegar un día diferente.*

*Nada me alegra tanto, no. Demente  
por verte, salgo a la luz, sí, sereno,  
deshabitado dulce, abierto, pleno:  
aire profundo, frescor transparente.*

*Como te quieren mis venas, mi cuello,  
la sombra de mi boca amenazando  
aterida, su sueño preferido.*

*Te desearía inmensa en mi cuello:  
atmósfera sedienta, comenzando  
la aurora, el otro mundo, ¡ay, perdido!*

## II

*La boca, sí, la boca, la flor dura  
sin delirio, quizás quieta  
sin igual en el aire: ardida —prieta—,  
de estar sola bebiendo su amargura.*

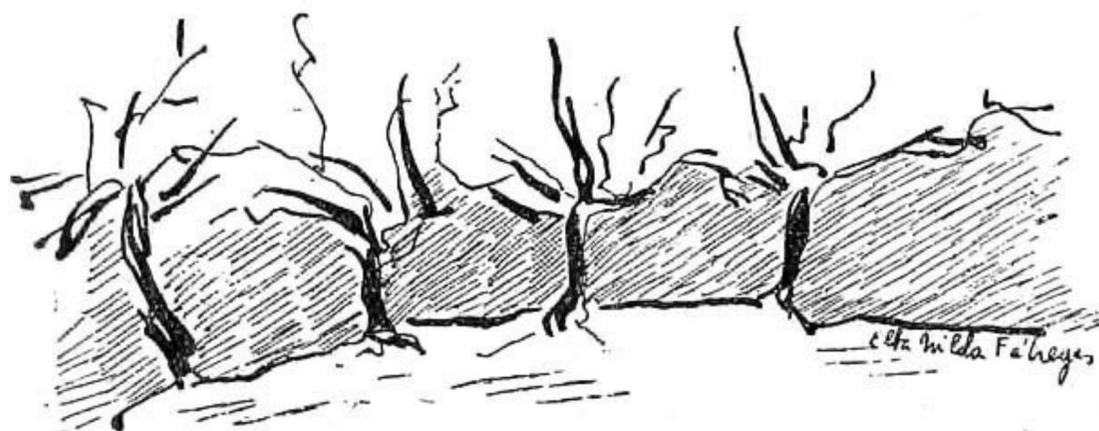
*Su soledad de amor, vena de altura,  
beso hacia dentro sin nadie; meseta  
de aliento abandonado, de sujeta  
voz; no, inmóvil, helada en su ternura.*

*Clavel o rosa; clavel con espadas  
el huésped de su noche, donde gime  
el viento de mi rostro, detenido.*

*¡Flor, nube!, alguna vez las llamaradas,  
el frío o la paloma que ya oprime  
sin espanto, querrán todo el olvido.*

(1939)

RICARDO E. MOLINARI



# D E S E O

Estaba excitado, y al contar la historia a su mujer, inclinado hacia adelante, en su silla, reveló un grado o una especie de credulidad de la que no lo hubiera creído capaz.

Era un hombre equilibrado, y habitualmente llevaba sus negocios de un modo estricto. Había llevado su noviazgo, sus asuntos matrimoniales y domésticos de una manera que ella no llamaría atolondrada ni romántica. Así, viéndolo excitado, y por una historia semejante, no supo como tomar el asunto.

Se arregló conviniendo con él, no por que en razón estuviera satisfecha o siquiera conmovida, sino simplemente porque lo veía excitado, y una mujer recibe con agrado cualquier cosa que varíe la monotonía cotidiana y prorrumpirá en exclamaciones si encuentra la oportunidad.

Esto es lo que él contó.

Al dirigirse a almorzar un auto bajaba la calle a una rapidez demasiado peligrosa para la estrecha y congestionada vía pública. Delante de él iba un hombre, y, justo al llegar el auto, el hombre bajó la acera con el propósito de cruzar la calle. Ni siquiera miró atrás al bajar. Su marido estiró un brazo y lo hizo retroceder a la acera un segundo antes que el coche pasara con estrépito haciendo sonar la bocina.

—“Si yo no hubiera estado ahí”, decía el marido que gustaba de los refranes, “y si no lo atajo no cuenta el cuento”.

Los dos hombres se miraron; su marido sonriendo amigablemente, el otro agitado de alegría y gratitud.

Bajaron juntos la calle, y con el entusiasmo de la aventura, almorzaron juntos.

Prolongaron la sobremesa, intimando mutuamente, fumando innumerables cigarrillos, y trabados en una conversación que ella nunca hubiera creído que a su marido le interesara ni por diez minutos; y se separaron con el deseo por parte de su marido, de volverse a encontrar al día siguiente, y con una silenciosa sonrisa por parte del otro hombre.

Ni rehusó ni ratificó el arreglo.

—“Espero que vuelva”, dijo el marido.

Esta conversación había excitado a su marido, por que lo había metido en una atmósfera que le era extraña, donde se había encon-

trado tan a gusto que deseaba volver a ella tan pronto como fuera posible.

En una palabra, según lo explicaba, era una atmósfera religiosa; y como era totalmente intelectual era más equilibrada y estimulante que la religión emocional a la que estaba acostumbrado, y de la cual silenciosamente se había apartado.

Trató de describir a su compañero; pero tuvo tan poco éxito en la descripción que la mujer no podía recordar si era alto o bajo; gordo o flaco, rubio o moreno.

Sólo logró destacar los ojos y éstos, parecían ojos nunca vistos en un rostro humano.

Eso, también se corrigió, era erróneo, pues sus ojos eran exactamente iguales a los de cualquiera. Era la manera de mirar con ellos lo diferente. Algo muy fijo, muy ardiente, muy quieto y poderoso, había detrás de esos ojos.

Nunca había encontrado a nadie que lo mirara tan . . . comprensivamente; tan agradablemente.

—“Estás enamorado”, dijo ella riendo.

Después de esto las explicaciones del marido se hicieron más explicativas pero no menos confusas, hasta que ella encontró que los dos estaban con extraña inconsciencia, envueltos en un mismo cuento de hadas.

—“Me preguntó”, dijo el marido, “qué era lo que deseaba por sobre todas las cosas”.

—“Es la pregunta más difícil de contestar que se me ha planteado”, prosiguió diciendo; y me puse a pensar casi media hora. Vivimos más dominados por frases convencionales de lo que imaginamos, y hecha la pregunta, las palabras “sano, rico, sabio” se presentaron como espontánea respuesta. Vivir es ser adquisitivo, y entonces mencioné la riqueza, tanteando, como una posibilidad; y convino en que valía la pena considerarla. Pero después de un rato comprendí que no necesitaba dinero.

—“Siempre se necesita dinero”, contestó la mujer.

—“Es verdad en cierto modo”, replicó el marido, pero no de ese modo, pues, al volverlo a pensar, recordé que no tenemos hijos; y que nuestros relativamente escasos deseos, o antojos, pueden satisfacerse fácilmente con el dinero que tenemos. Además estamos en buena posición; tenemos puesto de lado lo bastante para el tiempo que nos toque vivir aún si abandonara los negocios, cosa que no pienso hacer; y, para abreviar, he descubierto que el dinero, o sus poderes no ofrecen particulares ventajas.

—“Con todo”, murmuró ella; y se detuvo con los ojos fijos en compras remotas en el tiempo y en el espacio.

—“Con todo”, asintió él con una ronrisa.

—“No podía pensar en nada importante”, continuó; mencioné la salud y el saber, y lo estudiamos; pero juzgando el nivel del mundo en que actuamos, llegué a la conclusión de que mi saber y mi salud eran tan buenos como el de cualquier otro; y pensé también que si elegía ser más sabio que mis contemporáneos podía encontrarme muy aislado por el resto de mis días.

—“Sí”, dijo ella pensativa, “me alegro que no hayas pedido el saber. A menos que lo hubieras podido pedir para nosotros dos”.

—“Le pregunté por fin si querría darme un consejo pero replicó que no podía hacerlo. Detrás de todas las cosas está el deseo” dijo, “y Ud. debe encontrar su deseo”.

—“Le pregunté entonces, si se trocaran los papeles, y si la oportunidad la tuviera él y no yo, que pediría; no, como se lo expliqué, con idea de copiar su deseo, sino por mera curiosidad. Me replicó que él no pediría nada”. Esta respuesta me asombró, casi me alarmó al principio, pero lo curioso es que me satisfizo al considerarla, y ya estaba por adoptar esa actitud”.

—“¡Oh!”, dijo la mujer.

—“Cuando se me ocurrió una idea. Aquí estoy, me dije, en mis cuarenta y ocho años; lo bastante rico; lo bastante sano moral y físicamente; con tantos conocimientos como puedo tener. Que hay que me pertenezca que sea absolutamente mío, pero de lo cual debo desprenderme, y ¿qué no desearía conservar? Y vi qué era lo que iba perdiendo cada día, cada segundo; irrecuperable, inevitablemente: era mi edad, mis cuarenta y ocho años. Pensé que desearía seguir en mis cuarenta y ocho años por el resto de mi vida.

—“No pedí vivir eternamente, ni ninguna de esas tonterías, pues comprendí que vivir eternamente es condenarse a un triste aburrimiento más terrible que todo lo imaginable. Pero mientras viva, quiero viviz capaz, y entonces pedí quedarme en la edad de cuarenta y ocho años con todo lo que es mío incólume”.

—“No debiste pedir semejante cosa”, le dijo su mujer, algo enojada. “No es justo para mí”, explicó. “Eres mayor que yo ahora, pero con eso en pocos años necesariamente yo seré la mayor. Creo que no es un deseo leal”.

—“Pensé en esa objeción”, dijo él, “y también pensé en que he pasado la edad en que ciertas cosas tienen importancia; y que por razones de temperamento y de edad estoy indemne a los atractivos sensuales o cosas así. Me pareció que era justo; y me limité a formular mi deseo”.

—“¿Y qué dijo?”, preguntó ella.

—“No dijo nada; sólo asintió con la cabeza; y empezó a hablar de otros temas, la religión, la vida, la muerte, la inteligencia; una multitud de cosas, que por diversas que parezcan al enumerarlas, eran sin embargo un solo tema”.



—“Me siento esta noche más contento que nunca”, continuó, “y me siento en modo extraño distinto del hombre que era ayer’.

Aquí la mujer se desentendió de la conversación y hechó a reír.

—“Eres un tonto”, le dijo, “y yo otra. Si alguien estuviera escuchándonos hablar de estas solemnes tonterías tendrían todo el derecho de burlarse de nosotros”.

Él se rió con ella de buena gana, y después de una ligera cena se acostaron.

## II

En la noche la mujer tuvo un sueño.

Soñaba que un barco partía a los Mares Polares en una expedición en la que no estaba lo bastante interesada como para conocer sus fines. El barco partió con ella a bordo. Todo lo que sabía o la preocupaba eran los equipajes y contar y revisar los diversos artículos de que se había provisto contra los fríos árticos.

Tenía gruesas medias de lana. Tenía botas de cuero peludas por dentro, todo plegable y sin arrugas. Tenía una gran gorra de cuero en forma de yelmo y que caía como una capa sobre los hombros. Tenía, y eso no la asombraba, un par de bombachas de cuero bien amplias. Tenía un saco para dormir.

Tenía una enorme cantidad de cosas; y todos los viajeros estaban equipados sino con las mismas cosas, con algunas parecidas.

Estas prendas eran el tema continuo de conversación de a bordo y, aunque pasaban días y semanas, la conversación del pasaje giraba y cía continuamente en las prendas de abrigo.

Llegó un día en que la temperatura se hizo más fría, tan fría que ella estuvo tentada de meterse en esas maravillosas bombachas y encasquetarse esa gorra tan comfortable. Pero no lo hizo; porque, y todos a bordo se lo explicaron, era necesario acostumbrarse a la sensación, a la experiencia del frío; y se le aseguró que el frío que ahora sentía era nada en comparación a la heladez que tendría que soportar.

Le pareció un buen consejo; y decidió que mientras pudiera soportar el frío así lo haría, sin ponerse los abrigos protectores; así cuando el frío se tornara realmente intenso, estaría, en cierto modo indemne, y no sufriría tanto.

Pero constantemente, y día a día, la temperatura fué enfriándose.

Pues ahora estaban en un turbulento y agitado mar, con grandes témpanos flotantes blancos y verdes; y todo alrededor del barco pequeños montículos de hielo que se agitaban y se sacudían, y bajaban subían; y el agua gris azotaba y silbaba contra y encima de estos montículos diminutos.

Las manos estaban tan frías que tenía que ponerlas bajo las axilas

para calentarlas un poco; y sus pies estaban en peores condiciones. Empezaban a ser un sufrimiento decidió, pues, que al día siguiente usaría su equipo invernal, sin importarle de lo que dijeran en contra los demás.

—“Hace bastante frío”, dijo, “para mis bombachas árticas, para mis botas suaves y abrigadas, y para mis grandes guantes de piel. Me los pondré mañana temprano, “pues entonces ya era casi de noche, y pensaba meterse en cama en seguida.

Se metió en cama; y se acostó tiritando de frío.

De mañana, tenía más frío todavía; y apenas se levantó buscó las ropas de abrigo que había dejado listas al lado de la litera la noche antes; pero no las encontró. Se vió obligada a vestir sus más bien delgadas ropas habituales; y hecho esto salió a cubierta.

Cuando se acercó a la borda, encontró que el mundo a su alrededor había cambiado.

El mar había desaparecido. Hasta donde alcanzaba la vista todo era una planicie helada, no blanca sino de un gris sucio; y por encima un cielo bajo, gris también e igualmente nebuloso.

A través de esta desolación soplaba un viento cruel y penetrante que le hacía cerrar los ojos y zumbiar y punzar los oídos.

En el barco no había ni un alma, y el silencio de muerte que gravitaba en el hielo se hacía pesado y casi macizo sobre la nave.

Corrió a la otra borda, y vió que todo el pasaje había desembarcado, y la miraba desde una cierta distancia. Y esas gentes estaban tan silenciosas como el aire blanco, como el barco helado. La miraban, mudos, inmóviles.

Notó que todos vestían los trajes de piel, y mientras los miraba, se le empezó a helar la sangre.

Uno de los compañeros de viaje se adelantó unos pasos y sostuvo en alto un atado en sus manos enguantadas. Quedó atónita al ver que eran sus ropas; sus amplias bombachas de piel; su grande y cómodo yelmo, y sus guantes.

Pasar del barco al hielo era penoso pero no imposible. Una escalera de cuerdas colgaba del costado, y bajó por ella. Los peldaños parecían de hierro, pues estaban congelados, rígidos y el tocar esas heladas superficies mordía sus manos delicadas como el fuego. Pero llegó hasta el hielo y lo atravesó hasta alcanzar a sus compañeros.

Luego, a su consternación, a su horror, todos ellos de frente, con acuerdo tácito, se dieron vuelta y comenzaron a huir de ella; y ella, con un corazón sobresaltado que apenas podía seguir latiendo, corrió tras ellos.

Caía a cada paso, pues sus zapatos no podían sostenerse en el hielo, y cada vez que caía veía a esos monstruos detenerse y mirarla,

y el hombre que tenía sus ropas le hacía señas con el atado, y bailaba grotesca, silenciosamente.

Continuó corriendo, resbalando, cayendo, levantándose, hasta que perdió el aliento, y tuvo que detenerse, incapaz ya de mover sus miembros y de seguir respirando; y esta vez no se detuvieron a mirarla.

Siguieron corriendo, pero ahora con más y más rapidez, con una rapidez de locos; y los vió convertirse en puntos negros, allá en la blanca lejanía; y los vió desaparecer; y vió que no había nada hasta donde alcanzaba la vista, nada más que leguas blancas, y el silencio terrible, y el frío. ¡Qué frío hacía!

Y en esto se levantó un viento sordo, filoso como una navaja.

Le aguijoneó la cara; se arremolinó en sus tobillos como un látigo; le apuñaleó las axilas como una daga.

—“Tengo frío”, murmuró.

Miró hacia atrás de donde venía, pero el barco ya no se veía, y no pudo recordar de qué lugar había salido.

Entonces empezó a correr al azar.

En realidad corría para encontrar el barco; pues cuando daba cien pasos en una dirección, pensaba, frenéticamente, “esto no es el camino”, y en seguida emprendía la carrera en dirección opuesta. Pero por más que corría no llegaba a entrar en calor; se enfriaba más y más. Y entonces en un declive de un gris acerado, resbaló, resbaló, de nuevo, y fué deslizándose hasta un hueco allá abajo, más rápido, más rápido, hasta el borde de una grieta, y lanzada sobre esto, cayó en un hueco del hielo y allí quedó.

—“Voy a morir”, dijo. “Me quedaré dormida y moriré...”

Se despertó.

Abrió los ojos, mirando la ventana, vió el espectro del alba luchando con el vampiro de las tinieblas. Una claridad grisácea encuadraba afuera la ventana, pero no lograba borrar dentro la oscuridad; y se quedó por un momento aterrada de su grotesca aventura, dando gracias a Dios de que sólo fuera un sueño.

Inmediatamente sintió frío. Se arrebujó en las cobijas apretándolas contra el cuerpo, y habló a su marido.

—“Qué frío espantoso”, dijo.

Se dió vuelta en la cama y se acurrucó cerca de él para calentarse; y encontró que de él venía un frío atroz; era un hielo.

Saltó de la cama dando un grito. Hizo luz y se inclinó sobre su marido.

Estaba muerto. Estaba frío. Y ella quedó junto a él, tiritando y sollozando.

JAMES STEPHENS

# AMO AMÉRICA

*Antes de la peluca y la casaca  
fueron los ríos, ríos arteriales;  
fueron las cordilleras, en cuya onda raída  
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:  
fué la humedad y la espesura, el trueno  
sin nombre todavía, las pampas planetarias.*

*El hombre tierra fué, vasija, párpado  
del barro trémulo, forma de la arcilla,  
fué, cántaro caribe, piedra chibcha,  
copa imperial o sílice araucana.  
Tierno y sangriento fué, pero en la empuñadura  
de su arma de cristal humedecido,  
las iniciales de la tierra estaban  
escritas, nadie pudo  
recordarlas después el viento  
las olvidó, el idioma del agua  
fué enterrado, las claves se perdieron  
o se inundaron de silencio o sangre.*

*No se perdió la vida, hermanos pastorales.  
Pero como una roca salvaje  
cayó una gota roja en la espesura,  
y se apagó una lámpara en la tierra.*

*Yo estoy aquí para contar la historia.  
Desde la paz del búfalo  
hasta las azotadas arenas*

*de la tierra final, en las espumas  
acumuladas de la luz antártica,  
y por las madrigueras despeñadas  
de la sombría paz venezolana,  
te busqué, padre mío,  
joven guerrero de tiniebla y cobre,  
o tú, madre nupcial, cabellera indomable,  
madre caimán, metálica paloma.*

*Yo incásico del légamo,  
toqué la piedra y dije:  
¿Quién  
me espera? Y apreté la mano  
sobre un puñado de cristal vacío.  
Pero anduve entre flores zapotecas  
y dulce era la luz como un venado,  
y era la sombra como un párpado verde.*

*Tierra mía sin nombre, sin américa,  
estambre equinoccial, lanza sin púrpura,  
tu aroma me trepó por las raíces  
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada  
palabra aún no nacida de mi boca.*

## PABLO NERUDA

(Fragmento inédito del libro próximo a aparecer *Canto general de América*)



# ARTE Y TORÁ

Cierta forma ancestral y muy arcaica del segundo de los diez mandamientos se limitó a impedir que se usaran metales preciosos en la fundición de las estelas de la divinidad. La segunda redacción de ese mismo mandamiento, la que figura en el Decálogo, prohibió la elaboración de cualquier imagen o semejanza. No se conoce ninguna tercera forma de esa prohibición; pero su interpretación estricta creó un estado de cosas tan sorprendente, que esa interpretación puede ser considerada como una tercera adaptación. "No te harás ninguna imagen ni ninguna semejanza de nada que esté en el cielo, en la tierra o en las aguas, debajo de la tierra..." Esto quiere decir: "No ejercerás las artes plásticas ni las pictóricas" o, simplemente: "No ejercerás el arte."

En los albores de la existencia religiosa de los israelitas, el segundo mandamiento del Decálogo no fué aplicado sino a los ídolos. Con innumerables recaídas en la idolatría o monolatría, se empezó a no tallar ya imágenes del creador y sostenedor de la creación. Mas se continuó elaborando querubines, palmeras y bueyes para los dos Templos de Israel; no se dejó de componer mosaicos figurativos para las sinagogas premedievales de Palestina, Grecia y Egipto, y aun en los códigos de la Baja Edad Media aparecen miniaturas con representaciones de las cosas de la creación. Cada vez que un Maestro de la Ley se esforzó por extinguir en Israel el impulso de plasmar obras de arte, la brillante labor artística de las culturas no-judías circundantes deslumbró las conciencias israelitas más irresistiblemente que la labor religiosa de esas conciencias mismas.

Tan sólo los grandes rabíes de la España medieval consiguieron que la judeidad renunciara aproximadamente a ejecutar el arte. Esta labor fué dura e ingrata. Los israelitas se encontraban artísticamente bien dotados; las obras de arte de los pueblos gentiles llenaban los sentidos israelitas y los incitaban a la imitación; la represión forzosa de los instintos artísticos producía ganas redobladas de no reprimirlos. Y todos estos inconvenientes pesaban poco ante la íntima necesidad de ofrecer a la deidad belleza, belleza.

Pero el sentido del segundo mandamiento del Decálogo consistía precisamente en arrancar a la grey de Israel del idolátrico y pagano culto de la belleza y de ganarla para una satisfacción más febril; más amarga y más dulce.

Pareció imposible hacer comprender a esa grey tan oriental y tan orientalmente apegada a la sensualidad que la pasión por la belleza en sí, repre-

sentaba una pasión irreligiosa. Los israelitas señalaban la religiosidad que parece expresarse en la belleza de la flor. "La flor es bella, por amor a Dios", decían. Fué menester explicarles que mientras sobre la flor gravitaba el pobre fato de la perfección, por encima del israelita se cernía el destino sublime del perfeccionamiento.

Cuando los rabíes de la España medieval consiguieron alejar a la judeidad de la ejecución del gran arte figurativo y también de la de la gran composición musical, el frenesí con que el catolicismo antijudío poblaba de imágenes a sus casas de oración y con que las hacía repercutir de cantares extáticos, había producido horror ante la religiosidad del arte. El aristotélico anticabalista Maimónides fué tan lejos que arremetió incluso contra la poesía sagrada y declaró que su fervor era accesorio en el culto de la razón pura. Pero esa arremetida representa uno de los errores de Maimónides. La poesía sagrada es a la religiosidad lo que es a la religiosidad el alma. Una vez suprimido el actuar pictórico, escultórico y musical, se levantaron en la España medieval los cuatro admirables poetas postbíblicos de la oración sinagoga: Salomón ibn Gabirol, Moisés ibn Ezra, Yehudá Haleví y Abraham ibn Ezra, como para poner de manifiesto que el don artístico entero de la judeidad se había refugiado en ellos. Después de la muerte de Maimónides ya no surgió ningún poeta de primera magnitud. Una de las borrascas más portentosas de la religiosidad judía se había diluido. En este sentido la arremetida de Maimónides contra la poesía sagrada obró como un ave de mal agüero. Mas había cristalizado Sefarad, la España medieval judaica, que fué como una Palestina sin Templo, sin estelas de la deidad y sin iconos de ninguna clase: una tierra de Israel bañada, como Palestina, por el Mar Mediterráneo y consagrada al alma orante. Sefarad cristalizó porque los israelitas habían renunciado a ejecutar el gran arte.

Hasta los principios del siglo XIX, siglo en que se iniciaron la emancipación y asimilación modernas del judaísmo, no había entre los judíos ni escultores ni pintores ni compositores. Ésta es la razón por la que ningún creador judío moderno perteneciente a esos gremios sea un artista de primer rango. En el judaísmo carecen de tradición tanto el arte estatuario como la pintura, como la composición musical; carece de tradición lo que se llamaría el estilo artístico. Las sinagogas mudéparas y góticas ostentan el estilo ceremonial de su respectiva época y lo mismo sucede con los enseres sinagoga-les. A través de los últimos veinte años se desliza el afán muy poco inteligente de hacer una apología del judaísmo demostrando que los judíos también tuvieron y tienen grandes creadores de arte. La verdad es que tienen maestros sin par en otros terrenos, terrenos aproximadamente inaccesibles a los no-judíos. Pero se enturbia la evidencia al pretender que Modigliani o Liebermann eran pintores insuperables en su género y que Mendelssohn o Mahler eran compositores verdaderamente geniales. Asimismo representa una empresa estéril el querer encontrar unas cuantas gotas de sangre judía en ciertos escultores eminentes; los escultores geniales de la humanidad no fueron judíos. En arte —en el alto arte creador— los judíos llegaron a generar talentos muy considerables, pero no se encuentra entre ellos ningún genio. Es natural que sea así; sería contra natura si la judeidad produjera genios de las bellas artes sin

disponer de la solera ancestral que hace falta para engendrarlos. El judaísmo es el cimiento de tantos genios, que representa una torpeza el avergonzarse ante la ausencia de aquellas encarnaciones de la genialidad de las que carece. A parte de representar una torpeza representa una insensatez, porque es la evolución llevada a cabo en el más allá de la creación artística la que acuñó singularidad y unicidad en la simple enseñanza monolátrica que fué la enseñanza israelita en sus comienzos. La prohibición contenida en el segundo mandamiento del Decálogo y observada con supersticiosa estrictez desde hace aproximadamente cincuenta generaciones, extrajo al judaísmo del concierto de las religiones para transmutarlo en una forma religiosa de vida; forma donde la religiosidad y ese sentimiento, cuyo fluir accidentado consideramos como vida, se mezclan para fundirse.

Para la mayoría de las culturas no-judías y, secretamente, también para la judía, el arte fué, hasta los albores de la Epoca Moderna, no sólo un elemento religioso inseparable del culto de los templos, sino también el medio más emocionante de probar la existencia de la divina autoridad. El don no-judío de crear imágenes de la deidad, de las cosas divas y de la nostalgia que se experimenta de los cielos del Creador, pudo pasar por uno de los dones más elevados de los que dispone el hombre, porque por encima de él evolucionaba tal vez únicamente el don judío de obtener que Dios talle imágenes suyas en nuestro fuero interior. El ímpetu racionalista e inconoclasta del protestantismo no consiguió barrer siquiera de su propia esfera de adoración el recuerdo de las estelas e imágenes erigidas en el espacio de la historia por las grandes culturas paganas y el catolicismo. Es verdad que a partir de los siglos de la Reforma, el gran arte dejó de ser el arte sagrado neto que fué en la era de su expresividad mágica, mística y maravillosa, pero ninguna escultura, ninguna pintura y ninguna composición musical es genial si no alienta en ella la lacerante añoranza de lo divino. Cualquier imagen acabada y genial es una imagen sagrada; el arte es religiosidad de belleza, aún de una belleza insuficiente, en comparación con la de la flor. Por yermos que perseveraran los templos del protestantismo, los pintores y escultores protestantes continuaron creando sus obras, y la Fuga de Bach erigió en las iglesias evangélicas monumentos infinitamente más lapidarios que los que consiguió moldear un Miguel Angel. El protestantismo suprimió la imaginería eclesiástica sin suprimir la doméstica y sin acallar la sagrada composición musical. De esta suerte fracasó no sólo al querer adoptar la virtud más envidiable del judaísmo en la zona de la abstinencia, sino que llegó incluso a superar al catolicismo en cuanto a medios judaicamente irreligiosos de la veneración. A pesar de sus vehementes inclinaciones puritanas, el protestantismo no logró suprimir la religiosidad del arte. En este sentido cayó en la misma red que el Islam el cual, al querer imitar la renuncia del judaísmo, tuvo que verter, por íntima necesidad, todo su poderío artístico en la decoración y arquitectura. El protestantismo y el Islam ponen de manifiesto palmariamente que el arte no es ninguna libertad, sino que es un yugo.

Para las culturas que se espejean en la religiosidad del arte, la renuncia judaica tuvo que presentarse como una forma de la incapacidad. En la antigüedad pagana los judíos fueron tenidos por ateístas, porque no exhibían estelas de su Dios. En la Edad Media se los tildó de artísticamente impoten-

tes y en nuestra era de las creencias políticas, era que acabó por combatir todo lo que no siente y que sustituye la antigua religiosidad parcialmente por un arte orientado, el judaísmo resulta lúgubre, porque en algunas ocasiones aparenta ser una religión como el catolicismo y en otras, una Liga esotérica. Los judíos que se avergüenzan y que temen la aparente lobreguez de la religiosidad judía, se convierten al cristianismo o al comunismo. El misterio y secreto que supone el Dios nunca representado por una posible religiosidad artística es el motivo trascendente no sólo de todo antijudaísmo, sino también de todo judaísmo. El judaísmo parece ser lúgubre porque es la religiosidad del tenebroso fuero interior.

La relativa genialidad de la raza judía brotó de su enorme talento artístico refrenado y reprimido, a través de las generaciones, ya consciente, ya instintiva, ya supersticiosamente, pero siempre con violencia sagrada. Lo que hay de pueblo elegido en los judíos, estriba en la milenaria prohibición de atestiguar estáticamente lo que debe atestiguarse por el fluir incesante de los estudios, de las confesiones y de la oración. La abstinencia artística judía no equivale exactamente a una abstinencia sexual, pero gracias a ella se acumula en los judíos aquella sensualidad y voluptuosidad específicas que otras culturas gastan en la elaboración del gran arte. Es esta acumulación en la que el segundo mandamiento del Decálogo concentra su misterioso y secreto interés.

Por divinamente bella que sea una obra de arte, para el judaísmo puro no debe ser divina. El sentido del judaísmo puro consiste en la entrega sin reservas a lo que él, el judaísmo, considera como arte: el arte de la religiosidad así como lo enseña la Torá. Para el judaísmo puro — para el judaísmo de sustancia y esencia exclusivamente judaicas, el judaísmo ideal, el judaísmo no-asimilado y exento de relajamientos — la religiosidad explicada en la Torá debe ser un arte y además el único arte judaicamente apetecible, ya que no es sólo sagrado o sublime, sino, en verdad, divino. Para el judaísmo no debe haber sino un solo arte: la religiosidad. Así como la existencia de varias verdades no acarrea en absoluto la verdad única, la ejecución de las artes múltiples no desemboca en la del único arte divino de la religiosidad. Lo que se suele llamar el arte, para el judaísmo ha de ser una labor idolátrica, porque ese arte expresa verdades, sin que exprese la verdad. Esta es la razón por la que para los no-judíos el arte puede ser una forma de religiosidad sin que pueda ser una forma de vida. El judaísmo debe evolucionar en un arte que sea a un tiempo su propia forma de vida y la única verdad. En esta contraposición se exterioriza, definitivamente, la diferencia entre el no-judaísmo y el judaísmo.

El supremo arte judío de la religiosidad es único, único como el judaísmo y el antijudaísmo, como la Torá y como Dios. Por cierto no actúa sólo en los seres que frecuentan las casas de oración con un celo tal vez supersticioso, ni tampoco en aquellos otros que se consumen estudiando la Torá, la Mishná y el Talmud. Una vez más quede dicho que para sentir el fluir de su religiosidad, el judío no debe hacer otra cosa que cerrar los ojos fuertemente, desprenderse de los errores que le impone la asimilación y obedecer a la milenaria inspiración judía que ronronea atávicamente en sus entrañas. La anti-

güedad del judaísmo otorga al judío las seguridades de una certeza antigua. La sabiduría de su religiosidad la descifrará del dorso de sus párpados. La torneará como el chino torneó la poesía y el marfil, y como el heleno torneó la filosofía y el mármol; pero la torneará en su fuero interior. El judío hondamente judaico procederá a todo menos a erigir obras figurativas monumentales cuya corporeidad podría recodarle los derribados ídolos de su prehistoria. En la presencia de su Creador no se atreverá a lanzarse a la embriaguez creadora, anticuada imitación de la omnipotencia que lo dirige. Por costumbre atávica, por instinto y por inspiración, el judío en verdad judaico se acercará a la zona de la creación artística como el orante devoto se acerca al recinto de la casa de oración: con titubeo, con recato, con temor a Dios y no con otra intención sino con la de depositar su vacilante oración ante el tabernáculo de su único arte y el altar de la única verdad. En la esfera de la artística creación el judío entrañablemente religioso no saldrá de la antecámara ni se excederá de los balbuceos. Cuanto más se parezca una tentativa judía de ejecutar el arte al nostálgico y desgarrador balbuceo de la oración, más acertada será en el sentido del sumo arte de la religiosidad. Así se explica que aquel enternecedor y estremecedor canturreo sinagogal que caracteriza al judío del salmo, tenga sus orígenes en el primitivo cante jondo judeoespañol, en ese cantar inigualable de una conciencia aislada y desgarrada por su desolación.

Es principalmente en los escultores y los pintores, pero también en los creadores de las composiciones musicales lapidarias en los que el divino arte de la religiosidad interpretada por la Torá, ve servidores de una lúgubre vanidad: hombres que quisieran imitar al creador de la vida. La religiosidad judía de las honduras no toma en cuenta el ser de la deidad: para las honduras del judaísmo la deidad es extraexistente e intangible. El contacto con la deidad *ensucia*. El contacto con la deidad impurifica igual que el contacto con la muerte contenida en la putrefacción y el contacto con la vida contenida en la gota del semen. Tan tremendo es el concepto que el judaísmo tiene de la diva santidad. Impurifica incluso el contacto con cualquier proceso creador, porque el proceso creador es el misterio divino por excelencia. Impurifica la verdad sellada con los sellos de la impenetrabilidad bienhechora. El único arte no ya asequible sino también prescrito por la Torá, significa lo opuesto de un acto creador. La religiosidad judía consiste en la rendición de cuentas, rendición tan proféticamente poética que desgarras las entrañas de la conciencia orante. Los que estudian las fisonomías judías y se asustan ante cierta tremenda fealdad, habrán de pensar en esto: que son las entrañas de la conciencia las que cuelgan sobre esa faz. Los nacionalsocialistas que sabían más del judaísmo que muchos judíos, dijeron bien al decir que la conciencia era una invención del judaísmo. En la tremebunda rendición de cuentas que supone la judaica religiosidad, la virtud no se distingue esencialmente en nada del pecado. Es más: el pecado cometido con una conciencia que se revuelca en las garras de su angustiada introspección, es infinitamente más precioso que la virtud altiva. Pero el judío que crea obras de arte, sí, peca sin remedio, porque de esta suerte insufla su conciencia propia a un objeto ajeno: a un ídolo o fetiche. El artista creador se desgasta en su artística actividad sin preocuparse por sí mismo; sus confesiones las hace

a través de su creación y se contenta con que sea la perfección de lo creado por él la que lo defiende ante su conciencia. Por tanto, el artista creador es raras veces una criatura admirable; consciente de su insuficiencia, reclama, irritado, que se acate su vanidad, su soberbia, su ambición y su egotismo. El genio de la religiosidad, en cambio, luego de haber rechazado a los intermediarios sacerdotales, rechazará aun más iracundamente la mediación artística. Para él la obra de arte será un nido de falseamientos. No por nada el hebreo se escribe de derecha a izquierda, de fuera para dentro. En el judaísmo se trata de afanarse dentro de la conciencia y no en sus recintos. Muchas, muchas de las especulaciones mishnaicas y talmúdicas revisten aspectos de una vorágine del absurdo; pero precisamente las que desgarran el raciocinio para hacer emerger la inspiración están al servicio de la misma labor que el segundo mandamiento del Decálogo: la de desgarrar la conciencia. La intención terminal del judaísmo entrañable consiste en hacer evolucionar al judío inmediatamente junto a la asfixiante verdad: animado por una fuerza que eluda los errores de la razón, las fantasmagorías de la poesía desenfrenada, las inseguridades de la instintiva intuición y ante todo, los falseamientos de aquella confesión que realiza el arte. El rito judío tiende a crear existencias de orantes. Todo acto judío ha de equivaler a una oración.

Así se explica que esos mismos judíos que no llegaron a ser artistas creadores de primer rango y que son artífices de la religiosidad, a veces dotados de talento, a veces geniales, se aferran como prodigiosos agentes del sensitivismo y de la sensibilidad en las distintas antecámaras del gran arte: en la interpretación, en la reproducción, en las artes aplicadas, en las decorativas y en las teatrales. Los judíos suelen ser violinistas geniales; nuestros violinistas geniales son judíos. Los judíos suelen ser pianistas, cantores, actores, bailarines, directores de orquesta y directores de escena de primera magnitud. Los judíos suelen ser admirables arquitectos, fotógrafos, dibujantes, decoradores y artesanos en las artes aplicadas. Cuando había aun comunidades judías en todas las grandes capitales del mundo, resultó fácil observar que el buen gusto y el gusto exquisito eran prebendas judías. Los directores de las grandes galerías de arte eran judíos. Eran judíos los historiadores, los mecenas y los *marchands* así como los descubridores de los talentos desconocidos: como antaño se daba de comer al estudiante del Talmud, ellos daban de comer al joven artista. Esta es la realidad. Frente a ella se le presta a la causa judía un mal servicio pretendiendo que los artistas creadores judíos son tan buenos como los artistas creadores no-judíos, como los artistas reproductivos judíos y como aquellos judíos que poseen una inigualable sensibilidad artística sin que ejecuten las bellas artes, aquellos judíos que recuerdan tanto los violines, por muchas razones, pero principalmente porque el violín es casi tan sensible como la conciencia.

Lo que mejor hacemos, nosotros, los judíos; es ejecutar el violín. Quiéramos que la voz de nuestra religiosidad fuera como la voz del violín. Este es el motivo por el que Marc Chagall dibuja tantos mancebos y ancianos con su violín en el brazo.

Entre los artistas creadores judíos de nuestra época el más judaico y por tanto el más conmovedor, es Marc Chagall. A Chagall le gustaría probablemente ser un pintor acabado y el maestro de la pintura judía de nuestro

tiempo. Pero sus cuadros carecen de vigor pictórico; sus cuadros son dibujos hechos con óleo sobre lienzo. Chagall no es un pintor malo, pero sí un pintor insuficiente. La insuficiencia de Chagall como pintor no es ningún mal; más bien resulta enternecedora. En sus cuadros se nota que los padres de sus padres tenían la costumbre de escribir, de escribir, con caracteres habraicos, de derecha a izquierda, sin tener la costumbre de pintar o de modelar. Se nota que trabajaron para ver con más claridad y no para ser admirados. Es una resistencia muy íntima y a un tiempo muy venerable, la que pone espasmos a esas manos de pintor. Chagall no es un pintor consumado; en cambio es un dibujante genial, el más impresionante que engendró el judaísmo. Tal vez no sea todo un dibujante; tal vez sea un grabador extraño; tal vez sea un extraño escriba de Torá que, en vez de trazar el Antiguo Testamento con hollín sobre papiro o pergamino de ternera, trace visiones judaicas de la infelicidad y de la dicha. Los trazos de Chagall son como hilos de araña de la incansable religiosidad. En los trazos inclinados y rotos de Chagall hay algo que murmura y canturrea; también hay algo que se balancea y se mece: un balbuceo, algo así como el susurrado bable de encajes viejos, vilanos o telarañas. Ante ese ronroneo, nosotros, los judíos nos damos cuenta clara de que una cosa es el embelezo y otra, la sabiduría de corazón. De que una cosa es el arte y otra la Torá.

Al contemplar los dibujos de Chagall con sus relojes mágicos, con sus novias que se ciernen en el aire como ángeles, con sus adolescentes temblorosos y sus feéricos violinistas, sea tal vez fácil comprender por qué nosotros, los judíos, podríamos soportar un Moisés trazado por Chagall, sin que soportemos el moldeado por Miguel Angel. El *Moisés* de Miguel Angel tiene un poco de todo. Hace pensar en Zeus, en Hércules, en Homero, en el Dios-Padre de la Iglesia, en el león marmóreo de Queronia y en el *Coloso de Rodas*. Además lleva el rostro cornudo de una deidad de los montes, porque San Jerónimo tradujo el *karán or* de la Torá en el sentido de *cuernos*, en vez de traducirlo en el de *faz radiante*. El no-judío se inclina siempre a interpretar mitológicamente las visiones judías que se refieren a las entrañas del fuego interior. El *Moisés* de Miguel Angel tiene, pues, un poco de todo; en cambio no tiene absolutamente nada de Moisés, maestro del judaísmo. ¡Cuán elocuente es el hecho de que inmediatamente después de Miguel Angel estallara la Reforma con su idea de derribar las imágenes sagradas! Debido a la monumentalidad y el vigor lapidario de las obras como la de Miguel Angel, sus falseamientos se propagan en una forma imponente para afincar al fin en la conciencia de las generaciones. La conciencia de la humanidad llegó a ser un museo tan seguro de obras como el *Moisés* de Miguel Angel, que es poco menos que imposible perpetrar robos. La humanidad entera, sin excluir a una parte de los judíos, ya no se toma la molestia de representarse el Moisés de la Torá, hombre balbuceante, irascible y divamente endemoniado, porque el marmóreo y pagano *Moisés* de Miguel Angel usurpó todo el espacio de la verdad.

La desorientación de las conciencias que originan las obras de arte acabadas se vuelve sobremanera fatal cuando, en vez de estar reclusas en alguna galería, adornan la plaza pública de la capital, como sucede con las estatuas ecuestres, los monumentos de los prohombres de la nación, los capito-

lios ricamente ornamentados y las catedrales. Estos testimonios pétreos o bronceos de la heroicidad patética, de la altivez ceremoniosa, solemne o triunfal, del énfasis patriótico, de la religiosidad glacial, de la majestad profana, de la felicidad bélica y del sentimentalismo popular, empiezan por enunciar confesiones falseadas acerca de la evolución de la cultura y terminan por arrastrar a los ciudadanos hacia hazañas irresponsables. Los ciudadanos sorben sus sentimientos históricos, políticos y religiosos de esos manantiales pétreos o bronceos, porque dentro de la urbe moderna se imponen a las conciencias con la misma persuasiva y convincente autoridad con que se impusieron, dentro de sus recintos sagrados, las paganas estelas y los primitivos ídolos. La suntuosidad de esos monumentos arquitectónicos y escultóricos plasma una patria que suele falsear de un modo perfectamente hipócrita la evidente realidad. Cuanto más grandiosa y prodigiosa sea una catedral, más intensamente alimenta las distintas categorías de la impiedad, porque amparados por tanta riqueza, tanta belleza y tanta artística genialidad, los feligreses se han de tener por poco menos que invencibles. La catedral no es únicamente el sistema de sus naves majestuosas, la cadena de sus altares, capillas, criptas y relicarios y el juego de sus imágenes y estatuas, sino también la guirnalda de los Misereres, de las Cantatas y de los Jubilates que se levantan de su órgano. Si el monumento de la plaza pública moldea aún más eficazmente la conciencia de los ciudadanos que la obra de arte del museo, la influencia que ejerce sobre ella la música sagrada del órgano, es casi irresistible, porque es música de trueno y periódica música de propaganda de fe. El cañón del órgano es un arma ofensiva más eficaz que el cañón de los obuses, porque su boca de fuego, antes de impulsar a la matanza en sí, arrastra al ejército de los feligreses hacia las guerras. Es relativamente sabido hasta qué extremo la música de Wagner contribuyó a empujar a los alemanes hacia la lascivia nacionalsocialista. En cambio se ignora aún cómo la genial Fuga de Bach con su grandiosidad cristiano-pagana los alejó de la entrañable concepción de las cosas anheladas por Hölderlin.

Si el poblar el mundo con acabadas y geniales obras escultóricas, pictóricas y musicales fuese capaz de volver a las generaciones de la humanidad más sabias, más puras, más religiosas y más dispuestas a despreciar la mezquinidad, los seis mil años de nuestro afanar artístico, afanar casi exento de arrolladoras empresas religiosas, habrían vuelto la paz tan popular como es la guerra. Pero en realidad el gran arte no nos arrastra hacia la cultura de la paz, sino que mantiene el fuego sagrado del ideal bélico. No hay nada que atice tan ígneamente el orgullo, la soberbia, el fanatismo, la avidez del poder, la moral de amo y la impiedad, que el cesarismo emanado por un rico tesoro de dones y obras artísticas. Lo que vuelve la obra de arte tan nociva desde el punto de vista de la entrañable religiosidad, es el hecho de que sea estática. En contraposición a lo que se puede hacer con lo que pensamos, lo que adivinamos, lo que sentimos y lo que escribimos, la obra de las bellas artes no puede ser contrarrestada posteriormente. El *Moisés* de Miguel Ángel y la Fuga de Bach son obras inmortales y representan verdades, verdades que para los que colaboraron en ellas mediante la sangre de sus antepasados, suponen una parte de la única verdad. La primera de esas obras contribuye a alimentar hasta siempre jamás el paganismo ingenuamente patético de los italianos y la segunda, la re-

ligiosidad glacial de los alemanes. La Fuga de Bach arrastra a los alemanes hacia las guerras no ya cual una de esas marchas militares brutales que seducen sólo a los pobres de espíritu, sino mucho más refinadamente, como una marcha militar insuperablemente genial y mágica que fascina también a los que odian la concepción militarista del universo.

Nada de esto le puede suceder al judío entrañablemente judaico, ya que su Torá, en vez de enseñarle una ética o estética unilateral, le muestra los tumbo que dieron los padres de sus padres entre sus idolátricas pasiones y sus sueños de religiosidad, entre la desobediencia a sus propias confesiones reveladoras y sus añoranzas de la reconfortante vida en la oración. El mandamiento decalogal no es, en esencia, nada más que un consejo; no ofrece premios por su acatamiento ni amenaza con castigos por su violación. La Torá actúa como si fuese la Providencia: la nacionalidad espiritual que es el judaísmo para las entrañas de la conciencia no cristalizó hasta que estuvieran destruidos los dos Templos de Israel con todo su tesoro artístico deslumbrador.

Si el tráfico con el arte ennobleciera al género humano, no podría ser el sector perfectamente mezquino de la sociedad el que frecuentase las galerías de arte y las salas de conciertos. En realidad, es ese sector el que se apiña en los distintos santuarios del arte para salir de ellos no ya aquejado por la misma mezquindad con que entró, si no peor aconsejado: más arrogante, más presuntuoso, más obcecado y más tozudo y, además, convencido de haber hecho prosperar la sabiduría del corazón. Desde que la gran tecnificación característica de nuestro tiempo permite escuchar día y noche la música más genial de la humanidad y admirar, a través de una perfecta reproducción, las obras maestras de las bellas artes, la gente se baña ininterrumpidamente en belleza genial, en religiosidad de belleza; así hace pasar las horas sin que esos baños embellezcan en lo más mínimo su espíritu, su alma o su corazón. Más bien se realiza un procedimiento de afeamiento: la fea mezquindad del espectador afea la obra de arte colocada por la técnica inmediatamente ante sus sentidos. Lo que la gente piensa de veras sobre el arte, se expresa con mucha claridad en el sinfín de mercancías que llevan los nombres de las obras maestras.

A todo esto, el sumo arte de la religiosidad judía no se limita sólo a rehuir las representaciones tan corpóreas de las bellas artes, sino que se niega también a sumergir sus raicillas en las poesías nítidamente configuradas de la Torá. Las hunde más gozoso en aquel esfuerzo febril, que lucha entre la mudez y el tartamudeo, porque no hay nada más puro en el judaísmo que la conciencia que ora a través de su estertor.

Esta es la realidad ideal. En la práctica, nuestros artistas no quieren ser menos que los artistas no-judíos y, sobre todo, no quieren ser más. En la práctica veneran la ruina del Templo griego que se yergue en su asfixiante soledad por encima de la roca de los olivares y desprecian el murmullo de orantes que se cierne sobre las cuatro paredes grises, bajas y oblicuas de la casucha de oración y estudios de Polonia.

Bien pensado, es difícil hacer lo contrario, porque tal vez no haya nada más bello que la ruina de alabastro del Templo griego que se yergue en su asfixiante soledad por encima de la roca de los olivares y tal vez no haya nada más miserable que las cuatro paredes grises, bajas y oblicuas de una casucha

de oración y estudios, de Polonia; cuatro paredes agrietadas, amenazando ruina, cuajadas de manchones lacrimosos y respirando un extraño sudor. No obstante: mientras que las voces helenas enmudecieron, el murmullo de orantes continúa. Si el arte valiera más que la Torá, los Oráculos Sibilinos tal vez no hubieran enunciado ésto: "Ven y deja que erijamos la hermosura del templo verdadero. Ven y deja que cambiemos la fea costumbre de nuestros padres que, en su locura, no sabían que con sus usanzas... servían a dioses de piedra y barro". (Oráculos Sibilinos, libro V, 434 - 83).

## MÁXIMO JOSÉ KAHN



# LA GUITARRA DE ECHEVERRÍA

*Amante fiel del mozo infortunado  
En el barrio del Alto resonaba  
Y con rasguear jocundo acompañaba  
La canción del instinto y del pecado.*

*En el París romántico su alado  
Són más tarde las penas disipaba  
Cuando el mejor de los “consuelos” daba  
A la nostalgia del terruño ansiado.*

*Por fin en el recinto funerario  
De la ciudad sitiada, solitario  
Llora el proscrito su contraria suerte*

*Y tiembla la cadencia dolorida  
Mientras junto a su faz descolorida  
Se yergue ya la sombra de la muerte.*

ALVARO MELIÁN LAFINUR

# E L Z A H I R

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1929 es la fecha grabada en el anverso. (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fué Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones del Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo.) Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio, a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aun me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aun, siquiera parcialmente, soy Borges.

El seis de junio murió Clementina Villar. Sus retratos, hacia 1930, obstruían las revistas mundanas; esa plétora acaso contribuyó a que la juzgaran muy linda, aunque no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis. Por lo demás, Clementina Villar se preocupaba menos de la belleza que de la perfección. Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la Mishnah se lee que, iniciado el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el Libro de los Ritos que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar un aire grave y, al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Clementina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood. Clementina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora y los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Clementina Villar) para definición de lo cursi. Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo. Su vida era ejemplar y, sin embargo, la roía sin tregua una desesperación interior. Ensayaba continuas me-

tamorfofosis, como para huir de sí misma; el color de su pelo y las formas de su peinado eran famosamente inestables. También cambiaban la sonrisa, la tez, el sesgo de los ojos. Desde 1932, fué estudiosamente delgada . . . La guerra le dió mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda? Un extranjero de quien ella siempre había desconfiado se permitió abusar de su buena fe para venderle una porción de sombreros cilíndricos; al año, se propaló que esos adioses *nunca se habían llevado en París* y por consiguiente no eran sombreros sino arbitrarios y desautorizados caprichos. Las desgracias no vienen solas; el doctor Villar tuvo que mudarse a la calle Aráoz y el retrato de su hija decoró anuncios de cremas y de automóviles. Ésta sabía que el buen ejercicio de su arte exigía una gran fortuna; prefirió retirarse a claudicar. Además, le dolía competir con chicue-las insustanciales. El siniestro departamento de Aráoz resultó demasiado oneroso; el seis de junio, Clementina Villar cometió el solecismo de morir en pleno Barrio Sur. ¿Confesaré que, movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el snobismo, yo estaba enamorado de ella y que su muerte me afectó hasta las lágrimas? Quizá ya lo haya sospechado el lector.

En los velorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores. En alguna etapa de la confusa noche del seis, Clementina Villar fué mágicamente la que fué hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que dan la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez. Más o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como ésta; conviene que sea la última, ya que pudo ser la primera. Rígida entre las flores la dejé, perfeccionado su desdén por la muerte. Serían las dos de la mañana cuando salí. Afuera, las previstas hileras de casas bajas y de casas de un piso habían tomado ese aire abstracto que suelen tomar en la noche, cuando la sombra y el silencio las simplifican. Ebrio de una piedad casi impersonal, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi desdicha, tres hombres jugaban al truco.

En la figura que se llama *oximoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro. Salir de mi última visita a Clementina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oximoron; su grosería y su facilidad me tentaron. (La circunstancia de que se jugara a los naipes aumentaba el contraste.) Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte;

en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de las 1001 Noches, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusí devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. Recorrí, con creciente velocidad, las calles y las plazas desiertas. El cansancio me dejó en una esquina. Vi una sufrida verja de fierro; detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la Concepción. Había errado en círculo; ahora estaba a una cuadra del almacén donde me dieron el Zahir.

Doblé; la ochava oscura me indicó, desde lejos, que el almacén ya estaba cerrado. En la calle Belgrano tomé un taxímetro. Insomne, poseído, casi feliz, pensé que nada hay menos material que el dinero, ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos, digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles. El dinero es abstracto, repetí, el dinero es tiempo futuro. Puede ser una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto, que enseñan el desprecio del oro; es un Proteo más versátil que el de la isla de Pharos. Es tiempo imprevisible, tiempo de Bergson, no duro tiempo del Islam o del Pórtico. Los deterministas niegan que haya en el mundo un solo hecho posible, *id est* un hecho que pudo acontecer o no acontecer; una moneda simboliza nuestro libre albedrío. (No sospechaba yo que esos "pensamientos" eran un artificio contra el Zahir y una primera forma de su demoníaco influjo.) Dormí, tras de tenaces cavilaciones, pero soñé que yo era las monedas que custodiaba un grifo.

Al otro día resolví que yo había estado ebrio. También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras. Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla. No fui al Pilar, esa mañana, ni al cementerio; fui, en subterráneo, a Constitución y de Constitución a San Juan y Boedo. Bajé, impensadamente, en Urquiza; me dirigí al oeste y al sur; barajé, con desorden estudioso, unas cuantas esquinas y en una calle que me pareció igual a todas, entré en un boliche cualquiera, pedí una caña y la pagué con el Zahir. Entrecerré los ojos, detrás de los cristales ahumados; logré no ver los

números de las casas ni el nombre de la calle. Esa noche, tomé una pastilla de veronal y dormí tranquilo.

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Éste encierra dos o tres perífrasis enigmáticas —en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente*— y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo. (Gnitaheidr es el nombre de ese lugar.) Dado el candor y la sencillez de su vida, hay quienes lo juzgan un ángel; ello es una piadosa exageración, porque no hay hombre que esté libre de culpa. Sin ir más lejos, él mismo ha degollado a su padre; bien es verdad que éste era un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito. Resguardar el tesoro de la insana codicia de los humanos es la misión a la que ha dedicado su vida; día y noche vela sobre él. Pronto, quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre. (Gram es el nombre de esa espada.) En un estilo cada vez más tortuoso, pondera el brillo y la flexibilidad de su cuerpo; en algún párrafo habla distraídamente de escamas; en otro dice que el tesoro que guarda es de oro fulgurante y de anillos rojos. Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia.

He dicho que la ejecución de esa fruslería (en cuyo decurso intercalé seudo eruditamente, algún verso de la *Fáfnismál*) me permitió olvidar la moneda. Noches hubo en que me creí tan seguro de poder olvidarla que voluntariamente la recordaba. Lo cierto es que abusé de esos ratos; darles principio resultaba más fácil que darles fin. En vano repetí que ese abominable disco de níquel no difería de los otros que pasan de una mano a otra mano, iguales, infinitos e inofensivos. Impulsado por esa reflexión, procuré pensar en otra moneda, pero no pude. También recuerdo algún experimento, frustrado, con cinco y diez centavos chilenos y con un vintén oriental. El dieciséis de julio adquirí una libra esterlina; no la miré durante el día, pero esa noche (y otras) la puse bajo un vidrio de aumento y la estudié a la luz de una poderosa lámpara eléctrica. Después la dibujé con un lápiz, a través de un papel. De nada me valieron el fulgor y el dragón y el San Jorge; no logré cambiar de idea fija.

El mes de agosto, opté por consultar a un psiquiatra. No le confió toda mi ridícula historia; le dije que el insomnio me atormentaba y que la imagen de un objeto cualquiera solía perseguirme; la de una ficha o la de una moneda, digamos... Poco después, exhumé en una librería de la calle Sarmiento un ejemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahirsage* (Breslau, 1899) de Julius Barlach.

En aquel libro estaba declarado mi mal. Según el prólogo, el autor se propuso "reunir en un solo volumen en manuable octavo mayor todos los documentos que se refieren a la superstición del Zahir, incluso cuatro piezas pertenecientes al archivo de Habicht y el manuscrito original del informe de Philip Meadows Taylor". La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer, del siglo XVIII. (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abulfeda.) *Zahir*, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de "los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente". El primer testimonio incontrovertido es el del persa Lutf Alí Azur. En las puntuales páginas de la enciclopedia biográfica titulada *Templo del Fuego*, ese polígrafo y derviche ha narrado que en un colegio de Shiraz hubo un astrolabio de cobre, "construido de tal suerte que quien lo miraba una vez no pensaba en otra cosa y así el rey ordenó que lo arrojaran a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo". Más dilatado es el informe de Meadows Taylor, que sirvió al nizam de Haidarabad y compuso la famosa novela *Confessions of a Thug*. Hacia 1832, Taylor oyó en los arrabales de Bhuj la desacostumbrada locución "Haber visto al Tigre" (*Verily he has looked on the Tiger*) para significar la locura o la santidad. Le dijeron que la referencia era a un tigre mágico, que fué la perdición de cuantos lo vieron, aun de muy lejos, pues ellos continuaron pensando en él, hasta el fin de sus días. Alguien dijo que uno de esos desventurados había huído a Mysore, donde había pintado en un palacio la figura del tigre. Años después, Taylor visitó las cárceles de ese reino; en la de Nittur el gobernador le mostró una celda, en cuyo piso, en cuyos muros, y en cuya bóveda un faquir musulmán había diseñado, en bárbaros colores, que el tiempo, antes de borrar, afinaba, una especie de tigre infinito. Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían revelar otros tigres. El pintor había muerto hace muchos años, en esa misma celda; venía de Sind o acaso de Guzerat y su propósito inicial había sido trazar un mapamundi. De ese propósito quedaban vestigios en la monstruosa imagen. Taylor narró la historia a Muhammad Al-Yemení, de Fort William; éste le dijo que no había criatura en el orbe que no propendiera a *Zaheer*<sup>1</sup>, pero que el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo, ya que una sola puede fascinar muchedumbres. Dijo que siempre hay un Zahir y que en la Edad de la Ignorancia fué el ídolo que se llamó Yaúq y después un pro-

<sup>1</sup> Así escribe Taylor esa palabra.



feta del Jorasán, que usaba un velo recamado de piedras o una máscara de oro<sup>2</sup>. También dijo que Dios es inescrutable.

Muchas veces leí la monografía de Barlach. No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fué una moneda sino un trozo de mármol o un tigre. Qué empresa fácil no pensar en un tigre, reflexioné. También recuerdo la inquietud singular con que leí este párrafo: “Un comentador del *Gulshan i Raz* dice que quien ha visto el Zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el *Asrar Nama* (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo”.

La noche que velaron a Clementina, me sorprendió no ver entre los presentes a la señora de Abascal, su hermana menor. En octubre, una amiga suya me dijo:

—Pobre Julita, se había puesto rarísima y la internaron en el Bosch. Cómo las postrará a las enfermeras que le dan de comer en la boca. Sigue dele temando con la moneda, lo mismo que el *chauffeur* de Morena Sackmann.

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes, yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro. Lo que no es el Zahir me llega tamizado y como lejano: la desdeñosa imagen de Clementina, el dolor físico. Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.

Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o es de mañana, no sabré quien fué Borges. Calificar de terrible ese porvenir es una falacia, ya que ninguna de sus circunstancias obrará para mí. Tanto valdría mantener que es terrible el dolor de un anesthesiado a quien le abren el cráneo. Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir.

<sup>2</sup> Barlach observa que Yaúq figura en el Corán (71, 23) y que el profeta es Al-Mokanna (El Velado) y que nadie, fuera del sorprendente corresponsal de Philip Meadows Taylor, los ha vinculado el Zahir.

Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir.

En las horas desiertas de la noche aun puedo caminar por las calles. El alba suele sorprenderme en un banco de la plaza Garay, pensando (procurando pensar) en aquel pasaje del *Asrar Nama*, donde se dice que el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo. Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufíes repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá yo acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.

JORGE LUIS BORGES



# EL MATADERO

Renuncio a describir metódicamente aquel viejo matadero que estaba en el borde de la ciudad. Era una vasta estructura de chapa y hierro en que los corrales y las playas de faena, techadas con un zinc ruidoso, se disponían en un amplio círculo. Sus grandes portones y tranqueras se abrían hacia el campo vecino recibiendo naturalmente las tropas de ganado que eran arreadas desde regiones que me parecían remotas. Cada matarife, señor de bota y bombacha, poseía una playa, un simple piso de portland, separada de las vecinas por un alambrado, a veces por una reja, y dos o tres corrales donde se encerraba la hacienda para la matanza de ese día o del siguiente. Por sobre los corrales, estrecho espacio en que se movían y humeaban los vacunos en las frías mañanas de invierno, se prolongaban angostos caminos de tablas resbaladizas, con barandillas de hierro. Desde aquí se podía contemplar la tarea sin correr los frecuentes peligros; desde esta misma altura el capataz o el patrón, cuando era necesario, daba orden a la muerte, sospechando pesos y calidades. Su dedo señalaba como el de Dios y el lazo no tardaba en caer sobre el animal. Apoyado en aquellas barandillas pasé un largo tiempo, a veces distante, a veces metido y participante en las escenas que allí abajo se consumaban.

El corral inmediato a la playa se abría a ella a través de una estrecha puerta formada por dos o tres gruesos palos horizontales, que se podían quitar a voluntad. Sobre el que hacía las veces de dintel, el más grueso y poderoso, se deslizaba el lazo de tientos, favorecido y aprisionado por una roldana. Un hombre de pie sobre una tarima que le daba la estatura suficiente para superar la pared del corral, ejercía el oficio de enlazador. Los tiros, por cortos, eran fáciles, aunque he visto chambones que necesitaban repetir numerosas veces sus intentos para lograrlos. Un caballo tironeaba la otra punta del lazo que se levantaba del piso, recuperaba su aire y se ponía tenso, sacudiendo finas gotas de sangre. Desde arriba lo podía ver como una línea roja, fuerte y decidida, y las ancas del caballo, engrandecidas por el esfuerzo. El otro animal, el condenado, era arrastrado violentamen-

te contra el palo por donde se escurría el lazo y allí quedaba con la cabeza inmovilizada. Toda la vida amenazada se refugiaba en los ojos, en las patas enloquecidas por el terror y en alguno que otro mugido. Cuando el lazo caía sobre el cuello, la cabeza quedaba hacia arriba, contemplando el techo; si se había cerrado sobre los cuernos la testa se humillaba rigurosamente y ofrecía indefenso el hoyo de la nuca. Allí el enlazador, con un puñal corto, de hoja triangular, iniciaba la muerte. Abajo, otro peón que llamaban palero, con un habitual cuchillo, cortaba longitudinalmente el cuello buscando los copiosos cursos de la sangre. Creo que no traiciono mis recuerdos si digo que a veces se iba toda la mano en aquella herida. La doble muerte acababa en un instante con los pataleos. Un fuerte grito de campo y el retroceso del caballo aflojaba el lazo; otro grito y arrastraba al animal muerto hasta la playa. El pelaje antes limpio ya iba sucio de sangre y de estiércol. En aquel piso resbaladizo y sangriento, en sus costados, para hacer lugar a la tensión del lazo, veinte hombres comenzaban a moverse en torno de los animales sacrificados. En un instante se destripaban y cuereaban y a medida que las hojas curvas de las sevillanas iban mostrando la roja carne de los matambres y las manchas amarillentas de la grasa, aquellas muertes adquirían un aspecto comercial y doméstico. Entre tanto, el piso se había cubierto de sangre, de cabezas desolladas y monstruosas, de entrañas, de corazones descomunales.

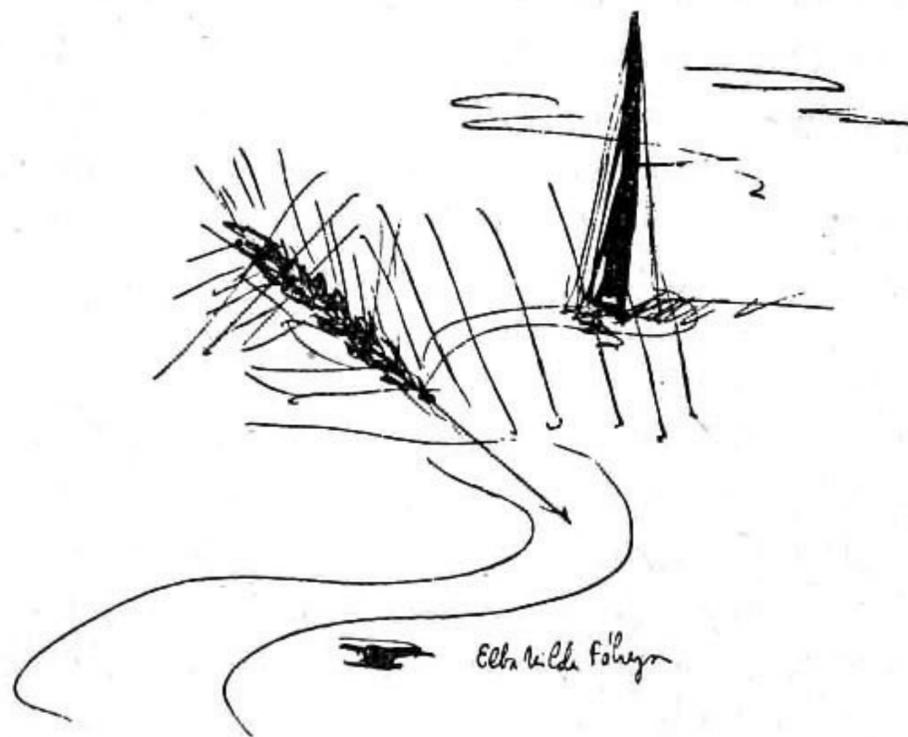
Aquellas me parecieron unas terribles y desafortunadas caras de hombres, distintas de las habituales. El cabello sujeto por un pañuelo o contenido por una boina cuyos colores —éstoy hablando de 1928— filiaban la preferencia política; la expresión que al principio me pareció feroz y resuelta. Una camisa gruesa y remangada, manchada de sangre; bombacha, casi un pantalón, enfundada en gruesas botas de cuero o de goma. Algunos simplemente descalzos. Un cinto ancho, a veces con rastra, y a la espalda una ancha vaina de cuero, capaz de recibir dos o tres cuchillos. Aquello, hombres y faena, configuraban otro mundo, lleno de sangre y de fuerza, con una contenida violencia que parecía estallar en cada uno de sus gestos. El trabajo era afanoso y duro, lleno de bromas y de insultos, de jactancias y de apuestas. En aquel viejo matadero se mestizaban el campo y el arrabal con la fecundidad de los animales sin raza.

Al comienzo sufrí por cada uno de los animales que se sacrificaban Costaba el levantarse, en aquellas primeras mañanas, para afrontar el espectáculo. En pleno invierno las últimas estrellas me asistían en las calles de Flores. Inevitablemente todos los días aquel rumor de gritos y mugidos, el olor a estiércol me adelantaban la visión. Luego, todo aquel horror se fué haciendo una costumbre y adentro creció una impasibilidad ante el espectáculo de la sangre. Comencé a admirar la habilidad de algunos hombres en su trabajo, a distinguirlos por el

canto de sus cuchillos sobre las chairas. Los días me fueron arrimando a cada uno de ellos desde el alto sitio que ocupaba y lentamente los fuí perdonando. Y ellos acabaron por aceptar la callada presencia de aquel pendejo. Por las playas circulaban constantemente vasos humeantes de café y mate cocido que alguna mano obsequiosa y enrojecida comenzó a alcanzarme con gesto de señor y entonación de compadre. Inconcientemente los imité y no podría asegurarlo, pero es posible que frecuente mi rostro o mis manos alguno de los gestos que allí he visto.

Ahora, aliviada la crueldad por el tiempo, todo aquello que en su momento angustió los días surge cálido y hondo como un deseo.

ALBERTO M. SALAS



# RELACIÓN DE UN ARQUITECTO

Hice primero el plano, muy simple, riguroso, solo en lo esencial; dejando un gran margen a las contingencias. No era confuso ni indeciso el trazado, porque desde un principio tuve bien en cuenta las proporciones y la orientación, solamente dejé como inacabado por pura precaución, un ancho espacio para lo imprevisible. Y este espacio no me preocupó, ni me atemorizó nunca, no lo consideré como una laguna, porque sabía que ningún otro podía caer en error: era yo solo quien tenía que interpretarlo.

Empecé, pues, con ánimo, sabiendo que las leyes que me habían servido para resolver los primeros problemas me servirían infaliblemente para todos los que pudieran presentarse.

Contaba, es cierto, con un terreno inmenso y con la facultad absoluta de elegir materiales. Durante mucho tiempo vagué, llevando en la mano los dos instrumentos más primarios sin decidirme a emplearlos, y no por indecisión, no, solamente por un simple trance de adaptación. Yo me había ejercitado largamente en trazar plantas y alzadas, había estudiado las resistencias y la compleja fisiología de todo lo que se puede llamar cosa. Pero mi mente guardaba un apego místico a esa representación del espacio tan parecida al pensamiento que es la perspectiva. La perspectiva de mi pensamiento podía sumirme en una contemplación sin medida, y una vez había oído una definición, una simple definición de artesano "La perspectiva es una cuerda y un clavo" que para mí había llegado a encerrar en su rudeza la sabiduría suficiente. No me propuse nunca traducirla a una fórmula más elaborada: contemplándola sólo en mi mente, levantaba con ella todo lo edificable; construcciones inmensas y cambiantes que se alternaban, se substituían, se explicaban y confirmaban unas a otras. No se confundían ni se emborronaban jamás, aunque a veces parecía que al actualizarse una de ellas iba a destruir las anteriores, pero esto no pasaba nunca porque la cuerda estaba fija en un punto por medio del clavo y las posibilidades de dirigirla en cualquier sentido eran ilimitadas.

No faltaba en aquel imaginar un imaginar al mismo tiempo la huella o acaso el contacto de la realización. Yo imaginaba que construía y mis concepciones se alzaban con la rapidez luminosa con que florece la súbita combustión del alcohol, pero al mismo tiempo sentía en las manos el polvillo de la tiza y me parecía oír el restallar de la cuerda sobre el encerado. Estaban tan unidos para mí el pensar y

el hacer que la presión de sus dos instancias me resultaba anuladora, por esto fué por lo que estuve cierto tiempo vagando con un ovillo de cordel y una estaca en forma de clavo, sin decidirme a empezar.

Al fin, llevado por no sé que impulso clavé la estaca en un lugar. Probablemente fué el olor de la tierra en aquel sitio o tal vez el silencio que había en aquel momento lo que me hizo detenerme allí. Pegué con una piedra sobre la estaca y los golpes fueron tan sordos como si hubieran sido sólo pensados. Después pasé por una fase de actividades, de mediciones, de marcas que señalaban los ángulos, de comprobaciones y enmiendas, sin estar muy seguro de si todo aquello era acción o imaginación. A veces pensaba la medida del espesor de los muros, tenía que marcar en el suelo la señal donde haría la zanja para el cimiento y en vez de señalarla me quedaba mirando el espacio y repitiendo los números mentalmente, hasta que al fin comprendía que era en la tierra donde tenía que acotar un espacio con ellos. Tenía que ser allí, sobre el terreno mismo, que aunque grande era limitado; era inútil que imaginase el perderse en el horizonte de las líneas infinitas, puesto que lo que me era dado, tenía que reducirse a aquello, en concreto, tenía que alcanzar allí mismo una forma definida y exenta. No sé cuánto tardé en adaptarme a la limitación de mi trazado: un día encontré que los puntos estaban sólidamente fijos y las cuerdas tendidas, entonces cogí el azadón y empecé a cavar las zanjas.

Pronto pude sacar con la pala tierra suficiente como para tener que bajar al hoyo y seguir cavando desde dentro. Esto duró mucho, no puedo precisar cuánto; cavaba el día entero y todas las diferencias de la luz y de la temperatura pasaban sobre mí allá dentro. El frío de la madrugada era como el clima que creaban las lombrices y las babosas con sus cuerpos húmedos, después, la mañana iba caldeándose y acababa por parecerme que el calor que hacía en la zanja dimanaba de mí mismo; el ambiente se hacía como demasiado usado por mi aliento y mi transpiración, entonces, trepaba, salía afuera, comía cualquier cosa y me tendía bajo los álamos.

Poco después reanudaba el trabajo, aun en medio del resistero ardiente, hasta que empezaba a decaer la luz y faltarme las fuerzas. Pero me faltaba también para arrancarme de allí: no encontraba nunca el momento oportuno para interrumpir aquel ejercicio monótono que no tenía un punto diferente de otro. Al ponerse el sol, bajaba al arroyo y me lavaba. Cuando el agua me ablandaba un poco la piel de las manos, sentía momentáneamente, sólo como una ráfaga que me pasase por el pensamiento, que estaba viviendo en el olvido. Todo mi ser interior, se había reducido a un punto casi perdido de vista dentro de mí mismo al hacerse la piel más porosa por el contacto del agua, me parecía que se transparentaba un momento, pero en seguida

volvía a perderse y la presencia material del cuerpo, el cansancio muscular, el hambre, el sueño, extendían su imperio.

Pero llegó a disiparse aquella especie de vapor de la vida y volvió a tomar realidad el pensamiento. Hice la argamasa, y llené la primera zanja; cuando empezaba a fraguar el cemento puse el nivel y la burbuja corrió a ocupar su lugar, allí donde estaba marcado por una raya en el vidrio. La certera obediencia de aquellas dos materias flúidas, su infalible tino para contrapesarse, me inspiró una gran emulación y detesté mi naturaleza que puede caer tan pronto de un lado como de otro.

Los muros que debían ser sólidos en la planta baja me permitían por su espesor, combinar los ladrillos en una trabazón de sillería, lentamente asentada. Este trabajo, que no exigía esfuerzo sino sólo paciencia, era como un bordado, podía pensar en el conjunto del dechado, mientras añadía uno tras otro los innumerables puntos. Cada camada de ladrillos era como un golpe de lanzadera en los tapices mudos que iban alzándose poco a poco y que para mí estaban poblados de imágenes.

De cara a ellos, con la diligencia maquinal de un insecto, les hacía crecer grano a grano. Y no llegué a encontrarme corroborado por una sensación de interioridad mientras no estuvo levantado el recinto entero hasta más o menos la altura de mi pecho. Cuando todos los muros tuvieron unas dimensiones que ya no podía franquear con sólo pasar la pierna por encima, empecé a darme cuenta de que ya tenía que entrar por la puerta, de que ya podía estar en realidad fuera o dentro. Entonces hice con unas tablas y unos caballetes un andamiaje transportable y seguí levantando los muros. Mientras, pensaba en la fisonomía que iban tomando al definirse las diferentes piezas. Esta fisonomía se la daba principalmente la luz, según fuesen los huecos tendidos o altos. En el salón muy amplio tenían que armonizarse bien la chimenea y las ventanas. La chimenea, de campana, avanzando sobre los banquillos laterales del hogar, las ventanas grandes pero no tanto que no pudieran tener contraventanas de madera, pues en esta posibilidad de abrir y cerrar, de quedar a oscuras y de dejar paso a la luz, consistía para mí la morada del hombre.

A veces la impaciencia misma me estorbaba el trabajo. No es que tuviese rachas de desánimo, pero no veía la hora de llegar al final, de rematar esos detalles que para mí lo eran todo. En el vestíbulo pensaba siempre que aun me faltaba mucho para llegar a ponerle lo que iba a constituir su característica: la escalera. Constaría de dos grandes tramos hasta el primer piso y otros dos que darían acceso a un torreón cuadrangular que serviría de estudio. Junto al torreón habría una montera de vidrio que extendería sobre la escalera un manto de luz. Los escalones serían anchos y una vez encerados tendrían por la ma-

ñana una luz color ámbar y por la tarde, y también en los días nublados, se harían más oscuros al caer sobre ellos un foco de luz fría.

Saturado y casi estragado del contacto con los materiales ásperos y húmedos, de trasladar los tablones del andamio, de traer y llevar los baldes con la argamasa, de apilar los ladrillos, pensaba constantemente en el momento de trabajar la madera y esperaba empezar ya en el otoño, cuando las lluvias me obligasen a interrumpir la construcción. Entonces pensaba armar un taller, con un buen banco y todo lo necesario, en el barracón que me había hecho para dormir. Tendría que instalar una sierra mecánica: el barracón podía ampliarse con un cobertizo. Pondría un tabique de tablas para aislar el rincón donde estaba mi cama de tijera, la mesa y los libros y todo lo demás lo llenaría con la madera.

Estos pensamientos me acompañaban mientras colocaba unos ladrillos sobre otros: de pronto la lluvia me hizo creer que había llegado el momento de ponerlos en práctica. Llovía a torrentes y yo transformaba en taller el barracón. Mientras trabajaba veía por la ventana la obra empaparse de agua y la vereda, convertida en arroyo, formar remansos donde flotaban latas y mangos de herramientas. Pero volvió a salir el sol y reanudé la construcción.

Empezó entonces la parte más dura. Coloqué los marcos en los huecos, terminé los dinteles y llegué a la altura donde tenía que asentar las vigas. El motor tomaba corriente del camino y tenía la suficiente potencia para elevar los troncos de abeto por medio de una combinación de poleas. No era exactamente una grúa lo que había construido pero sí algo equivalente. Con maromas enlazadas a dos enormes alcornoques, previamente apuntaladas las ramas para que no pudieran desgajarse, almohadilladas con arpilleras en los puntos donde se aseguraban los garfios tenía tanta resistencia como un transbordador aéreo y casi tanto juego como una grúa. Manejaba desde abajo el motor, que elevaba la viga por encima de la casa haciendo girar una bobina donde iba enrollándose la maroma, después subía al andamio y hacía que la viga se deslizase por medio de las poleas, hasta colocarla en su lugar. Así fuí poniéndolas todas y cuando estuvieron empecé el piso de arriba.

El invierno tardó en llegar pero al fin empezaron las heladas, la escarcha por las mañanas, revistiendo las hierbas, las matas más pequeñas, los alambres. El agua helada en los charcos y todo rígido y hostil hasta que el sol estaba alto. Al fin la nieve.

Atrincherado en el barracón improvisé una chimenea con tubos y chapas de amianto, después, bajo la nieve, iba hasta un hencinar próximo y traía ramas que ponía a arder sobre la leña común. Cuando estaban hechas brasas las mojaba y así hice una cantidad de carbón con el que encendía un brasero, que llevaba por las noches, junto a



la mesa de trabajo, y hasta tarde muy tarde, pues en aquellos días era inútil madrugar; dibujaba los muebles, proyectaba incluso tejidos para los cortinajes y hacía con acuarelas combinaciones de colores para las lanas de las alfombas. Pensé instalar un horno para hacer vidrios pero temía que las escorias y las huellas que dejarían los materiales que esto exige pudieran afear el terreno. Además no quise obcecarme con la manía de que todo tuviera que ser creado por mí. Como todo en absoluto es imposible hacerlo, como no hay nadie que pueda decir que no ha recibido nunca nada de fuera, pensé que no tenía por que cerrarme sistemáticamente a ello. Creía saber medir mis posibilidades y estaba seguro de no retroceder ante el esfuerzo máximo. Así pues, decidí tomar siempre que se me ocurriese algunas cosas ya hechas.

Volvió el sol y la nieve me dejó el paso libre, aunque en las alturas no había empezado aun el deshielo. Trabajé con brío en el primer piso. Las paredes estuvieron pronto. Nuevamente los marcos de las ventanas, los dinteles y de pronto una visión inesperada de las cosas. Desde la ventana el campo era otro: se veía el barracón abajo, a la izquierda, con los tablones y vigas arrimados a la pared y se veía la vereda, formada por el ir y venir de los pies, descendiendo a la derecha, hacia el arroyo y perdiéndose entre los abedules. Pero aunque podía asomarme a la ventana aquel piso no tenía todavía verdadera interioridad, porque para poder andar había puesto sólo unas tablas irregularmente tendidas sobre la vigas, de modo que desde arriba se veía la habitación de abajo y desde abajo la de arriba. Decidí terminar el entarimado y coloqué bien ensamblados los tablones que formarían el techo del salón y de las otras piezas, encima iría el *parquet*. La luz del piso bajo cambió enteramente. Tuve la tentación de empezar el revoque de las paredes, pero me sometí a terminar el tejado para que las lluvias de la primavera encontrasen ya puesta la pizarra.

El torreón mirando a levante era tan pequeño que parecía más bien una atalaya. Yo no quería poner allí más que lo indispensable para no hacer nada. Había en la planta baja una gran pieza destinada a taller, donde cabrían holgadamente tableros, caballetes e instrumentos. Había otra para los libros y otra para comer. El salón para vivir como generalmente se dice, pero el torreón yo no quería que fuese para ninguna de esas dos cosas: quería hacer de él una especie de laboratorio o de confesonario, un lugar, en fin, donde una vez pasado el sol de la ventana ya no se le viese caer y quedase esa luz que hace el tiempo impreciso y da margen a los análisis extremos.

Cuando estuvo terminado, la casa tuvo ya su fisonomía completa. Entonces fué desde abajo, desde donde la visión se hizo más sorprendente. La miraba al despertarme por la ventana del barracón y sus líneas, el acorde de sus volúmenes y sus huecos era igual que un

rostro, era algo que en sus signos exteriores traslucía el fondo. Pero me angustiaba pensar que por dentro le faltaba tanto.

Decidí repartir el día en dos faenas distintas. Por la mañana revocaba paredes, por la tarde iba adosando la *boiserie* a las que ya estaban secas, remataba la balaustrada de la escalera, ponía vidrios en las ventanas y combinaba las maderitas del *parquet*, en espiga, en inglete o en mosaico.

El tiempo pasó velozmente. Mientras yo armaba aquellas combinaciones geométricas, sin apartar un momento los ojos de la regularidad que debía guardar la veta de la madera, correspondiéndose simétricamente en varias direcciones en el espacio de varios metros cuadrados, fuera se había desenvuelto irregular e incontestable la primavera. Pero yo no veía nada, la materialidad del trabajo, absorbía mis sentidos y al multiplicarse los detalles, dejada atrás la firme disciplina de la construcción, llegaban a hacerse agobiantes, porque el temor de olvidar algo, de no poder abarcar la exactitud minuciosa que hace que la obra sea una pieza perfecta, el miedo de dejar inadvertido un defecto en el complicado sistema interno de cables y tuberías, en el ajuste de las vidrieras, en las cerraduras y manivelas de las puertas, amenazaba relajar la voluntad, romper la tensión, disgregar el esfuerzo. Además de todo esto, al medio día, el sol se unía despiadadamente al hambre. Era la hora en que el extenuamiento anulaba mis fuerzas hasta no dejarme ni siquiera las necesarias para alargar la mano al alimento, ni siquiera las necesarias para echar un pie delante del otro y salir del lugar donde estaba clavado por la perplejidad y la desesperanza.

En uno de esos momentos, cuando me parecía imposible cruzar la vereda para guarecerme en la sombra del cobertizo, irrumpió de entre los abedules la oropéndola. Pasó cantando o más bien cantó o gritó al desprenderse de la rama donde estaba. Su pecho amarillo y lo interior de sus alas tenían la luz de un oasis. Su canto, que no fué más que dos o tres notas, repercutió largo rato, se multiplicó en un eco mental, pues no fué por un fenómeno físico por lo que se mantuvo vibrando, fué en la memoria donde se multiplicaron sus dos o tres notas, hasta llenar una extensión inmensa, y no sentí más la aridez de la luz: crucé al barracón y dormí una siesta maravillosa.

Todo fué terminándose y empezaron a verse unas cosas consecuentes con otras, compensándose y armonizando en un verdadero sistema: los muebles, las estanterías, las contraventanas, la casa toda interiormente estaba forrada de roble, porque las estaciones eran allí tan violentas que se precisaba una gran precaución para el invierno: el verano sólo se podía combatir haciendo sombra, pues más temible que el calor era la luz, para ello había instalado persianas y pensaba hacer un amplio emparrado de lúpulo. Había puesto para que trepa-

sen por la fachada hiedras y pasionarias que cuando alcanzasen la altura de las ventanas pensaba dirigir hasta acumularlas en los dinteles, formando como un borde de pestañas espesas que atenuase la reverberación de luz.

Por la noche el calor parecía que abandonaba sus armas, no desaparecía, vagaba por allí como un aliento, como una cosa viva e íntima, aplacada ya la ira del día, durante el cual era como una máquina punzante, capaz de derribar y traspasar a cualquiera. El arma del calor por las noches era otra, era como una especie de insidia que quitaba el sueño y algunas noches llegué a saltar de la cama y anduve buscando por el campo no sé qué. No podía remontar la oscuridad como quien busca el origen de un río. Escuchaba la llamada del mochuelo y todas las voces de la noche que son siempre breves y brillantes como estrellas. Una de esas noches, bajé hasta el arroyo y estuve mirando el agua largo rato, no había luna, los remansos eran como espejos negros. Cuando me fuí de allí seguí sintiendo que el campo, el contorno de la casa, los árboles más conocidos, todo parecía visto en un espejo negro, allí donde mirase me parecía ver un espejo negro delante de mí y no sé si hacía por ver en su fondo o si temía ver, pero vi de pronto lo que más podía sobrecogerme: vi mi propia imagen tan próxima a mí mismo como un calco al despegarse de un dibujo.

Aparte de esto nada más, nunca me pasó ninguna otra cosa extraordinaria. Seguí trabajando, seguí agotándome en el cansancio y volviendo a renacer. A veces en medio del sueño, uno de esos sueños que son como un zozobrar entre imágenes torpes, pasaba insospchadamente la oropéndola y todo se dilataba y se aplacaba, como si en medio del espacio se abriese una ruta de algo más ligero, más límpido y más libre que el espacio.

Me faltaba muy poco para terminar, es cierto que algo me faltaba, pero ya había podido comprobar que la empresa no era insuperable.

Revisaba ya sin prisa los detalles y el perfecto ajuste de cada cosa cuando descubrí que a la montera de cristales que daba sobre la escalera le había quedado a un lado una rendija casi imperceptible por donde podía filtrarse el agua. Al asentarla sobre el tejado no lo había notado porque sólo era visible a contraluz. Subí con herramientas para arreglarlo, y encontré que el defecto era mayor de lo que esperaba. Tal vez por apresuramiento, al poner la armadura de hierro, no había visto que no había quedado perfectamente asentada en el hueco. Hubiera podido ciertamente subsanarlo con un poco de cemento, pues el desnivel era mínimo, pero no quise admitir que aquella irregularidad quedase sin ser corregida. Apalanqué con un formón intentando correr el marco, pero tenía los pies apoyados en la pizarra del tejadillo inmediato y acaso por un impulso desmedido

resbalé, extendí la mano impremeditamente y me apoyé en los cristales que cedieron a mi peso. Y nada más, eso fué todo... En ese momento mismo, mi ser se escindió obedeciendo a dos gravitaciones distintas y sus dos mitades, todavía íntimamente unidas, dejaron de corresponderse en el tiempo. Mi espíritu se sintió infundido de velocidad, de tal modo que aun comprendiendo en el instante mismo que indefectiblemente acudía a Tu llamada pudo recorrerlo y considerarlo todo minuciosamente: lo primero, el error de aquel movimiento involuntario.

Los vidrios, dentro del tiempo material, crujieron, se astillaron en mil pedazos, mientras mi mano entraba por el agujero buscando donde asirse, sin encontrarlo y sin poder retroceder, porque todo el cuerpo iba detrás de ella con su peso lento, inconcebiblemente lento. Durante esa inmensidad de tiempo en que mi cuerpo empezaba a atravesar la mole de espacio que formaba el hueco de la escalera, el pensamiento reflexionaba, comprendía, corregía el movimiento erróneo, concibiendo otro u otros mil posibles, como si pudiera rectificarse, como si pudiera repetirse la suerte ya echada, y agotados todos, comprobada la inanidad de tal reflexión, la rechazaba o más bien la transformaba en pasión —mientras tanto, el cuerpo, desprendiéndose aun lentamente, luchando con su pesada forzosidad, pasando aun por entre los vidrios astillados, manteniendo aun un último e impotente contacto con el punto de apoyo que lo repelía— desechaba la inútil conjetura y ardía en un desgarramiento, en una desesperación que el lenguaje del hombre sólo puede expresar con la palabra “adiós”.

Entonces, en el tiempo del pensamiento, la palabra “adiós” quedó como fija, perenne e infinita, y la actividad del pensamiento mismo la recorrió en mil millones de contemplaciones, hasta que la pasión empezó a dilatarse, y a transformarse la actividad vibrante en ilimitada melancolía, en vivaz e inmarcesible memoria.

El cuerpo, lentamente, torpemente, atravesando el espesor de su tiempo y desde aquel punto del espacio una visión nueva diferente de todas, única y total: la vida que se desenvolvía en un tiempo no tan pesado como el de la materia ni tan ligero como el del espíritu: un tiempo al paso del amor, al compás del esfuerzo, al unísono de la soledad y que al descomponerse en el iris del momento último brillaba como una teoría perfecta.

El cuerpo, acaso había llegado ya a yacer en las gradas de roble y acaso se había extinguido ya el eco del golpe sordo, opaco como un pensamiento impenetrable. Las líneas del pensamiento veloz y lúcido traspasaban los muros perdiéndose en el horizonte, y la belleza de la perspectiva era tal que al llegar ante Ti, la memoria, despojada de su velocidad, descansa en una gratitud infinita.

ROSA CHACEL

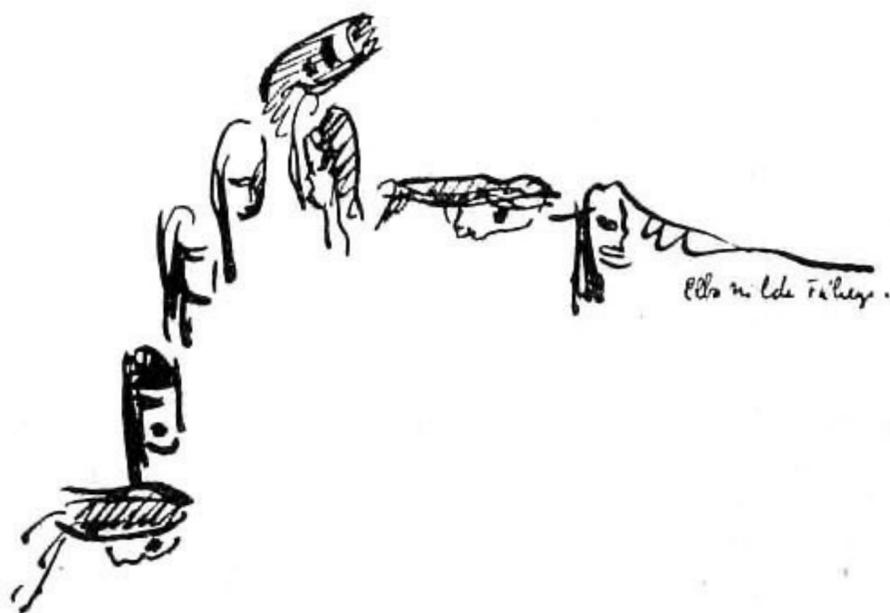
# ANDRÉ MAUROIS

Pocos escritores contemporáneos han logrado tan extraordinaria difusión como André Maurois. De un extremo al otro del mundo, traducido a todos los idiomas, se lo lee, se lo comprende, se lo saborea. Sus libros están al alcance de los espíritus más diversos. Quien busca en ellos información histórica o literaria, la encuentra; quien desea sonreír con la sutileza de las paradojas y de las acotaciones agudas, lo consigue; quien aspira a internarse en el laberinto de la psicología compleja, no puede hacerlo de la mano de un guía mejor. Maurois entretiene y enseña: sábese que no existe, para un escritor, tarea más difícil que armonizar ambas virtudes. Si los dos tomos de la vida de Byron, nutridamente documentados, fatigan a veces por el exceso mismo de su riqueza novedosa, basta matizar sus capítulos más graves con una o dos páginas de "Los silencios del Coronel Bramble" y de inmediato, sin salir del dominio de un solo autor realmente admirable, se recobra el delicadísimo equilibrio. Su fecundidad asombra tanto como su variedad. Cuando Maurois entra en un tema lo desbroza con minucia incomparable. Esto vale tanto para sus retratos históricos como para su galería imaginativa. Por eso Shelley, Disraeli y Eduardo VII viven con tanta intensidad en sus biografías famosas, como O'Grady y Bernard Quesnay en sus novelas. Unos y otros son seres humanos, estupendamente humanos.

El secreto del éxito de Maurois se funda en dos resortes: su maravillosa capacidad de trabajo y su don de observación. Mundano y frívolo, hombre —y en eso típicamente francés— para el salón que iluminan la lámpara discreta y la conversación punzante, ha sabido ensamblar esas actividades, sin las cuales su personalidad no sería la misma, con el rigor laborioso que le ha permitido, por ejemplo, trazar una semblanza de Disraeli que, a pesar de cuanto se ha escrito sobre el tema en Gran Bretaña, sigue siendo para los ingleses un modelo de investigación penetrante. En cuanto al sentido innato con que ha ido recogiendo, a lo largo de su existencia, los materiales que formarían la substancia de sus novelas, basta cotejar sus "Memorias" con algunas de sus obras de imaginación —como "Climats" y "Bernard Quesnay"— para deducir con qué perfecto ajuste ha utilizado este autor la propia experiencia en beneficio de sus creaciones literarias.

Quizás una de las condiciones esenciales que han contribuído al prestigio de Maurois es su "universalidad". A diferencia de la mayoría de los escritores de su patria, ha podido ser muy francés sin perder su categoría de ciudadano del mundo. Su "Historia de Inglaterra" y su "Historia de los Estados Unidos" son tan auténticas como sus cuadros de la provincia francesa o de la vida de París. Los constructores del Imperio Británico, con Lord Beaconsfield a la cabeza, comparten los honores de su pinacotea biográfica con Lyautey y los arquitectos del Imperio Francés; Voltaire es vecino en ella del cantor de "Childe Harold". André Maurois ha mirado a los sajones con los mismos ojos con que miró a los latinos. Son los ojos de un estudioso avezado, desmenuzador de conciencias, a quien mueve la pasión de lo grande pero que, aún cuando pinta un "portrait d'apparat", introduce en él, a manera de los maestros flamencos del XVII, aquellos detalles inasibles en el claroscuro cuya presencia otorga a la tela calidad vital.

Su visita a la Argentina nos trae un mensaje trascendente. Entre los intelectuales que llevan en la actualidad, de un extremo al otro de los continentes, la recobrada voz de Francia, Maurois es, a no dudarlo, uno de los que con mayor hondura interpretan sus matices. Embajador, hace ya muchos años, del pensamiento de su patria, su misión espiritual cobra en las circunstancias de hoy un significado especialísimo. Por haber captado con igual exactitud serena al ministro de la Reina Victoria y a "Ariel" que a los tejedores de Elbeuf, por haber definido con similar acierto los movimientos del amor y los de la ironía, por la constante vigilancia de centinela con que mira hacia fuera sin salir de "dentro", André Maurois realiza el supremo "tour de force" de poder hablar de Francia sin ofuscarse, de brindarnos, en una palabra, una visión objetiva y nítida del país que sigue siendo la patria del espíritu, nutriéndola con la secreta corriente subjetiva que robustece su obra fecunda.



## LEVES CONSIDERACIONES SOBRE LA MÚSICA ACTUAL

Sometiendo a prueba más o menos exacta las distintas épocas de la Historia de la Música, desde los tiempos del *sistema bien temperado*, de Juan Sebastián Bach, es posible comprobar de inmediato cierta *periodicidad*. Las corrientes y tendencias se continúan, superponen y alternan según leyes teóricas supuestas y en realidad desconocidas, si es que las hubiere. En última instancia, quizás la evolución histórica no sea otra cosa que la sucesión de influencias emanadas de las grandes personalidades creadoras, siendo completamente accidental el resto.

Tres elementos constituyen el fundamento de la música: armonía, melodía y ritmo, a los que actualmente se añade el timbre. En cuanto comienza a hacerse formalista y tradicionalista la acción de uno de esos elementos, aparece una nueva orientación que obra a modo de reactivo. Siempre el verdadero creador está reaccionando, quiéralo o no, contra algo o contra alguien; sólo que esa reacción es a veces esencialmente formal, como sucede en Händel, Mozart, Mendelssohn, Reger, Skriabin o Ravel, otras substancial, como en Monteverdi, Gluck, Beethoven, Weber, Schumann, Liszt, Mussorgsky, Debussy o Schönberg, y otras francamente hostil a todo cuanto no sea un acatamiento incondicional a las fórmulas del pasado, a cuyos límites desearían retrotraer la creación musical de sus respectivas épocas, los Cherubini o los Saint Sæens; sin olvidar, como es lógico, a Brahms y al Strawinsky neo-clásico, incansable retornador a períodos conclusos y superados.

En los movimientos de reacción positiva suele tener gran importancia la técnica de los instrumentos empleados, desde los más antiguos y elementales hasta los inventos más modernos, como el disco, la radio y el film sonoro; porque la influencia de la evolución artística y la perfección técnica puede comprobarse en cada época, ya que ambas marchan paralelamente. La monumental "Sonata, op. 106, de Beethoven, no puede ser ubicada y ni siquiera imaginada dentro de su época, sin recordar que fué escrita para el piano de macillos: (Hammerklavier).

Ni Chopin ni Schumann hubieran concebido su tan acabada obra pianística si únicamente hubieran dispuesto del clavicordio. ¿Qué no hubiese realizado un revolucionario audaz como Berlioz de haber tenido a su disposición el solemne cuarteto de tubas wagnerianas, los trombones bajos y los alternativamente grotescos y patéticos saxofones? Y, por otra parte, si en Mendelssohn o en Brahms los medios materiales puede decirse que se estancan, y hasta se retrotraen a épocas anteriores, verdad es que, asimismo, la parte espiritual aparece cristalizada —al punto que uno y otro de esos autores se repiten indefinidamente— y más de acuerdo con los cánones retóricos conservados por la tradición, que con el impulso vital de lo intuitivo.

Parecería que un implacable determinismo legislara sobre el problema estético. Para recurrir a un ejemplo reciente, recordemos que las tentativas de subdivisión de los grados de nuestra escala temperada fallaron cuando fueron ensayadas a principios de este siglo, por ser entonces una necesidad más apremiante el nuevo desenvolvimiento de la rítmica, que durante largos años fué postergado, así también por la falta de instrumentos evolucionados para realizar los ensueños microtonales de Möllendorf y de Busoni.

Y así, mientras la rítmica de Strawinsky y luego la inyección de "jazz" en Milhaud, Hindemith, Krének, Emil Burian y Erwin Schulhoff reaccionaba frente a las irisaciones armónicas fin de época de Skriabin y de Debussy, hubo que esperar la realización instrumental en el terreno práctico —pianos, armonios e instrumentos de aire en  $1/4$  y  $1/6$  de tono—, para que la música concebida dentro de esos sistemas microtonales fuera un hecho. Y entonces pudo concretarse en realidad sonora la especulación mental de Möllendorf y Busoni, a través de las creaciones de Alois Hába, Slavko Osterc y sus discípulos checos y yugoslavos, respectivamente; sin olvidar a un verdadero pionero del movimiento microtonal: el compositor y teórico mexicano Julián Carrillo.

La sucesión de estilos es uno de los fenómenos más curiosos de la historia de las artes. Surgen posturas estéticas, atisbos, orientaciones parciales; se superponen las influencias. La línea que parte de Bach y llega a Reger y se complica con Seckles y el "jazz", produce un Hindemith el ciclo Wagner-Liszt culmina en Alban Berg; Schumann y a ratos Brahm pueden asomar futrivamente en el complejo esotérico de Schönberg; el realismo verista alcanza su vértice más agudo en Ricardo Strauss —Mascagni con cultura—; Debussy y Ravel fecundan regiones bastante apartadas del foco central de su renovación armónica, como Béla Bartók, Egon Wellesz, Paul Pisk y el propio Fallas; y lo mismo sucede con Honegger, cuya época inicial orienta en parte la producción del yugoslavo Slavko Osterc, encaminándola a lo que éste denomina *nuevo diatonismo*. El jazz vivifica a creadores

tan diversos como Honegger, Weill, Schulhof, Hindemith, Copland, Milhaud, Jean Wiéner, Strawinsky o los compositores del "Grupo Manés", de Praga; Hindemith influencia al mexicano Carlos Chávez, y el chileno Santa Cruz se sumerge en la corriente expresionista —5 *poemas trágicos*—, originada en Centroeuropa, y que seduce, en los Estados Unidos, a Ben Weber, George Perle y otros compositores jóvenes que reaccionan contra el materialismo único de los *rag* y la música intrascendente.

Todas estas diversas directivas y orientaciones originan, como decíamos, una superposición continuada de influencias y de resurgimientos inesperados. Pasan a primer plano problemas que se creían ya definitivamente resueltos, y que solamente lo habían sido de manera parcial o en relación con los medios y la sensibilidad de otras épocas —el caso de Bach, por ejemplo, siempre latente en el desarrollo ulterior de la música—; pero el resultado general a que se arriba es siempre algo que podría denominarse *nuevo estilo*. Éste puede afectar a la periferia de un arte, perfeccionando y ordenando el material —Mozart, Ravel—, o convulsionando los cimientos de ese arte y estableciendo nuevas bases y sostenes —Beethoven, Schönberg—. En el primero de esos casos la renovación es extravertida; en el otro, el nuevo estilo es la consecuencia externa de una revolución interna y se manifiesta de dentro afuera.

Existe un movimiento pendular en la marcha de los acontecimientos artísticos: en un extremo se hallarán Monteverdi, Gluck, Beethoven; pero en el opuesto estará Brahms, soñando en que todo tiempo pasado fué mejor. El beatífico César Franck creará en rigor lo mismo; aunque, imprudente serafín, se convierta, a pesar suyo, en revolucionario y en profeta.

Y existe, además, el caso trágico del que quiere encarnar la sabiduría del justo medio o conciliación de los extremos; del que se esfuerza por no renunciar a un pasado cuyo ciclo vital ha concluído y al que se pretende galvanizar con elementos de acuerdo con tiempos más evolucionados. Este es el caso de los Saint Sæens o Vincent D'Indy, reaccionarios clasicistas al igual que Brahms y de Mahler y Ricardo Strauss, reaccionarios románticos. Unos y otros pulsan hasta el límite de lo humanamente posible la cuerda abandonada de puro floja e inarmónica de sus antepasados. El resultado no pasará de ser un desesperado intento por salvar una causa perdida. Las sonatas y sinfonías de Saint Sæens o de Brahms, o la música neo-romántica de Mahler son ilustres ejemplos del caso; sin olvidar el "verismo" truculento de Strauss. Skriabin, eslavo teñido de preocupaciones wagnerianas, se salva en razón de que su música es más joven que sus ideas; a la inversa de Busoni, Reger o Hindemith, que inyectan ideas nuevas sobre organismos gastados.

A partir de Beethoven no se cuenta la evolución de la música sino por ciclos individuales. Los períodos que anteriormente se sucedieron nos parecen como cristalizados en un espectro: el gregoriano, la polifonía, el barroco, el rococó, cuentan como expresiones totales, e nlas que el factor individual, si algo añade, lo hace siempre dentro de las normas directrices impuestas por la época y el medio. También a partir de Beethoven se enfoca el problema musical —aparte el factor expresivo— desde el nuevo ángulo de los valores armónicos. La armonía del Romanticismo, esencialmente expresiva, confiere a la música la categoría de lenguaje a través de los sonidos. Ella legislará sobre el elemento melódico y formal, encaminará al diatonicismo clasicista hacia un cromatismo integral —hay trozos de Liszt, Wagner y Franck que pueden explicarse como pertenecientes al atonalismo— y desembocará fatalmente en el teatro musical expresionista, cuyos más positivos exponentes parecen ser las óperas de Krének <sup>1</sup> y de Alban Berg, <sup>2</sup> así com los ensayos escénicos de Schönberg <sup>3</sup> tienen un valor puramente experimental, mientras las óperas de Kurt Weill <sup>4</sup> vaporizan de victriolo todo lo que restaba del idealismo de pre-guerra, y las óperas de Alois Hába <sup>5</sup> aparecen henchidas de un nuevo espíritu, a través de hondo estado profético, servido por medios de expresión totalmente revolucionarios: la composición atemática y microtonal, y los timbres decuados para hacerla viable.

Fué necesaria la bi-tonalidad de Debussy para iniciar una nueva etapa en l armonía y en la evolución de la música, luego del Romanticismo. Mientras Debussy trabajaba en el más sensible y agudo refinamiento de su sistema armónico, Skriabin, si bien nada agrega estéticamente, llega a parejos resultados partiendo de orígenes distintos y encaminándolos a distintas conclusiones. Pero recién la generación siguiente, la de Strawinsky, Milhaud, Honegger, Hindemith o Krének, logra llevar el problema armónico al terreno rítmico instituyendo la *disonancia golpeada*, a modo de percusión armónica, en oposición a la *disonancia esfumada* de los impresionistas. A la vez Schönberg y sus discípulos, unificando en forma personalísima los elementos musicales, los conducen hacia la música total, que culmina, en esa tendencia simbólico-expresionista, en el melodrama *Pierrot lunaire* y la *Serenata*, de Schönberg, la ópera *Wozzeck* y la *Suite lírica*, de Berg, en los *Sonetos* para voz y cuarteto, de Egon Wellesz, en *Moreska figuren*, de Paul Pisk, en los últimos cuartetos de Krének.

En cuanto al contrapunto como medio de expresión de los elementos espirituales, es ésta la hora en que aún no ha retomado el

<sup>1</sup> "El dictador", "El orgullo de una nación", "Jonny actúa", "Orfeo y Euridice".

<sup>2</sup> "Wozzeck", "Lulú".

<sup>3</sup> "La espera", "La mano feliz", "De hoy a mañana".

<sup>4</sup> "La ópera de cuatro céntimos", "Mahagony".

<sup>5</sup> "La madre", "Los desocupados", "La nueva tierra".

sitio que ocupó en el Barroco, y del que fué desplazado por la armonía del período clásico. Sin embargo, intentos aislados presagian su retorno a un primer plano. Así parecen al menos demostrarlo los esfuerzos de Max Reger en sus *fantasías y fugas*, Hindemith y Aloís Hába en la música de cámara, el Strawinsky ascético que aparece en la *Sonata*, el *Octeto*, el *Concerto* o la *Sinfonía de los salmos*, o los norteamericanos Roger Sessions, Wallingford Riegger, Richard Donovan, Harrison Kerr, Carl Ruggles y Henry.

Si nuestro siglo espera una música del futuro, ésta seguramente podrá suponerse como la concentración de todos los elementos, no en la preponderancia de unos sobre otros. La música instrumental aparece todavía demasiado influenciada por el canto, por el concepto vocal, al punto que sus productos, aún los más logrados, semejan o un agregado o un anticipo de la extensa colección de romanzas sin palabras y de poemas sinfónicos —teatro sin escena— que nos legó el siglo XIX. Como verdadero anuncio de la concentración de elementos que podría caracterizar la música futura, pueden citarse, por su concepción visionaria y por lo renovador de los medios expresivos, las obras capitales de Arnold Schönberg, aparte sus estudios y ensayos teóricos.

En cuanto al viejo axioma de la tonalidad como fundamento de toda música, y sus derivados: la forma a base de repeticiones, trabajo temático y secuencias y correspondencias melódicas, es cosa postergada y que sólo puede interesar a los profesores de armonía y a los compositores académicos. Éstos jamás comprenderán que una composición atemática y atonal puede ser perfectamente lógica y coherente, y hasta plenamente lograda como forma artística. La forma basada en la repetición es una pobre idea de la forma. Nada de lo que se ha dicho en arte tiene porqué ser repetido, y en la música menos que en otra parte.

Así como difícilmente puede concebirse una etapa musical futura en la que un solo elemento —melodía, armonía, ritmo, timbre—, domine íntegramente, de manera que los demás le cedan sus derechos, a no ser que ese elemento estimule y vivifique a los demás —como en *El arte de la Fuga*, de Juan Sebastián Bach—, es presumible que diferentes corrientes musicales puedan convivir, siempre que emanen de fuertes personalidades. Hoy mismo podemos observar el curso que siguen, paralelamente, la atonalidad integral, el politonalismo, la composición atemática, los sistemas microtonales, la técnica de los doce tonos, el nuevo diatonismo, el sistema modal de los doce tonos<sup>6</sup>.

Puede señalarse, sin embargo, una característica general que es

<sup>6</sup> Las tendencias folklóricas, uno de los últimos baluartes del diletantismo musical de todos los países, quedan, naturalmente, excluidas de esta lista de corrientes renovadoras.

común a todas esas tendencias que contemplan la renovación de la música a través de la armonía, y es el cultivo intensivo y creciente del contrapunto y la polimelodía como reacción ante la armonía estática del impresionismo. En ese campo aparecen firmemente alineados Hindemith o Schönberg, Alois Hába como Honegger, Osterc como Krének, Wallingford Riegger, Egon Wellesz, Roger Sessions o Demetrio Zebre. En los antípodas se hallarán los valores relativos y circunstanciales, adictos, sobre poco más o menos, a la armonía fácil y evocativa, colorista, sensual, del impresionismo: movimiento que fué renovador hace medio siglo, y que hoy de puro gastado —superado— se ha convertido en el refugio de todos los compositores retrógrados del universo, y especialmente de los cultores de las diversas músicas nacionalistas.

Cabe recordar, por último, que no existe en arte un camino que sirva para todos; pero el orden histórico demuestra que es duradero lo que es fecundo y vital. La fuerza creadora es lo que debe interesar en primer término, sea cualquiera el revestimiento con que ella nos sea presentada. Naturalmente que no por eso pueden conferirse pasaportes de admisión a revestimientos o vestiduras tomadas a préstamo y gastadas por su deambular a través del tiempo; nos referíamos a la proyección externa de la cosa interna: a su consecuencia lógica y no a apariencias de modernidad sin una causa básica que las justifique.

JUAN CARLOS PAZ

# LOS LIBROS

Raúl Mario Rosarivo: LA DIVINA PROPORCION EN LA TIPOGRAFIA

Una recamada edición de Homero, de Ovidio con deportistas sud-africanos, de Boccaccio a la francesa siglo XIX, con mujeres de medias negras, de Cervantes, con caracteres góticos, o de Shakespeare, encuadernado en piel, suele asombrar a los bibliófilos, como las telas brillantes, a las mujeres de los pobres.

El siglo XX ha exhibido el más disperso de los barroquismos: el tipográfico. Acumulaba éste, caracteres ornamentados, "tipos", encuadernaciones, diagramas e ilustraciones generalmente reñidas con el espíritu del texto, que al no mantener la armonía entre el espíritu de la obra y sus caracteres externos destruían el equilibrio. En cada elemento formal de la tipografía debe existir un acuerdo absoluto; una continuidad, cuyo objeto es fundirse en el mismo espíritu de la obra. El tipógrafo crea en la medida de esta armonía, de esta conciliación. El problema es puramente estético; es un problema de forma. La unidad artística del libro no es más que la proyección de ciertos matices intrínsecos en formas exteriores. La misión del tipógrafo es presentir y ordenar la atmósfera que se desprende de cada texto. Esta es la causa por la cual no puede primar un elemento sobre otro. El tipógrafo plasma estas atmósferas, logra la continuidad del texto en un reflejo racional capaz de poseer la vida y el movimiento de toda obra de arte. Si halla esta armonía, hallará el número, la luz, el tiempo y el gesto de la obra. Este es el concepto de Raúl Mario Rosarivo en su primer cuaderno: *Unidad Artística del Libro*, donde propone una edición ideal de *La Iliada* buscando *el clima consustancial con el texto*.

El segundo cuaderno: *La Divina Proporción en la Tipografía*, proporciona en gran parte, una solución para el encuentro de la unidad artística en el libro. Es una invitación pitagórica en su origen, y —dado el mercantilismo actual— un tanto ingenua. Nos brinda un orden que parte de la clásica premisa: *el equilibrio y la armonía son pues consustanciales con la progresión ternaria*. Si bien este concepto es clásico, el hecho de darnoslo en este instante es revolucionario. Generalmente, cada siglo se reconoce más revolucionario que los precedentes. A veces la innovación se agudiza cuando adquiere realidad y cuando ordena su potencial. Entonces descubre la divinidad de las matemáticas, retoma conceptos clásicos, —clásicos por ciertos y eternos—, y los propone como fuente armónica. Esta solución es revolucionaria hasta lo clásico; enfrenta la progresión ternaria a una constante barroca: la anárquica tipografía de hoy.

Si bien este planteo es un tanto enérgico, puesto que parte de premisas matemáticas, es original —en cuanto se trata de orígenes—. Por otra parte la creación del tipógrafo no sería caprichosa y hallaría un punto de apoyo en este enunciado.

Estos conceptos son un retorno a la mística del libro expuestos con los conceptos primeros. En la doctrina pitagórica: *Las cosas son copias o imitacio-*

nes de los números, que Rosarivo acentúa: *los números rigen al mundo*, la actitud dinámica del uno responde a la fórmula  $(II \times R^2 - II \times D)$ . El movimiento se cumple por la virtud de no poder completar en número por su valor impar". La sustancia se detendría si el universo abandonara esta virtud y hallara el estatismo del número par. Este es el argumento dirigido para sostener que la progresión ternaria puede hallarse en cada parte del universo. Rosarivo la encuentra reflejada en el *Supplementum* que escribió Nicolás de Auximo en Venecia de 1474 y que coincide, según la documentación expuesta por Rosarivo, con la Divina Proporción.

## MARTA MOSQUERA EASTMAN

Mark Twain: *La vida en el Misisipi* (Life on the Mississippi). Traducción de Carlos María Reyles. Buenos Aires, Emecé Editores, 1947. 447 páginas.

Una larga discusión se ha formado en torno de la obra de Mark Twain. Con ella se pretende resolver si es un artista o un mero escritor de éxito. La pasión y el temperamento de cada crítico, tanto o más que sus convicciones estéticas, han orientado o desviado el debate. A la ingeniosa e improbable interpretación de Van Wyck Brooks (*The Ordeal of Mark Twain*, 1920), que propone un artista amargado y vencido por la mediocridad del ambiente, se opone la del robusto y violento Bernard DeVoto (*Mark Twain's America*, 1932) que ofrece la imagen de un artista popular, intenso, irregular, disconforme, inquieto, feliz. Un eco de esa polémica ya histórica puede encontrarse en el libro quinto (capítulos iv - v) de la *Story of American Literature*, donde el exigente Ludwig Lewisohn casi se disculpa por elogiar la obra literaria de Mark Twain. (Dice, entre otras cosas: "Pero yo al menos me sitúo moralmente —si no estética y filosóficamente— junto a quienes, por un sano y necesario instinto de la vida y de su continuidad, rechazaban al estéril homosexual y su estilo novedoso, que no era discurso ni canto, y aclamaban y todavía aclaman a Mark Twain". El estéril en cuestión, parece innecesario decirlo es Walt Whitman).

El mismo Mark Twain (que no se tenía mucha confianza como artista) anticipó su posición en el debate, al escribir a Andrew Lang: *I have never tried in even one single little instance to help cultivate the cultivated classes. I was not equipped for that, either by native gifts or training. And I never had any ambition in that direction, but always hunted for bigger game - the masses. I have seldom deliberately tried to instruct them but have done my best to entertain them.* (DeVoto fecha esta carta en 1890).

Toda la obra de Mark Twain —con la excepción parcial de *Huckleberry Finn*— lleva el sello de la improvisación genial, del pensamiento alerta pero indisciplinado y poco profundo, de la elaboración por etapas desiguales (alternando bostezos y entusiasmos), de la felicidad radical —felicidad que en los últimos años se vió comprometida por aguda desazón, por una comezón trascendente que no podía precisar y contra la que se estrellaba su inteligencia práctica. Esa parece ser la verdadera interpretación de este hombre, cuyas esencias pueden captarse más fielmente en un examen atento de su obra. Se puede empezar por *La vida en el Misisipi*.

Hacia 1874 Mark Twain publicó en *The Atlantic Monthly* unas páginas sobre sus primeras experiencias como piloto en el Misisipí en la época de oro de la navegación fluvial. Las tituló: *Old Times in the Mississippi*. Ocho años después, en 1882, su amigo, el editor James R. Osgood, le propuso que completara esas páginas con un material nuevo y formara así un volumen. Acordaron, entonces, que el escritor realizara un viaje por el río, esta vez como pasajero o espectador. Acompañado por el mismo Osgood y por un taquígrafo (Roswell Phelps, de Hartford), Mark Twain volvió al escenario de sus mocedades. El contraste con el pasado era radical y un nuevo mundo se superponía al que la memoria guardaba. La navegación del gran río estaba muerta y su peligroso romanticismo, que llenara de inolvidable terror los sueños y las ambiciones del muchacho, se había desvanecido por completo. Ahora, las boyas, los faros, los diques, el dragado del lecho, urbanizaban su salvaje belleza. El escritor recogió sus materiales y redactó una segunda parte.

A las páginas de *Old Times* —unos trece capítulos— sumó tres capítulos de instrucción (historia y geografía mezcladas), incluso uno arrancado al manuscrito de una novela, abandonada entonces, pero publicada luego bajo el título de *Adventures of Huckleberry Finn* (1885). La primera parte de *Life*, etc., se completó con la historia del gravoso e impuntual Stephen, y con el retrato del piloto Brown y su desastroso fin. En total: seis capítulos adicionales. La segunda parte está formada por una suerte de *Diario* del viaje realizado en 1882, más la acumulación (bastante irresponsable) de cuentos, leyendas indias, descripciones, estadísticas, plagios y apéndices que engrosaron —según lo convenido con el editor— el manuscrito original hasta alcanzar los sesenta necesarios capítulos.

Como cualquiera puede advertir, semejante composición conspiraba contra la posible unidad y el posible significado de la obra. En realidad, el autor no pretendió ninguna unidad formal. O mejor: la unidad (muy peculiar) está dada naturalmente por el río, telón de fondo o protagonista de los principales episodios, y (también) por el genio del narrador.

La parte más valiosa de esta *Life* es la que describe el aprendizaje del río. La fascinación que ejercía la gran corriente barrosa sobre el pequeño San Clemens, la fascinación que declaran estas palabras: *When I was a boy there was but one permanent ambition among my comrades in our village on the west bank of the Mississippi River. That was to be a steamboatman. We had transient ambitions of other sorts but they were only transient. When a circus came and went, it left us all burning to become clowns; the first Negro minstrel show that ever came to our section left us all suffering to try that kind of life; now and then we had a hope that, if we lived and were good, God would permit us to be pirates. These ambitions faded out, each in its turn; but ambition to be a steamboatman always remained;* —esa fascinación estaba intacta cuando Mark Twain evocaba los viejos tiempos. Y el relato de su duro e infinito aprendizaje de piloto junto al implacable Mr. Bixby (que le exigía grabarse en la memoria cada pedazo del río, en su superficie y en su lecho, en sus engañosas orillas, en su cambiante curso, a pleno sol o envuelto en la noche, con niebla o con luna, a lo largo de dos mil kilómetros), comunica hoy inalterable la impresión producida en el nervioso joven. Una impresión tan duradera que acompañó toda su vida al hombre, poblando tenaz y regularmente sus sueños con la alu-

cinación del río caprichoso e ingobernable. *Nunca pasa un mes*, declara el escritor a su biógrafo oficial, Albert Bigelow Paine, *sin que sueñe que me encuentro en circunstancias difíciles y obligado a volver al río a ganarme la vida. Ese sueño no es nunca agradable. Me gusta pensar en aquellos días, pero siempre hay algo doloroso en el pensamiento de que me veo obligado a volver a ellos, y generalmente en mi sueño estoy a punto de entrar en una sombra negra, sin poder precisar si es el risco de Selma o Hat Island o sólo una negra cortina de noche.* En verdad: Mr. Bixby había cumplido su fanática promesa: *When I say I'll learn a man the river, I mean it. And you can depend on it, I'll learn him or kill him.* A San Clemens lo había marcado para siempre.

## EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

Charles Du Bos: *Extractos de un diario*. Traducción: León Ostrov. Emecé, Buenos Aires.

Escribir sobre Charles Du Bos, sobre las cosas de esencias sutiles que constituyen su mundo y lo iluminan, derivar de los "Extractos de un diario" el conocimiento cabal de su autor, sería uno de los modos de traducir imperfectamente el fervor con que hemos permanecido entre estas páginas.

Imagen difícil de lograr la de Du Bos, en este Diario, cuyo estudio minucioso y eficaz fué realizado, creemos que a manera de homenaje a la más fina inteligencia, por Eduardo Mallea. La de Du Bos es imagen, repetimos que se proyecta hacia nosotros como desde el fondo de una galería donde los espejos son numerosos y se enfrentan; a tanto suman los matices que nos da en estas notas un escritor y observador del arte, un católico que ve crecer el plano de oración que lo sustenta, un apasionado por la música que él mismo interpreta y por fin un hombre que voluntariamente puebla sus trabajos y sus días con amistades de selección.

En este ensayista francés, queda justificada nuestra emoción cristiana y se identifica nuestra angustia con el dramatismo de su universo de católico. Corre a lo largo del volumen como el latido persistente de una confesión —¿y por qué no, confesión de felicidades?— o de deseos de traducir en líneas de serena belleza el intercambio espiritual que ha motivado una amistad con André Gide, con los Baruzzi, con Jacques Rivière...

En permanente vigilia, no rehuye Du Bos sus responsabilidades de clarificador de conceptos críticos y lo vemos seguro de sí, aplicar sus posibilidades creadoras a la constante elucidación de trabajos ajenos y contribuir con la dignidad de su palabra a una justa ubicación, en el panorama de las letras, de tal o cual expresión de arte.

Es éste, ciertamente el Diario de un católico y ¿cómo si no, esa frecuentación de sí mismo, ese modo de la propia auscultación, ese miedo a "perdurar entre las heridas de la naturaleza de que nos habla Maritain" con la tristeza indefinida de comprobar en "los períodos de su propio descenso interior que, de no saber que en él un pensamiento volverá a saltar, el indecible absurdo

personal sería un pecado contra la luz"? Mundo católico y esencialmente francés en que los asombros, las admiraciones ante las obras no adquieren, en momento alguno, el tono a veces un poco desorbitado (¿menos noble en su primer impulso o preferible?) de otros católicos. Hay un sentido agudizado de la medida, tan francesa, que nunca se enfría, sin embargo, en la palabra de crítica y que es un civilizado modo de alcanzar, por justeza y precisión, el europeísmo que preconiza. Oigámosle: "No querer aceptar como valedero nada que no haya obtenido una expresión lograda, patente, adecuada, realzada por el lustre de una propiedad absoluta; negar el derecho de ciudadanía a las inclinaciones, a los tanteos, a todo lo que en la expresión se ensaya y vacila todavía es hacer acto de europeísmo en primer grado. En esto reside el valor secular, inatacable de la lengua francesa como expresión del pensamiento..."

Como muchos a quienes el fervor apremia, provoca un incómodo descontento de sí mismo y los somete a un continuo ejercicio de superación, Du Bos se escucha, se vigila y lleva cuenta minuciosa de sus vibraciones interiores. Le oiremos decir después de alguna mañana en que haya asistido a misa: "a medida que se avanza simultáneamente en el sacrificio y en las lecturas de las plegarias rituales, es como si se avanzara en el lecho fluvial de la propia y perpetua emoción renaciente, como si se encontrara uno en la más misteriosa cita cotidiana consigo mismo. O si no "es bastante terrible no tener un espacio entre el abandono por una parte y la perfección, la santidad por la otra".

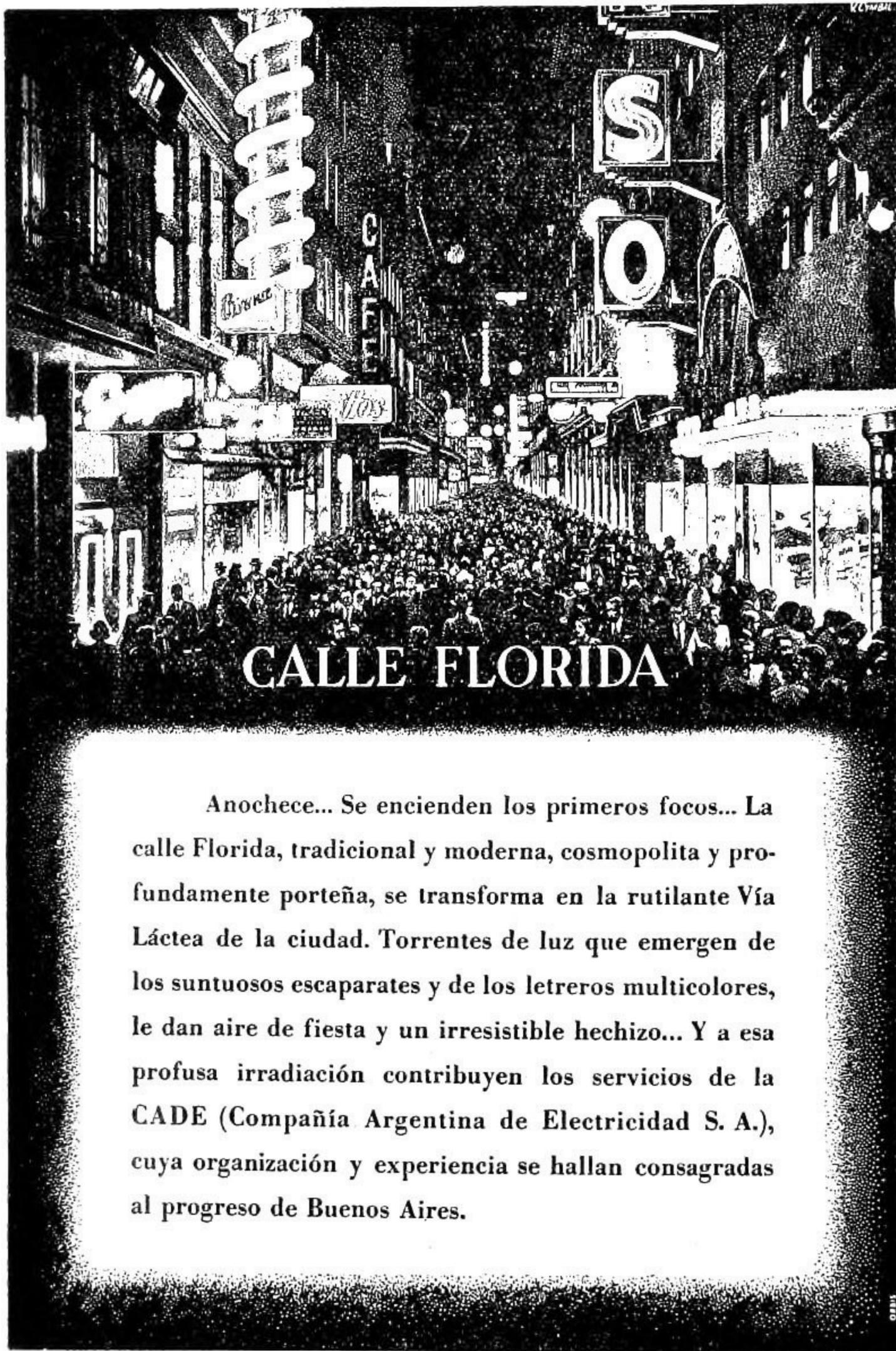
Vemos que es hombre de intensidad, de pasión. Que se envuelve en la meditación como en una profunda inspiración vital. De ella regresa con el mensaje de sus comentarios precisos y sin reserva alguna de egoísmo. (Se piensa en un maestro que necesita —por razones de propia conservación— aprender, mientras trasmite su enseñanza, el modo de renovarse con ella.) Escribirá "esta necesidad mía de reconocer a cada uno lo que es debido" y lo escribirá después de haber cumplido, en una notoria necesidad de verdad, ese viaje al revés, por que "la crítica ideal es el camino mismo de la producción, pero recorrido en sentido inverso y el crítico tiene por punto de partida el punto de llegada del autor y por punto de llegada su punto de partida".

Conmovido se sumerge Du Bos en el mundo arquitectural de Bach; con una natural predisposición al encantamiento del color se asoma a las galerías de arte y de todo ello vuelve con la carga de estudios eficientes —aunque breves— y cuya armonía nos comunica con un espacio de noblezas vividas.

Si importa conocer a un poeta por su mundo autobiográfico y situarlo en nuestra simpatía por mediación de sus anécdotas, de igual modo, en este Diario nos importa ver crecer a Charles Du Bos y adquirir contacto con esa realidad suya que subsiste, con natural sabiduría, bajo tantas interrogaciones y respuestas. Creemos que ninguna frase, ningún elogio cerraría mejor este comentario que las propias palabras de Charles Du Bos, síntesis sorprendente de nuestra opinión frente a su permanente existir de unción y de fervor:

"En el mundo del pensamiento una obra es grande en proporción a las contradicciones que encierra en su base y que ha sabido resolver en la ejecución".

WALLY ZENNER



## CALLE FLORIDA

Anochece... Se encienden los primeros focos... La calle Florida, tradicional y moderna, cosmopolita y profundamente porteña, se transforma en la rutilante Vía Láctea de la ciudad. Torrentes de luz que emergen de los suntuosos escaparates y de los letreros multicolores, le dan aire de fiesta y un irresistible hechizo... Y a esa profusa irradiación contribuyen los servicios de la CADE (Compañía Argentina de Electricidad S. A.), cuya organización y experiencia se hallan consagradas al progreso de Buenos Aires.

**ARTES GRAFICAS**

**Bartolomé U. Chiesino**

**EXCLUSIVAMENTE LIBROS**

**832 - AMEGHINO - 838**

**T. A. 22 Avellaneda, 7780**

# LOS ANALES DE BUENOS AIRES

## *Condiciones de Suscripción:*

ANUAL .....	\$ 12
PROTECTOR .....	\$ 25

*Dirección y Administración*

Avenida ROQUE SAENZ PEÑA 1119 — BUENOS AIRES — T. A. 35, LIBERTAD 8512

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

§ 1.60 m/n.

ARTES GRAFICAS  
B. U. CHIESINO