

INSVLA



SUMARIO

BENVENUTO A. TERRACINI: AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO. - ROSA CASTILLO DE MORENO: POESÍAS DE YEHUDA HALEVI. - FRANCISCO ROMERO: CAPRICHOS Y TRANSCRIPCIONES. - MAXIMO JOSE KAHN: LA VIDA DE LOS JUDÍOS DE TOLEDO. - ENRIQUE ANDERSON IMBERT: TRES CUENTOS PARA TEÓLOGOS. - NELLA PASINI: ADA NEGRI. - BEPPO LEVI, ANGEL OSSORIO Y GALLARDO: ¿ES POSIBLE UNA UNIÓN LATINA? - LAS OBRAS Y LOS DIAS: NOTAS DE DELIA S. ETCHEVERRY, ROSA PASTALOSKY, TULIO HALPERÍN DONGHI, PABLO SCHOSTAKOVSKY Y ERNESTO POLITO.

INSVLA

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRIGIDA POR
RENATA DONGHI HALPERIN

•

Inscripta en Registro Nacional
de la Propiedad Intelectual
bajo los Nos. 135.414
y 171.866

SUBSCRIPCION ANUAL

ARGENTINA: \$ 3.50

OTROS PAISES: 1 DOLAR

DIRECCION Y ADMINISTRACION

SANTA FE 3114 - 6.º D

Unión Telef. 71 (Palermo) 0398

BUENOS AIRES ARGENTINA

INSVLA

LIBROS RECIBIDOS

EDITORIAL LOSADA:

- Marcel Brion*: Miguel Angel, 1944.
Alfredo Pareja Díez - Canseco: Las tres ratas (novela), 1944.
Juan Ramón Jiménez: Antología poética, 1944.
Alejandro Casona: La dama del alba, 1944.
Giselda Zani: Pedro Figari. Monografías de arte, 1944.
Norah Lange: Antes que mueran, 1944.
María Rosa Lida: Introducción al teatro de Sófocles, 1944.
D. H. Lawrence: El hombre que murió, 1945.
Isidoro Sagües: Mal de ciudad, 1945.
Deodoro Roca: Las obras y los días, 1945.
María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca, 1944.

ESPASA-CALPE ARGENTINA:

- René Valléry-Radot*: Madame Pasteu, col. Austral, 1944.
Azorín: De Granada a Castelar, col. Austral, 1944.
Pío Baroja: Las tragedias grotescas, col. Austral, 1944.
Miguel de Unamuno: Viejos y jóvenes, col. Austral, 1944.
Aldo Mieli: Volta y el desarrollo de la electricidad, col. Austral, 1944.
Erckmann-Chantrian: Cuentos de orillas del Rhin, col. Austral, 1945.

EDICION ESTRADA:

- Juan Zorrilla de San Martín*: Prólogo de Alberto Zum Felde. Colección Estrada, 1944.
Vicente Pérez Rosales: Recuerdos del pasado (dos tomos). Estudio preliminar de Eugenio Orrego Vicuña. Colección Estrada, 1944.

EDICIONES VARIAS

- José Pedroni*: Nueve Cantos. Cuadernos Liluli. B. A., 1944.
Pierre Van Paassen: El aliado olvidado. Ed. Ayacucho. B. A., 1944.
María Elisa V. de Péndola: Ucles y cardones. (versos). B. A., 1944.

Santiago Calzadilla: Las beldades de mi tiempo. Prólogo de Carlos Alberto Leumann. Col. Estrada, 1944.

José Asunción Silva: Poesías. Selección y prólogo de Francisca Chica Salas. Colección Estrada, 1945.

Henry W. Longfellow: Antología. Traducción, prólogo y notas de Héctor Pedro Blomberg. Colección Estrada, 1945.

Benjamín Vicuña Mackenna: Páginas Escogidas. Selección, prólogo y notas de Armando Braun Menéndez. Colección Estrada, 1945.

Góngora: Soledades. Pról. de Eduardo González Lanuza. Clásicos castellanos, 1944.

San Juan de la Cruz: Cántico espiritual. Prólogo de Leopoldo Marechal. Clásicos castellanos, 1944.

Joaquín V. González: Mis montañas. Prólogo y notas de Arturo Marasso. Clásicos Argentinos, 1945.

Hilario Ascasubi: Paulino Lucero. Prólogo de Manuel Mujica Láinez. Clásicos Argentinos, 1945.

EDICIONES "SUR":

- T. E. Lawrence*: Cartas, 1944.
T. E. Lawrence: Los siete pilares de la sabiduría, 1944.
Jorge Luis Borges: Ficciones, 1945.
Manuel Peyrou: La espada dormida, 1945.

EDICIONES "CLARIDAD":

- Carlos Ruiz Daudet*: El Caudillo. Bs. Aires, 1944.
Blanco Villalta: Conquista del Río de la Plata. B. A., 1943.
Luis Horacio Velázquez: Pobres habrá siempre. B. A., 1945.

EDICIONES "EL ATENEO":

- Ida Réboli*: Espuma y júbilo. B. A., 1944.
Martín Alberto Boneo: Jardines celestes (versos). B. A., 1944.

Ana Julia Darnet de Ferreyra: Historia de la Literatura Castellana. Ed. Luis Lasserre. B. A., 1944.

Guillermo Orce Remis: Indecisa Luz (versos) San Miguel de Tucumán, 1944.

Máximo José Kahn: Año de noches. Ed. Imán, 1944.

Stefan Zweig: Jeremías. Versión del Alfredo Cahan. E. Anaconda, B. A., 1943.

Vicente Nacarato: Los signos del silencio. Bib. Cándor. Ed. Mensaje. Mendoza, 1944.

Ricardo M. Ortiz: Un aspecto de la descentralización fabril en la Argentina. B. A., 1944.

Carlos Castillo: Perfil recóndito (Sonetos). Viñetas de Juan dell'Acqua. B. A., 1944.

Julio Argentino: Semillas y hojas secas. Ed. de jóvenes nuevos. La Plata, 1944.

Bernardo Horrach: Voz inaugurada. Ed. Sed. B. A., 1944.

José Luis Romero: Sobre la biografía española del siglo XV. Fac. de Fil. y Let. de B. A., 1944.

José Luis Romero: La historia de los vándalos y sueños de San Isidoro. Fac. Fil. y Let. de B. A., 1944.

EDICIONES EXTRANJERAS

Emilio Prados: Mínima muerte (versos). Edic. Tezontle. México, 1944.

Efrén Hernández: Entre apagados muros (versos). Imprenta Universitaria. México, 1943.

J. A. Gibernau: Hacia una política ibérica. Printed in U.S.A., 1944.

Sarah Bollo: Ciprés de púrpura. Montevideo, 1944.

Margaret Ball: The problem of inter-american organization. Stanfords Uni-

versity. Press. Stanford, Calif., 1944.

General Manuel Piedra Martel: Mis primeros treinta años. Ed. Minerva. La Habana.

Gilberto Freyre: Guia práctico, histórico y sentimental da cidade de Recife. Livraria José Olimpo. Editora Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Joaquim Nabuco: Um estadista do Imperio: Nabuco de Araujo. Companhia Editora Nacional. S. Paulo.

Letras: Boletín del Circulo de Profesores de Castellano y Literatura; Arnolfo C. Crivelli. — N.º 3.

Revista Hispánica Moderna. — Año 9, N.º 4.

Archivos de la Universidad de Buenos Aires. — Año XIX, tomo XIX, N.º 3, 1944.

Sur. — N.º 123-125.

Universidad Católica Bolivariana. — Vol. X, N.º 37, 1944.

Revista de la Universidad de Buenos Aires. — N.º 3, 1944.

Antología. — N.º 1-3; 1944-1945.

Amanecer. — N.º 5.

Río. — N.º 62; Rio de Janeiro.

Por Nuestro Idioma. — N.º 53.

PUBLICACIONES PERIODICAS

Boletín Bibliográfico Argentino. — Publicación Of. N.º 16.

Argentores. — N.º 45.

Correo de la Oficina de Cooperación Intelectual. — Un. Panamericana. Washington D. C., N.º 30.

Cultura. — Nos. 79 y 90/91. Cañada de Bómez.

Italia Libre.

Correo Literario.

Sed. — Año 1, N.º 1.

Egloga. — Año 1, N.º 2. Mendoza.

Repertorio Americano. — N.º 975 y 976. San José de Costa Rica.

Turismo en el Uruguay. — Año X, N.º 33.

NOVEDADES

- LA CASA DE BERNARDA ALBA, por *Federico García Lorca* \$ 1.50
Obra póstuma del genial poeta español, que después de creerse perdida durante varios años, acaba de estrenar con éxito clamoroso la eminente actriz Margarita Xirgu.
- HISTORIA DE LOS ESTADOS UNIDOS, Tomo II (1829-1940) por *André Maurois* " 5.—
La vida política y social de Norteamérica, desde 1829 hasta el día, narrada con la destreza y la amenidad excepcional que tantos éxitos han valido a Andrés Maurois.
- LAS TEORIAS DE LA INDUCCION Y LA EXPERIMENTACION, por *André Lalande* " 5.—
Los orígenes del método experimental, la inducción baconiana, el desarrollo de la hipótesis como conjetura, los principios y el fundamento de la inducción.
- LA CIVILIZACION MODERNA, por *Swami Vijayananda* " 3.50
Una prestigiosa figura de la intelectualidad hindú analiza en esta obra los tiempos actuales.
- MAL DE CIUDAD, por *Isidoro Sagüés* " 4.—
Una novela genuinamente argentina donde se describen con gran relieve características del vivir urbano hasta ahora poco tratadas por nuestros novelistas.
- LAS OBRAS Y LOS DIAS, por *Deodoro Roca* " 4.—
Una recopilación de las mejores páginas en homenaje a un espíritu de excepcional calidad, ejemplo intelectual y cívico, una de las figuras próceres de nuestro país.
- ENSAYOS SOBRE EDUCACION, por *F. Giner de los Ríos* " 5.—
La obra esencial del gran educador, renovador de la cultura hispánica.
- EL INDIVIDUO EN EL REINO ANIMAL, por *Julián Huxley* " 4.—
Del individuo a la persona. Las vicisitudes de una aspiración que va cumpliéndose desde la célula al espíritu.
- DIARIO DE UN ASPIRANTE A SANTO, por *Georges Duhamel* .. " 1.50
Agotada esta novela en su primera edición, la incorporamos hoy a nuestra Biblioteca Contemporánea a fin de hacer llegar esta obra original a un mayor número de lectores.
- MOISES Y LA RELIGION MONOTEISTA, por *Sigmund Freud* " 2.—
En esta obra, aparecida poco después de la muerte del eminente hombre de ciencia, se psicoanaliza con agudeza el anti-semitismo.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

ALSINA 1131 - BUENOS AIRES

(República Argentina)

MITRE 991 - ROSARIO

COLONIA 1060 - MONTEVIDEO

(R. O. del Uruguay)

Av. O'HIGGINS 253 - Sgo. DE CHILE

(Chile)

Lavarropas Eléctricos

SIAM

"SELLO DE ORO"

Cursos y Conferencias

REVISTA DEL COLEGIO LIBRE
DE ESTUDIOS SUPERIORES

Director:

ARTURO FRONDIZZI

Suscripción anual \$ 12.—

Número suelto " 1.50

Exterior, anual, 1 libra esterlina ó 5
dólares

Aparece el 30 de cada mes

Red. y Adm.:

CANGALLO, N.º 1372

BUENOS AIRES — ARGENTINA

Revista Hispánica Moderna

DEL HISPANIC INSTITUTE IN
THE UNITED STATES

Director:

FEDERICO DE ONIS

Suscripción anual \$ 10.—

Suscribe el Instituto de Filología de
Buenos Aires

SAN MARTIN 534

TALLERES GRAFICOS
PORTER Hnos.

Estados Unidos 1864-66 ♦ U. T. 23 - 4219

LIBROS
REVISTAS
CATALOGOS

todo referente
a impresiones

INSVLA



SUMARIO

BENVENUTO A. TERRACINI: AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO. - ROSA CASTILLO DE MORENO: POESÍAS DE YEHUDA HALEVI. - FRANCISCO ROMERO: CAPRICHOS Y TRANSCRIPCIONES. - MAXIMO JOSE KAHN: LA VIDA DE LOS JUDÍOS DE TOLEDO. - ENRIQUE ANDERSON IMBERT: TRES CUENTOS PARA TEÓLOGOS. - NELLA PASINI: ADA NEGRI. - BEPPO LEVI, ANGEL OSSORIO Y GALLARDO: ¿ES POSIBLE UNA UNIÓN LATINA? - LAS OBRAS Y LOS DIAS: NOTAS DE DELIA S. ETCHEVERRY, ROSA PASTALOSKY, TULLIO HALPERÍN DONGHI, PABLO SCHOSTAKOVSKY Y ERNESTO POLITO.

Es propiedad ♦ Derechos reservados

PORTER Hnos. ♦ Impresores ♦ Estados Unidos 1864 - 66

AL MARGEN DE LOS CUENTOS DE PIRANDELLO

(TERCERA PARTE) (*)

"La mosca". "Una idea". "De noche, un geranio"

Los personajes de Pirandello se le presentan "avvolti in casi strani da cui non trovano piú modo di uscire", se le presentan dentro de una situación. En cierto sentido el "caso" caracteriza el cuento dentro de la prosa narrativa. La chispa poética del cuento se desprende de un episodio que encrespa el fluir de la vida común, que sorprende, conmueve, aterroriza, que distrae de los pensamientos de todos días. Así, más o menos, lo pensaba Boccaccio cuando prometía narrar "piacevoli ed aspri casi d'amore ed altri fortunosi avvenimenti" y largos podían ser los cuentos porque largos eran los ocios de las señoras para cuya diversión escribía.

Pirandello, que no se propone divertir a nadie, se interesa en los hombres más bien que en sus andanzas; sin embargo el "caso" le interesa en cuanto coloca a los personajes en su situación necesaria. Esta se le presenta por lo tanto con característica autonomía. Si Pirandello culpa a su fantasía por lo raros que son los sucesos que ocurren a sus personajes, críticos y lectores se dan cuenta de que, respecto a este punto, Pirandello tiene en su casa a otro enemigo tentador: la dialéctica sutil de su raciocinio que puede presentarle el "caso" vacío: el artista trata de llenarlo como puede. La interpretación paradójica de la vida vulgar podía efectivamente reducirse a una fórmula muy cómoda para la producción en serie de temas interesantes. Los buenos temas son como las etimologías buenas: se encuentran, no se buscan; ahora bien, está claro que Pirandello se fué de vez en cuando en busca de temas. Al recorrer las páginas de los cuentos, como se hojea

(*) Véanse los números 4 y 5.

el album de un pintor, lo literario de unos motivos, más bien que lo rebuscado, salta a la vista inmediatamente y denota el estudio de formas que se ensayan una que otra vez y luego se dejan a un lado por otras. Al lado del cuento propiamente dicho, todo lo que era corriente en la literatura amena, hasta las menudencias, sedujo por el momento a Pirandello: el carácter" (*La paura di essere felice*), el boceto, el "cuadro di gènere", la fantasía (*I tre pensieri della sbiobina*, *Alberi cittadini*, *Sogno di Natale*, etc.). La búsqueda no ha sido vana: más tarde un arte más maduro no olvidará del todo estas experiencias. Así y todo, puede que Pirandello no esté del todo equivocado al culpar a su fantasía, sin más distinciones. Pirandello en "Eleonora, addio!", al explicar las razones que empujaron a Mommina a contraer su desdichado matrimonio, cuando su madre y todo el mundo la habían avisado que una unión con aquel loco receloso de Verri le saldría mal, dice "Ma Mommina, oltre alle tante cose che capiva, aveva anche la passione dei melodrammi e Rico Verri... aveva fatto tre duelli per lei". El cerebral de Pirandello quizás tenga en un rinconcito de su corazón una pizca de sentimentalismo, hasta de sentimentalismo melodramático. El sentido de lo ineludible y de lo fatal que es la vida lo predispone a renovar viejos motivos románticos. En el prefacio a los "Seis personajes", Pirandello juzgó oportuno hacer constar cuán poco románticas son sus interpretaciones de la vida; sin embargo, parece efectivamente sensible de vez en cuando al perfume de poesía marchita que de estos motivos se desprende (*Musica vecchia*, *Gioventù*, la juventud heroica de la madre en *Colloqui con i personaggi*), perfume del pasado como podía gustarlo este espíritu encogido en un presente sin historia.

Sea lo que fuere, podemos decir que se hace patente en Pirandello lo que es ordinariamente una verdad subentendida: el "caso" es interesante para él antes que para su público.

Esto se hace patente porque da lugar inmediatamente a un problema. El interés de Pirandello se enfoca en la situación de sus personajes con tanta intensidad que sus cuentos tienden a desvincularse, no bien pueden, del soporte de lo que es mera narración. Ya hemos visto que Pirandello intenta justificar críticamente esta autonomía de la situación, igual que la de los personajes, autonomía que remonta en último análisis a la forma singular de sus aptitudes poé-

ticas. Podemos por lo tanto quedarnos contentos con el aspecto más formal del problema. ¿Qué consecuencias se desprenden del hecho que Pirandello esté tan dispuesto a recalcar la situación de sus personajes, hasta concebirla en cierto sentido opuesta a sus acciones? Hay casos en los cuales esta distinción subsiste desde luego, pero no llega a las asperezas de un conflicto. No hay conflicto en las "Ignare" en donde la acción está de antemano supeditada totalmente a la situación y en su desarrollo necesario no expresa sino un horror inmóvil. No hay conflicto en "La giara" en donde la acción procede según la progresión que requiere la dialéctica cómica de la situación. Además, ocurre aquí lo que ocurre ordinariamente en un cuento: el momento lírico o trágico es hondamente inherente a los personajes y a sus acciones, es una auréola de humanidad que les da vida, que nace y muere con ellos. La narración en cualquier forma que se presente —relato, evocación, diálogo— es un episodio concluido en sí. ¿Por qué en "Pena di vivere così", en "Una giornata", parece que no haya un verdadero final? hasta en "El viaje" algo de Adriana sigue revoloteando después de su muerte.

Es algo más que una resonancia que tarda en apagarse; es la impresión de que el episodio encuentra su solución únicamente fuera de la realidad histórica. Ahora bien, esta impresión se desprende del cuento tanto más claramente cuanto más tiende la situación a desvincularse de la acción.

Trafelati, ansanti per far piú presto, quando furono sotto il borgo, —su, di qua, coraggio! —s'arrampicarono per la scabra ripa cretosa, aiutandosi anche con le mani —forza! forza! — poiché gli scarponi imbullettati —Dio sacrato! —scivolavano.

Appena s'affacciarono paonazzi sulla ripa, le donne, affollate e vocianti intorno alla fontanella all'uscita del paese, si voltarono tutte a guardare... *La mosca* I, pág. 655 y sigs.) (1).

(1) [Jadeantes, resollando por el apuro, cuando llegaron debajo del pueblo — ea, arriba, por acá, valor! — treparon por la escarpa gredosa ayudándose con las manos — ¡fuerza! ¡fuerza! — ya que los zapatones de clavos — ¡Dios sacramentado! — resbalaban.

Y cuando, amoratados, asomaron, las mujeres que se agolpaban gritando alrededor de la fuente, en la entrada del pueblo se dieron vuelta todas para mirarlos].

Son dos hermanos y corren a donde el médico; su primo Zarú se está muriendo. Así lo explica uno de ellos a las mujeres, mientras el otro lo tira del brazo: hay que darse prisa. Este es el introito ordinario de tantos cuentos; sin embargo, el corte audaz de aquella subida por la cuesta, oída más bien que vista, con la simetría de las tres exclamaciones, llama la atención del lector, estimula su sexto sentido, lo invita a mirar bien, más allá de las palabras.

Le donne proruppero in esclamazioni di compianto e d'orrore; una domandò, forte:

—Chi é stato?

—Nessuno: Dio! — gridò Neli da lontano (2).

El médico es una ruina de hombre; la esposa enferma, seis niños, miseria, desorden en la casa: un fracaso. Pirandello se detiene en contarnos todo eso quizás más de lo necesario; sin embargo, el lector no tarda en descubrir la razón de este episodio cuando, al final de una larga discusión (los jóvenes tienen que persuadir al señor doctor que se vaya con ellos en seguida al campo, seis millas distante, en donde se halla abandonado el enfermo: ya buscarán una mula), el más joven de los hermanos se pone en evidencia.

Mientras se ensilla la mula, tiene el tiempo de correr a lo del peluquero:

Il dottore si voltò a guardarlo come se lo volesse mangiar con gli occhi.

—È domenica, signorino, —si scusò Neli, sorridendo, smarrito—. Sono fidanzato.

—Ah, fidanzato sei? —soghignò allora il medico, fuori di sé—. E pigliati questa allora!

Gli mise, così dicendo, sulla braccia la figlia malata; poi prese a uno a uno gli altri piccini che gli si erano affollati attorno e glieli spinse di furia fra le gambe:

—E quest'altro! e quest'altro! e quest'altro! Bestia! bestia! bestia! (3).

(2) [Las mujeres, compadecidas y horrorizadas, prorumpieron en exclamaciones; una preguntó, en voz alta: —¿Quién ha sido? — Nadie: Dios! — contestó desde lejos Neli].

(3) [El doctor dióse vuelta y lo miró como si quisiera comerlo.

—Es domingo, señor —se disculpó Neli, sonriendo turbado—. Estoy de novio.

—Ah, ¿estás de novio? —rióse sardónico el médico fuera de sí—. Y toma ésta entonces.

Mientras hablaba le puso en los brazos a la hija enferma, luego tomando uno a uno a los demás pequeñuelos que lo rodeaban, se los metía furiosamente entre las piernas: ¡y este otro! ¡y este otro! ¡Bestia! ¡Bestia! ¡Bestia!].

Inmediatamente tras de esta frenada, toma singular realce la presentación del joven, algo esquemática hasta en la pincelada extremadamente realista del comienzo.

Aveva vent'anni, lui; la fidanzata, Luzzza, sedici: una rosa! Sette figliuoli? Ma pochi! dodici, ne voleva. E a mantenerli, si sarebbe aiutato con quel pajo di braccia sole, ma buone, che Dio gli aveva dato. Allegramente, sempre. Lavorare e cantare, tutto a regola d'arte. Non per nulla lo chiamavano Liolà, il poeta. E sentendosi amato da tutti per la sua bontà servizievole e il buon umore costante, sorrideva finanche all'aria che respirava (4).

El doctor no es Crisótemis o la señorita Trecke, Neli no es ni Electra, ni la señora Leuca; quiero decir que el hilo de la acción no los lleva a los dos juntos en el torbellino de un contraste ni tampoco en la ola de una misma emoción; no media entre ellos sino una relación de mero valor. Pirandello hace hincapié en ella decididamente; toda esta primera parte es como un cuadro en donde el dibujo cuenta poco y el efecto procede de un contraste de colores que roza lo simbólico. Una vez más la atención del lector queda estimulada: se le hace más patente que un valor similar compete también al tercer personaje, a Zarú, además de ser su destino trágicamente enlazado con el de Neli. Es fácil averiguar que esta calidad procede directamente del singular concepto pirandelliano del personaje. ¿Qué pide al artista el ceremonioso maestro Icilio Saporini en el "Dramma di un personaggio"? que se le dé vida en una situación conveniente. Ahora bien, en la que Pirandello le otorgó (*Musica vecchia*) sobresale efectivamente una función de valor —respecto a la protagonista— función que el maestro comparte con un macizo músico alemán.

Según el desarrollo típico de los mejores entre los cuentos rus-ticanos (*Notte di nozze, Mal di luna*, etc.), no bien dibujada la situación en un primer episodio, sigue una segunda parte en la cual la propia acción se desarrolla con carácter decididamente actual y descriptivo, subrayado por largos trozos evocativos. Aprendemos así

(4) [Tenía veinte años, él; la novia, Luzzza, diez y seis: ¡una rosa! ¡Siete hijos! ¡Eran pocos! Doce quería. Y para mantenerlos le habría bastado aquel par de brazos, solos, pero buenos, que Dios le había dado! Alegrementemente, siempre. Trabajar y cantar, todo conforme a la ley del arte. No en balde lo llamaban Liolà, el poeta. Y sintiéndose querido de todos por su bondad servicial y su buen humor constante, sonreía hasta al aire que respiraba].

—¿qué oportunidad mejor para contarle todo Neli en lo del peluquero?— que mientras él y su primo, el día anterior, estaban trabajando en una finca, Zarú se había apartado de sus compañeros, después de reñir con el dueño, tendiéndose en el establo para dormir un rato. Cuando muy de mañana, habían ido a buscarlo para volver todos juntos, lo habían encontrado allá “gonfio e nero con un febrone da cavallo”. Sin embargo, ni las miserias que se desprenden de este relato (es una página típicamente rusticana), ni el caso tristísimo de Zarú —él también tiene novia: los primos debían casarse el mismo día— turban la seriedad satisfecha de Neli:

A mezzanotte, finito di smallare, si buttarono tutti, uomini e donne, a dormire al sereno sull'aja, dove la paglia rimasta era bagnata dall'umido, come se realmente fosse piovuto.

—Liolà, canta!

E lui, Neli, s'era messo a cantare all'improvviso. La luna entrava e usciva di tra un fitto intrico di nuvolette bianche e nere; e la luna era la faccia tonda della sua Luzza che sorrideva e s'oscurava alle vicende ora tristi e ora liete dell'amore (5).

Por fin salen al campo, el médico cabalgando la mula, los dos hermanos andando a su lado. El camino es largo y malo; tiene miedo el médico y refunfuña; la campiña se extiende triste y recuerda a los labradores la mala cosecha. El paisaje variamente animado por las impresiones de los viajeros (otra página característica) pierde pronto sus colores y se reduce a la monotonía de la carretera desierta; muere la conversación, mejor, se concentra en los pensamientos de Neli:

In capo a due ore di cammino, tutti i discorsi furono esauriti. Lo stradone correva diritto per un lungo tratto, e su lo strato alto di polvere bianchiccia si misero a conversare adesso i quattro zoccoli della mula e gli scarponi imbullettati dei due contadini. Liolà, a un certo punto, si diede a canticchiare, svogliato, a mezza voce; smise presto. Non s'incontrava anima viva, poichè tutti i contadini di domenica, erano su al

(5) [A media noche, mondadas las nueces, se tendieron al sereno, todos, hombres y mujeres, en la era, donde la paja que había quedado estaba tan bañada de humedad que parecía haber llovido.

—¡Liolà, canta!

Y él, Neli, habíase echado a cantar de pronto. La luna entraba y salía de entre un compacto grupo de nubecillas blancas y negras; y la luna era el rostro redondo de su Luzza que sonreía y se ensombrecía conforme las vicisitudes ya tristes, ya alegres, del amor].

paese, chi per la messa, chi per la spese, chi per sollievo. Forse laggiù, a Montelusa, non era rimasto nessuno accanto a Giurlannu Zarù, che moriva solo, seppure era vivo ancora ⁽⁶⁾.

Aquí la narración da un tropiezo brusco; Pirandello toma este "solo", simple determinante del predicado, y lo pone de improviso en evidencia como a una bailarina bajo un reflector:

Solo, difatti lo trovarono, nella stallaccia intanfata, steso sul murello, come Saro e Neli Tortorici lo avevano lasciato: livido, enorme, irricoscibile.

Rantolava ⁽⁷⁾.

Sin embargo, si observamos bien, nos damos cuenta que la sorpresa de este "solo" es dúplice: además de dominar la oración, ha cambiado tonalidad, y este cambio basta para llenar un hueco en el curso de la narración. Ya no estamos en el cerebro de Neli caminando por la carretera; este "solo" encabeza una oración de tipo muy distinto que representa al moribundo en el establo, con la fría imparcialidad y la exactitud del verismo más legítimo. La actitud del moribundo hacia su primo tan guapo es decididamente hostil y rencorosa:

Soffocato, a un certo punto il Zarù scosse il capo rabbiosamente, poi alzò una mano, prese Neli per la nuca, e l'attirò a sé:

—Insieme noi dovevamo sposare...

—E insieme sposteremo, non dubitare! — disse Neli, levandogli la mano che gli si era avvinghiata alla nuca ⁽⁸⁾.

⁽⁶⁾ [Al cabo de dos horas de camino, todos los temas habíanse agotado. La carretera proseguía recta por un largo trecho, y entonces sobre la alta capa de tierra blancuzca comenzaron a conversar los cuatro cascós de la mula y los zapatonés de los dos labriegos. Liolà, de pronto, dió en canturrear, distraído, a media voz; pero cesó en seguida el canto. No había ni un alma, porque todos los campesinos, era domingo, estaban allá, en el pueblo, quien a misa, quien de compras, quien por solaz. A caso allá, en Montelusa, no habría quedado nadie junto a Giurlannu Zarù, que moría solo, si es que aún vivía].

⁽⁷⁾ [En efecto lo hallaron solo en el establo maloliente, extendido sobre el murete, como Saro y Neli Tortorici lo habían dejado: livido, enorme, desconocido. Jadeaba.

⁽⁸⁾ [Sofocado, de pronto Zarù sacudió la cabeza con rabia, luego levantó una mano, agarró a Neli por la nuca, lo acercó a sí.

—Debíamos casarnos el mismo día...

—Y nos casaremos, no lo dudes — dijo Neli, alejando la mano que se le había prendido de la nuca].

El médico sospecha un caso desesperado de carbunclo y trata de explicarlo a aquellos brutos: tal vez un insecto, una mosca lo haya picado:

C'era una mosca, lí sul muro, che pareva immobile; ma, a guardarla bene, ora cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, ora si nettava celeremente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro, come soddisfatta.

Il Zarú la scorse e la fissò con gli occhi.

Una mosca.

Poteva essere stata quella o un'altra. Chi sa? Perché, ora, sentendo parlare il medico, gli pareva di ricordarsi. Sì, il giorno avanti, quando s'era buttato lí a dormire... (9).

Una vez más la palabra inmóvil cambia su sentido por cambiar quien la profiere o la piensa. Esta palabrita "mosca" se enciende de improviso, como un letrero luminoso en la mente del enfermo. La mosca ahora se ha posado sobre la mejilla de Neli, en donde tiene un rasguño, Neli no se da cuenta:

Egli, il Zarú, non badava piú al discorso del medico, ma godeva che questi, parlando, assorbisse così l'attenzione del cugino da farlo stare immobile come una statua, da non fargli avvertire il fastidio di quella mosca lí sulla guancia. Oh fosse la stessa! Allora sí, davvero, avrebbero sposato insieme! Una cupa invidia, una sorda gelosia feroce lo avevano preso di quel giovane cugino così bello e florido, per cui piena di promesse rimaneva la vita che a lui, ecco, veniva improvvisamente a mancare (10).

"Cupa invidia.... sorda gelosía... vita piena di promesse...": esta adjetivación nos lleva bastante lejos de la impasibilidad de Pirandello, maestro en expresar lo elementalmente cruel de la vida

(9) [Había una mosca, allí en la pared, que parecía inmóvil; pero, si se la observaba bien, ora sacaba su pequeña trompa y chupaba, ora se limpiaba rápidamente las dos patitas sutiles, anteriores, restregándolas entre sí, como satisfecha. Zarú la advirtió y clavó en ella los ojos.

Una mosca.

Pudo haber sido esa u otra. ¿Quién sabe? Porque, ahora oyendo hablar al médico, le parecía recordar. Sí, el día anterior cuando se echó allí para dormir...].

(10) [El Zarú, no escuchaba ya el discursar del médico, pero gozaba porque éste, hablando, atraía tanto la atención del primo que permanecía inmóvil como una estatua, sin advertir la molestia de aquella mosca sobre la mejilla. ¡Oh, si fuese la misma! Entonces sí que casarían juntos! Le dominaba una oscura envidia, unos sordos celos feroces de aquel joven tan bello y rozagante, para quien la vida estaba llena de promesas, mientras, para él... de pronto terminaba].

primitiva —piénsese en el final de "Mal di luna"—. Este pasaje es como una grieta que rompe la unidad de la página y revela de improviso que Pirandello estaba algo dispuesto a ver preferentemente a Zarú bajo la forma de un valor simétrico y opuesto al del doctor. La grieta, sin embargo, se cierra; la acción sigue rápida. Casi sin pensarlo, Zarú señala la mosca a su primo. El médico examina la mejilla, meneó la cabeza, el hermano saca la mula, los tres asustados se marchan a toda prisa...

Dunque, era vero? Ed ecco, lo abbandonavano lí, come un cane. Provò a rizzarsi su un gomito, chiamò due volte:

—Saro! Saro!

Silenzio. Nessuno. Non si resse piú sul gomito, ricadde a giacere e si mise per un pezzo come a grufare, per non sentire il silenzio della campagna, che lo atterriva. A un tratto gli nacque il dubbio che avesse sognato, che avesse fatto quel sogno cattivo, nella febbre; ma nel rivoltarsi verso il muro, rivede la mosca, lí di nuovo. Eccola.

Ora cacciava fuori la piccola proboscide e pompava, ora si metteva celeremente le due esili zampine anteriori, stropicciandole fra loro come soddisfatta ⁽¹¹⁾.

El moribundo y su tormenta humana se pierden en la sola realidad que queda: el silencio de la naturaleza implacable, marcado por los movimientos imperceptibles de la mosca pegada a la pared. Esta descripción de la mosca, al repetirse en el final, igual que un estribillo, pierde su prolijidad verista y se llena de un sentido nuevo. También la mosca aquí es un valor que contrasta y aplasta al doctor, a Zarú, a Neli: a los tres hombrécitos. Por eso le parece al lector que el cuento no termine, que la humanidad de los personajes se extienda más allá de su conflicto.

Podemos también recordar que este motivo de la naturaleza, dueña invisible e implacable de los destinos humanos, estaba realmente

(11) [Luego, ¿era verdad? Y hete que lo abandonaban como a un perro. Trató de incorporarse apoyándose en un codo, llamó dos veces: —¡Saro! ¡Saro!

Silencio. Nadie. No se sostuvo más, recayó, y estuvo por largo tiempo así, como gruñendo, para no sentir el silencio de la campiña que lo aterrorizaba. De repente pensó que había soñado, que en la fiebre había tenido esa pesadilla; pero al volverse hacia la pared, vio la mosca, posada de nuevo allá.

Hela allá.

Ora sacaba su pequeña trompa y chupaba, ora se limpiaba rápidamente las dos patitas sutiles, anteriores, restregándolas entre sí como satisfecha].

en el mundo de Pirandello. Esta mosca es hermana de aquel gato que después de haber causado todo un lío sangriento en la aldea (un jilguero comido, dos disparos, dos hombres muertos) demora inocente sobre el techado, recortándose en la paz de la noche azul.

Cuando el dualismo de Pirandello exaspera hasta transformar en lucha, la natural distinción entre el momento lírico o trágico del cuento —si queremos servirnos del sentido que la estilística moderna da a estos términos de ajada gravedad— y el momento épico, claro está que la narración tiene que ser derrotada, en cuanto está toda del bando de lo aparente, de lo histórico, como dice Pirandello, no de lo universal. Esta derrota no ha sido sin consecuencias graves. Un leve principio de concentración simbólica ya arruga la línea de "La mosca"; en otros cuentos la narración se contrae, se aplasta, si puedo decirlo así. Por ejemplo; en "Un cavallo nella luna" se concentra en un paisaje visto contemporáneamente a través de las impresiones de los dos personajes en conflicto, dos recién casados: el "insular" de sensualidad primitiva y la niña "continental", dejados solos para su luna de miel en una quinta perdida en la campiña de Sicilia. Demasiado evidente el fácil símbolo de los novios, que los antecedentes evocados no logran llenar de vida; quedan el paisaje central y el enigma del final, dominado por otro motivo de paisaje, como láminas que ilustran un cuento que no está. En lugar de deshacerse en forma enigmática y hasta desconcertante (*C'è qualcuno che ride*), la acción se condensa a menudo y vale en cuanto comenta la situación. Véase por ejemplo la tristísima tragedia de adulterio que se cuenta en "Sedile sotto un vecchio cipresso": ruina moral y física de dos hombres, tristeza y fealdad incongruente de la vida, los temas del mejor Pirandello están en esta historia que, sin embargo, resulta como muerta porque, hasta en sus tonos, no es nada más que un valor opuesto al final: una noche los dos, hechos la sombra de lo que eran, se encuentran y lloran juntos su miseria común. Aunque las intenciones de Pirandello exasperan hasta lo posible estos antecedentes, la narración resulta poco más que la explicación de una lámina. Y lo es efectivamente: las dos sombras humanas, sentadas sobre un banco en la sombra de la noche, han sido el punto de partida de Pirandello. Hay momentos en que su arte se dirige hacia la interpretación del cuadro (*Guardando una stampa*). Por fin la narración

puede reducirse a un marco y aún menos —por lo menos así lo parece—; éste es el caso más interesante desde el punto de vista estilístico; pero ¿podemos seguir llamándolo “cuento”?

Lasciata la solita compagnia nel caffè (tra i lumi e gli specchi pieno di fumo) si trova davanti la notte: vitrea, quasi fragile nella purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta.

Attraversarla, gli pare impossibile; la vita in cui deve rientrare, irraggiungibilmente remota da essa; e tutta la città, come da secoli disabitata, coi fanali che ancora la vegliano nel chiarore misterioso di quella gelida azzurrità notturna. Impossibile il rumore dei suoi passi in quel silenzio che pare eterno. (*Un'idea*, II, pág. 769 y sig.) (12).

Así empieza “Una idea” ¿Qué es la idea? la busca dondequiera el anónimo personaje en su soledad; la busca en el silencio inmóvil de la noche y no la encuentra; la busca al lado de una mujer acurrucada en la vida de todos los días como un gusano en su capullo —otra inmovilidad silenciosa—: allí ya sabe que la idea no está. Pregunta a las aguas del río ¿es el suicidio esta idea? no; quizás no sea más que el fluir de esta cosa sin tiempo y sin sentido que se llama vida.

E resta lì di nuovo assorto, opacamente, in quella sua singolare attesa. Il tempo s'è fermato e fra le cose rimaste tutt'intorno in uno stupore attonito pare che un segreto formidabile sia nel fatto che in tanta immobilità solo l'acqua del fiume si muova (13).

Lo busca dondequiera este rozamiento de lo absoluto menos que en la compañía de los demás, dentro de la vida común a la cual se siente ajeno. Este alejamiento le causa las inquietudes de un destierro; pero al mismo tiempo le da el alivio de una evasión. Todo esto nos

(12) [Abandonada en el café la compañía habitual (entre luces y espejos lleno de humo), se halla frente a la noche; vitrea, casi frágil en la pureza de los astros que resplandecían sobre la vastísima plaza desierta.

Le parece imposible atravesar la plaza, y la vida, a la cual debe volver, inalcanzablemente alejada de ella; y la ciudad toda, casi deshabitada de siglos, con los faroles que todavía la velan en la misteriosa claridad del gélido azul nocturno. Imposible el rumor de sus pasos en aquel silencio que parece eterno].

(13) [Y permanece allí, abstraído de nuevo, opacamente, en aquella singular espera. Se ha detenido el tiempo y, entre las cosas en atónito estupor que lo rodean, parece existir un secreto formidabile en el hecho de que entre tanta inmovilidad sólo el agua del río se mueva].

dice el paréntesis ("tra i lumi e gli specchi pieno di fumo"); a primera vista parece al lector lo que ordinariamente es un paréntesis: una explicación, una precisión descriptiva algo pesada; Pirandello hace como si no estuviera muy seguro de que humo, espejos, y arañas, y algo más, están implícitamente evocados en la expresión: "la solita compagna del caffè". Esta impresión no está del todo equivocada; por lo menos Pirandello lo espera y hace hincapié en ella para dar una constación sorpresiva al sentido que aquí propiamente tiene este paréntesis. Es un sentido que arraiga en los dos minúsculos signos que con sus curvas opuestas parecen cerrar todo un mundo más bien que en la oración que allí está contenida. Este paréntesis simboliza la emoción de haberse evadido de un horizonte de vida que ya aparece en un plano completamente distinto; por lo tanto es muy breve, pero muy interesante. En cierto sentido es la única acción que propiamente cuenta esta narración ficticia. Luego nos presenta con un caso muy simple y típico las consecuencias formales que arraigan en la actitud compleja de Pirandello, lo que vuelve difícil el comprenderlo cuando no le sugiere algo tan límpidamente acertado como "Un'idea". Lo absurdo, lo desmedido, hasta lo grotesco que les ocurre a los personajes de Pirandello, a menudo, llega a ser casi una "ombra del contrario" —como diría Pirandello— que valoriza una situación. En la intención del artista no es por lo tanto absurdo, aunque sí es sorprendente; por las mismas razones la acción puede reducirse, como aquí ocurre, casi a la nada, pero no falta nunca, nunca es innecesaria, justamente por la función de valor que le compete.

El tono del trozo, con su tiempo presente, tan soñador, con su proceder fundamentalmente paratáctico trae inmediatamente a la memoria el estilo de "Una giornata". Sin embargo, no debemos dejarnos engañar por las primeras impresiones: hay aquí desde luego algo de ensueño, de irreal, pero hay también una nota de emoción nueva: "gli pare impossibile... irraggiungibilmente remota...", hasta lo increíblemente largo que es el superlativo "vastissima piazza" (¿por qué no recordáramos a Calandrino que "carissimamente amava" a sus amigos?), todo eso adelanta el segundo "impossibile" y hace que la oración aparentemente suelta se concentre en una nota única de ticsura: no es una pesadilla, es más bien la emoción de aproximarse al límite superior de la vida.

El hombre sacude su voluntad y cruza la plaza; pero pronto vuelve al primer estado de espíritu:

Leggero come un'ombra, il suo corpo; e, andando, nessun rumore. Dov'è più il peso di cui s'è sentito gravare poc'anzi? Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo vi si muove quasi fluido, ombra tra ombre.

E dunque un'idea. Ancora, sempre quella idea ch'egli non riesce in'alcun modo a precisare... Non riesce più a capirne la ragione, o meglio, aspetta di capire che altro vi stiano a cercare, se questa è la vita, così tutta fatta di cose che si sanno, usuali e necessarie, le stesse ogni giorno, magari con l'illusione... (14).

No necesitamos leer todo el trozo, ya sabemos qué es el tormento de esta idea. De no decirlo las palabras en todas sus letras, lo sugiere el tono sinuoso y sutil, el tono de la señora Leuca que asoma por un momento, evocación de una atmósfera anterior (el humo del café), de un estado psicológico que ya está sobrepasado. Esta vuelta no dura efectivamente más que un momento:

Ha attraversato la piazza. Prima d'entrare nello stretto delle case torna a fermarsi. Andare a chiudersi, nell'animo in cui é, più che nausea gli fa paura. Prende a destra per il lungo viale che conduce al ponte e, di là, ai sobborghi solitarii oltre il fiume. E certo che tornerà indietro appena giunto al ponte. Sul ponte non salirà (15).

"Ha attraversato... gli fa paura... é certo che tornerà indietro": hay algo impersonal en estos verbos, que hace más compleja la emoción dominante: hay el escalofrío de quien empieza a sumirse en algo más grande que él —que lo atrae y repele al mismo tiempo—, de quien vislumbra una realidad que está más allá de su raciocinio. Los momentos de la narración no sirven más que para dar un balanceo, una

(14) [Liviano como sombra, su cuerpo; y, caminando, ningún ruido. ¿Dónde está el peso que poco antes gravitaba sobre él? Entorno, la ciudad posee —ahora— como una vaga esfumadura de ensueño; su cuerpo se mueve casi fluido, sombra entre sombras.

Es, por lo tanto, una idea. Todavía, siempre la misma idea que no puede de ninguna manera determinar... No consigue ya comprender la razón, o mejor dicho, espera comprender qué otra cosa busquen en ella, si ésta es la vida, así, hecha toda ella de cosas que se conocen, habituales y necesarias, las mismas siempre, aunque más no fuera con la ilusión...].

(15) [Atravesó la plaza. Antes de adentrarse en la angostura de las casas se detiene de nuevo. Encerrarse en ese estado de ánimo, más que náuseas le causa miedo. Toma la derecha, por la larga alameda que lleva al puente y a los barrios solitarios más allá del río. Está seguro que volverá no bien llegue al puente. Ni entrará en él].

vibración a este estado no sub sino hiperconciente; acciones e impresiones alternan dispuestas en una progresión única: "ha attraversato... prende a destra... é un peso... é dunque un'idea... Stanchezza!... Ma come, é già entrato...". Una progresión en donde la acción se hace fundamentalmente implícita y sobresale explícitamente (quizás demasiado explícitamente, puede pensar alguien; pero ya conocemos el diablillo que atormenta a Pirandello) el tono lírico que está en el fondo de esta página.

Lírica es también la nota que prevalece en la visita a la novia. ¿Quién es esta novia? es un "valor" evidentemente, un valor humano y nada más: Pirandello ni siquiera le da un nombre, igual que a su pareja; los dos no llevan rótulo. Pero ¡cuán real, cuán concretamente circumscripta está su humanidad! Y eso ocurre porque su valor simbólico aquí se realiza por completo dentro de la emoción del joven:

Una saletta, e poi lo scrittojo, tutto in ombra, rischiarato soltanto sui grandi fogli bianchi d'un registro aperto sul piano della scrivania. Traspare appena in quell'ombra un paralume verde di vetro... Bisogna far gli occhi a discernere in quell'ombra; ma lui ci vede e va dritto alla voce... Non si fa piú vedere da quattro mesi. Lei non l'ha richiamato; ma non lo richiamerà mai lei. Se vuol venire, é sempre il benvenuto, e la troverà tutte le sere al lavoro, in casa, dopo il servizio giornaliero alla banca... Se lui la sposasse? Eh sí, perché no, tanto contenta.

Ma lui non la sposerà mai. Ora glielo domanda soltanto per sapere ché cosa lei gli risponderà:

Bene, lei gli risponde così. É dolce supporlo anche senza crederci. Per una donna come lei, del resto, é meglio non sposare. Non saprebbe immaginarsi in una vita diversa... (16).

Los vemos todo envuelto en el singular estado de espíritu de aquel hombre; este efecto se desprende no sólo del tipo fuertemente impresionista de la descripción, sino de la forma de diálogo "indirecto";

(16) [Una salita, y luego el despacho, todo en la penumbra que sólo las grandes hojas blancas de un registro abierto sobre la mesa aclaran. Una pantalla verde de vidrio se discierne apenas en aquella penumbra... Es necesario acostumbrar la vista a la obscuridad; pero él ve y se dirige sin titubear hacia la voz. Hacia ya cuatro meses que no aparecía. Ella no lo ha llamado, ni lo llamaría jamás. Si quiere venir, bienvenido, y la hallará todas las noches en casa ocupada después de la tarea diaria en el banco. ¿Se casará con ella? Y sí, porque no, muy honrada.

Pero él no la desposará jamás. Ahora le pregunta sólo para saber qué contestaría. Bien, ella responde de esa manera. Es dulce suponerlo, aunque no se le crea. Además, para una mujer como ella más vale no casarse. No podría figurarse en una vida distinta...].

cambio de palabras esperadas e innecesarias, que sólo empuja el errar de su pensamiento detrás de la Idea. Frente a esa idea errante, la realidad de aquella joven se aleja remotamente:

Poche donne sanno sorridere con una così aliena dolcezza. Pare lontana da tutto, lontana anche da sé, come se neppure il suo corpo le appartenga e non abbia il minimo sospetto né dei desiderii che può accendere né del piacere che può dare. È difatti di una piacenza così nobilmente placida e pura, che nessuna bramosia carnale può sorgere in chi la miri (17).

Es una realidad lejana (lejanía estilnovista: "mostrasi sí piacente a chi la mira") más bien que opaca, aunque lleve consigo el contraste de unas pinceladas de color convencional:

—Dormo quieta. Sogno di rado (18).

Así la armazón exterior del cuento se rompe como una cáscara y deja ver o entrever lo que está en el interior: un momento de emoción lírica. Ahora comprendemos porqué Pirandello simpatiza con los personajes que están cavilando al margen de la vida: en hermandad espiritual con ellos, el artista vive allí uno de los momentos líricos que ansía con mayor tormento. En "Un'idea" esta emoción compleja se realiza llevando hasta el límite extremo las consecuencias formales que acabamos de analizar: el juego de valores y lo implícito que viene a ser la acción. En otros casos este juego es mucho menos llamativo y se enlaza armónicamente con un tipo de cuento evocativo más adherido a nuestra realidad. Un cuento hay que efectivamente se presenta como un viejo motivo rusticano cantado sobre esta tonalidad nueva. En una casucha abandonada y solitaria, lejos de su familia, vive miserablemente un hombre; otra vez Pirandello no le da nombre. Tuvo en un tiempo mucha tierra; pero los vicios y la holgazanería le han quitado todo: está medio trastornado. Un día quiso quemar un

(17) [Pocas mujeres saben sonreír con tan inconsciente dulzura. Distante de todo, al parecer, lejana aún de sí misma, casi no le pertenezca ni su cuerpo y no tenga la mínima sospecha de los deseos que puede despertar ni del placer que puede brindar. En efecto su hermosura es tan noblemente plácida y pura, que ningún ansia carnal puede surgir en quien la mire].

(18) —[Duermo tranquila. Pocas veces sueño.

hormiguero, cerca de la pared, para salvarse de las hormigas que le invadían la pieza, la persona, todo. Pero se levantó viento, y se prendió la choza con él dentro. Esto del viento y de las hormigas lo cuenta en el delirio a quienes lo recogieron, pocas horas antes de morir:

Ma già lo sapevano pazzo. E quella sua fine, sí, fu commiserata, ma pur con un certo sorriso sulle labbra. (*Vittoria delle formiche*, II, pág. 809 y sigs. ⁽¹⁹⁾).

Delirio, viento y hormigas ya están en el comienzo:

Una cosa per sé forse ridicola ma, agli effetti, terribile: una casa invasa tutta dalle formiche... ⁽²⁰⁾.

Pero todo eso, igual que las olas de los recuerdos de aquella vida ruín, no hacen más que preparar tres pasajes centrales de inequívoco relieve estilístico, que dan al cuento su unidad interior: tres veces el hombre se presenta sumido en la naturaleza triste y solitaria, arrastrado por la dulzura de un principio de evasión:

Aveva scoperto questa nuova ricchezza, nell'esperienza che può bastar così poco per vivere; e sani e senza pensieri; con tutto il mondo per sé, da che non si ha piú casa né famiglia, né cure né affari; sporchi, stracciati, sia pure, ma in pace; seduti, di notte, al lume delle stelle sulla soglia d'una catapecchia; e se s'accosta un cane, anch'esso sperduto, farselo accucciare accanto e carezzarlo sulla testa: un uomo e un cane, soli sulla terra, sotto le stelle ⁽²¹⁾.

"Súlla terra, sótto le stelle". La colocación simétrica de las dos preposiciones lleva el acento psicológico, diría un gramático y podría cotejarla con un pasaje de "Di sera, un geranio": "Ah come la vita é di terra e non vuol cielo se non per dar respiro alla terra". A la semejanza de ideas y de situación corresponde la del ritmo y de la

⁽¹⁹⁾ [Pero ya lo conocían por loco. Y aquella su manera de acabar, fué sentida ciertamente, pero con una cierta sonrisa en los labios].

⁽²⁰⁾ [Una cosa en sí acaso ridícula pero, en sus efectos, terrible: una casa invadida por las hormigas].

⁽²¹⁾ [Había descubierto esta nueva riqueza, en la experiencia que puede bastar tan poco para vivir; y sanos y sin cuidados; con todo el mundo para sí, desde que no se posee ya ni casa, ni familia, ni preocupaciones, ni tareas; sucios, harapientos, concedido, pero en paz; sentados, de noche, a la luz de las estrellas, en el umbral de una tapera; y si un perro se acerca, él también extraviado, se le hace acurrucar al lado y se le acaricia la cabeza: un hombre y un perro, solos en el mundo, bajo las estrellas].

tensión poética. Este "Geranio" ha sido llamado página de prosa, más bien que cuento; página de prosa poética la llamaremos nosotros, en donde se manifiesta en toda la complejidad de su naturaleza una actitud de Pirandello que ya ha llamado acá y allá nuestra atención; pero ahora ya no es una ventanilla abierta sobre la opacidad de lo histórico o sobre la problemática de lo relativo, es una luz dominante.

S'è liberato nel sonno, ñon sa come; forse come quando s'affonda nell'acqua, che si ha la sensazione che poi il corpo riverrà su da sé, e su invece ri viene solamente la sensazione, ombra galleggiante del corpo rimasto giù.

Dormiva, e non'è piú nel suo corpo... Alienato dai sensi, ne serba piú che gli avvertimenti il ricordo, com'erano; non ancora lontani ma già staccati: là l'udito, dov'è un rumore anche minimo nella notte; qua la vista, dov'è appena un barlume; e le pareti, il soffitto (come di qua pare polveroso) e giù il pavimento col tappeto, e quell'uscio, e lo smemorato spavento di quel letto col piumino verde e le coperte giallognole, sotto le quali s'indovina un corpo che giace inerte. ("Di sera, un geranio", II, pág. 791 y sigs.) (22).

Pirandello ha tratado el tema de la muerte con ironía, con sarcasmo, con un sentido apenado, acongojado, trágico de la vida; aquí lo recoge en su forma más pura: nada más que un tema —el deshiacerse de la vida— que se desarrolla con variaciones cada vez más amplias. Basta un "forse come quando" para que el lector se percate de que aquí todas las palabras (sonno, corpo, ombra galleggiante...) tienen un sentido torcido, distinto del común, y deben entenderse dentro de una situación que está fuera de la vida. Este escamoteo sorpresivo es un procedimiento típico de Pirandello; aquí podemos decir de Pirandello menor. Porque la sorpresa no se concentra toda en la conciencia del muerto sorprendido en sus últimos estertores; en

(22) [Se ha liberado durante el sueño, sin saber cómo; quizás como cuando nos hundimos en el agua, entonces se tiene la sensación de que el cuerpo emergerá por su cuenta, mientras es sólo la sensación que vuelve, sombra flotante del cuerpo que queda abajo.

Dormía, y ya no se halla en su cuerpo... Enajenado de los sentidos, conserva de ellos más que las advertencias el recuerdo, como eran; no lejanos todavía pero ya separados: allá el oído, en donde hay un ruido aún mínimo en la noche; aquí la vista, donde hay apenas una vislumbre; y las paredes, el cieloraso (qué lleno de polvo parece desde aquí) y abajo el pavimento con su alfombra, y aquella puerta, y el trascordado temor de aquella cama con su cubrepies verde de plumón y la colcha amarillenta, bajo la cual se adivina un cuerpo que yace inerte].

parte está calculada para el mero goce del lector. Ya el haberse detenido con ese giro "che si ha la sensazione che poi il corpo..." de tan torpe vulgaridad dentro de lo ágil y suelto que es el movimiento general de la oración, señala que aquí Pirandello va en busca de un "effetto" tratando de traducir con una "onomatopeya" sintáctica el último conato confuso de pensamiento al zambullirse el hombre. El fantasear de "Un'idea" se interrumpe y se enmaraña de una manera parecida cuando, el hombre se detiene en observar el juego de su sombra: "Nota camminando che ogni qual volta passa sotto una delle lampade elettriche sospese alto in fila in mezzo al viale, l'ombra del suo corpo s'allunga, crescendogli curiosamente da un piede all'altro, e piú si allunga piú si rarefá finché non svanisce". La verdadera sorpresa, la más fuerte, está en la ambigüedad de ese brusco "e su invece rinviene", que sintacticamente parece coordinado a "come quando s'affonda nell'acqua" pero expresa en realidad algo que queda completamente fuera de la comparación. Hay que leer más de una vez para comprender que aquí "rinviene" es un presente indicativo que expresa la certidumbre de lo real, (esto es corriente para todo el mundo; sin embargo, en la gramática de Pirandello el presente es ordinariamente el modo y el tiempo de la ilusión), pero de lo real de una condición absurda. Un poco más allá otro ardid ilusionista, aunque menos chillón, llama la atención del lector: esta enumeración de los sentidos que se apartan de la conciencia "là l'udito, qua la vista..." sigue sin interrumpirse, pero con términos que designan objetos concretos: "le pareti, il soffitto, etc.". Ellos también quedan alejados del espíritu que les daba sentido y vuelven a su naturaleza de objetos muertos y sueltos. Más adelante el mismo concepto volverá —con emoción distinta— y bastará, sin escamoteos, la enumeración con sus pausas para que las cosas queden separadas del espíritu que hasta entonces las tenía juntas.

...la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza piú lui: oggetto: orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera (23).

(23) [...nuevamente el miedo, no de dormirse, sino de perderse en la cosa que permanece por sí, sin él: objeto: reloj en la mesa de luz, cuadrado en la pared, lámpara rosada que cuelga en la mitad del cuarto].

La sucesión de estos estados paradójicos sigue ordenándose con claridad siempre mayor en los grados progresivos de una efusión meramente lírica: "Lui è ora quelle cose... e questo è morire... sparire".

Lui é ora quelle cose; non piú com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono piú niente per lui. E questo è morire (24).

¿Qué vale el juego de los "su, giú, ora, poi", puestos en oposiciones desesperadas, qué significa el vaivén laberíntico del raciocinio, cuando el acento emotivo de esta oración cae desesperadamente sobre un "dunque", fundado en lo absurdo, y por encima del encadenamiento pseudológico, la efectiva unidad del período se arrima levemente sobre tres "lui", eco siempre más lejano de una conciencia que se extingue?

"Lui" —él— se halla ahora afuera, en el jardín: en la tapia alumbrada por la luna hay una pila. Ya sabemos el escalofrío que se apodera de Pirandello al mirar el encrespase del agua:

L'acqua nella vasca, piomba a stille. Ora é uno sbruffo di bolle. Ora é un filo di vetro, limpido, esile, immobile.

Como chiara quest'acqua nel cadere! Nella vasca diventa subito verde, appena caduta. É così esile il filo, così rade a volte le stille che a guardar nella vasca il denso volume d'acqua già caduta é come un'eternità di oceano (25).

Unas hojitas se aprietan flotando al rededor del caño de descarga:

Sparire.

Sorpresa che si fa di mano in mano piú grande, infinita: l'illusione dei sensi, già sparsi che a poco a poco si svuota di cose che pareva ci fossero e che invece non c'erano; suoni, colori, non c'erano; tutto freddo, tutto muto; era niente; e la morte, questo niente della vita com'era. Quel verde... Ah come, all'alba, lungo una proda, volle esser erba lui, una volta, guardando i cespugli e respirando la fragranza di tutto

(24) [El es ahora aquellas cosas; no ya como eran cuando aún poseían un sentido para él; aquellas cosas que por sí mismas no poseen sentido alguno y que ahora ya no son nada para él].

(25) [El agua en la fuente, cae gota a gota. Ora es una rociada rápida, ora un hilo de vidrio, limpido, fino, inmóvil.

¡Cuán clara esta agua en su caer! Apenas se posa en la cuenca, se vuelve verde. Es tan sutil el hilo, tan ralas las gotas, a veces, que, si se mira la cuenca, el denso volumen del agua ya caída, es casi una eternidad de océano].

quel verde così fresco e nuovo! Groviglio di bianche radici vive abbarbicate a succhiare l'umore della terra nera. Ah come la vita è di terra e non vuol cielo, se non per dare respiro alla terra! Ma ora lui è come la fragranza di un'erba che si va sciogliendo in questo respiro, vapore ancora sensibile che si dirada e vanisce, ma senza finire, senz'aver più nulla vicino; sì, forse un dolore; ma se può far tanto ancora di pensarlo, è già lontano, senza più tempo, nella tristezza infinita d'una così vana eternità.

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco, questo geranio... (26).

"Sparire". Toda la indeterminación que está en este infinitivo (ni lo determinado de una acción, ni lo concreto de un sustantivo) se transmite al término siguiente de la frase nominal ("sorpresa"), y a los demás y da la unidad tonal a todo el trozo que procede con levedad progresiva (sorpresa, ilusión, conciencia que se pierde, fragancia, vapor, dolor...) hacia el vacío de la "tristeza infinita" que llega como una solución fatal, ya vislumbrada desde el comienzo con expectación amedrentada: "sorpresa... grande infinita". No importa que estas estaciones rompan en el final su simetría, estando señaladas por términos de clase gramatical o de un valor sintáctico heterogéneo, no importa que dentro de cada uno de estos grados la oración se desarrolle complicándose en formas varias. Este "sparire", tan firme y simple, marca el compás, todo lo demás se despliega desenvolviéndose libremente en una espira de giros cada vez más amplios.

"Ah come all'alba... volle esser erba lui...!". Aquí empieza el segundo tema de la fuga, espiral menor y contraria, hecha de suspi-

(26) [Desaparecer.

Sorpresa que se torna por momentos más grande, infinita: la ilusión de los sentidos, ya desaparecidos que, poco a poco, se vacía de cosas que parecían ser y no eran; sonidos, colores no eran; todo frío, todo mudo; nada era, y la muerte, esta nada de la vida como era. Aquel verde... Ah como, en el alba, junto a un pretil, quiso ser hierba él también, al mirar las matas y al respirar la fragancia de todo aquel verde tan fresco y nuevo! Nudo de raíces blancas, vivas, aferradas al humor de la tierra negra. ¡Ah cómo la vida está hecha de tierra y no quiere cielo, si no para que respire la tierra! Pero ahora él es como la fragancia de una hierba que se va disolviendo en este respirar, vapor aún sensible que enrarece y desaparece, pero sin acabarse, sin tener más nada cercano; si, acaso un dolor, pero si lo piensa, ya está lejos, sin más tiempo, en la tristeza infinita de una tan hueca eternidad.

Una cosa, consistir todavía en una cosa, que no sea casi nada, una piedra. O también una flor que dure poco: hela aquí, este geranio...].

ros ("una cosa... o anche un fiore..."), de anhelo hacia algo concreto: "ecco, questo geranio". ¿Quién habla? Con el tono áspero y exacto de la palabra humana ya hemos bajado sobre la tierra:

—Oh guarda giú, nel giardino, quel geranio rosso. Come s'accende! Perché? Di sera, qualche volta, nei giardini s'accende così, improvvisamente, qualche fiore; e nessuno sa spiegarsene la ragione (27).

Pirandello desde luego tiene miedo al sentimentalismo, aunque este final lleno de la melancolía de una "réverie" está bien. No olvida por lo tanto comentarlo con la nota disonante y obligatoria de una vuelta a la realidad.

Más de una vez se nos deslizó de la pluma la expresión de prosa poética y dijimos que es expresión peligrosa, como lo es toda expresión ambigua. Quizás esta ambigüedad sea mínima al hablar de Pirandello ya que el asombroso ondear de su estilo —o de sus recursos estilísticos— permite efectivamente distinguir en su prosa una nota característica cuando la intención lírica tiene el mando de la expresión. En una atmósfera estilística muy distinta de la que ha llamado nuestra atención, un tono particularmente lírico ya puede sobresalir en un punto culminante, o bien rodear como una aureola a todo un personaje. Quien ha leído "La veglia" (un cuento que ha sido señalado como la obra maestra de Pirandello) —entre todas las asperezas de la vida, irremediablemente asquerosa, que se estremece convulsa alrededor de la suicida moribunda— no puede olvidar el tono, no más tierno, sino más hondo, más lírico, que asoma cuando se habla de ella:

Giaceva sul letto disfatto, nella camera in disordine e appena rischiarata, una donna. Livida, col viso già orribilmente stirato ai due lati del naso, teneva gli occhi chiusi, e i capelli, d'un bellissimo color rosso, sciolti e sparsi sul guanciale. Pareva già come inabissata nella

(27) [—¡Oh, mira allá en el jardín, aquel geranio rojo! ¡Cómo se enciende! ¿Por qué? Al atardecer, en los jardines se enciende de improviso alguna flor; y nadie sabe explicarse el motivo].

morte; ma frequenti, muti singulti incoscienti le scotevano ancora il capo, appena, appena. (*La veglia*, II, pág. 949) (28).

Este tono vuelve en forma tan constante que podemos hablar propiamente de un "tema" de esa mujer. Lo encontramos ahora dominante, en un marco estilístico muy distinto; cabe por lo tanto que nos detengamos un momento a considerarlo. Claro está que el rasgo fundamental de este tono es su movimiento rítmico: ritmo de cláusulas finales lentas, que rehuyen de una nota definitiva, ritmo plástico, es decir, que quiere moldearse en las vivas tonalidades de la voz humana ("suoni, colori, non c'erano"). Para comprender bien estos trozos hay que leerlos en voz alta, matizando el juego de entonaciones y de pausas, evocado por la puntuación. Este ritmo señala de la manera más legítima la firme unidad de la expresión poética. El compás lento, grave, absorto, del conjunto, se refleja repetido en los puntos dominantes de cada oración: "grande, infinita... suoni, colori... freddo, muto... fresco e nuovo...", en donde el segundo término de cada pareja amplía al mismo tiempo el primero, reflejando cada vez el ampliarse progresivo que caracteriza todo el período. Tendremos más adelante la oportunidad de considerar esta forma de denominación compuesta; aquí creo que debemos reconocer en estas parejas la última transformación de la venerable *variatio* retórica; ya el ritmo de la prosa de Leopardi la había animado con la emoción de una incertidumbre meditabunda:

"Così quest'arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi". (*Cantico del gallo silvestre*).

Hablar de ritmo en la prosa está bien: dejando ahora a un lado la faz más técnica del problema (búsqueda de esquemas o de valores meramente rítmicos) —que no atañe a Pirandello—, la interpretación del *Decamerón*, por ejemplo, o de las "Operette morali" de Leopardi

(28) [Yacía en la cama deshecha, en un aposento en desorden y alumbrado apenas, una mujer. Lívida, con el rostro ya horriblemente estirado a los lados de la nariz, conservaba los ojos cerrados, y los cabellos, de un hermoso color rojo, sueltos y desparramados sobre el travesaño. Ya parecía abismada en la muerte; pero un frecuente, mudo e inconsciente hipear le sacudía todavía la cabeza, apenas, apenas].

se ha orientado hacia horizontes nuevos, no bien la crítica se fijó en el ritmo con que están tejidos. Sin embargo, conformarnos con decir: ¡Ojo con el ritmo de esta página! no es satisfactorio. Da gusto ver lo que está más adentro; esta curiosidad puede ser inútil, pero el deporte de suscitar bellos espectros, como lo llamó Américo Castro, ¡es tan atractivo e inocente! El ritmo de Pirandello está ordinariamente adherido a su pensamiento; sus acentos delatan inmediatamente las preferencias mentales del artista y permiten fijar con el rótulo de una fórmula sus hábitos expresivos. Ya hemos visto el poder amortiguador del ritmo que desplaza y hasta anula las que, fuera de su dominio, son oposiciones. Por medio del ritmo puede Pirandello hacer rodar suavemente todo un mundo alrededor del lector, llevarlo, sin que se de cuenta, de la vida a la muerte. La aspereza trágica de un "niente" repetido con sentido distinto dentro de dos monótonas graduaciones de diferencias imperceptibles se ablanda y pasa por la cosa más natural del mundo: "tutto freddo, tutto muto, era niente, e la morte, questo niente della vita com'era". Leopardi, más respetuoso de la tradición, elige el camino inverso para significar lo mismo que son vida y muerte, y opone uno a otro dos atributos determinantes, reconocidos por la lengua, de una misma palabra al decir: "troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco (es decir el insomnio) é male per sé mortifero, e cagione di sonno eterno"). Supeditado al ritmo, hasta el repiqueteo de las adversativas y correlativas se transforma en un motivo de duda casi patético ("ora lui é come... ma... sí, forse..."). ¡Oh! moldes eternos de la lengua! Quizás tengamos aquí lo más pirandelliano de Pirandello; sin embargo, no podemos evitar que esta melodía de la duda nos traiga a la memoria algo como un "aria" de Metastasio: "Se cerca, se dice: —L'amico dov'è? —L'amico infelice —rispondi— morì! —Ah! no, sí gran duolo, non darle per me: Rispondi, ma solo: —Piangendo partì".

Por fin compare el lector este último período con los dos, tan largos, de "Il viaggio". En cierto sentido son opuestos: la fuga de las impresiones está ahora en la armazón de las coordinadas principales; la claridad de la conciencia se retira en el giro más lógico de las secundarias; sin embargo, el resultado es el mismo. Ahora bien, pienso que la perspectiva de esos dos planos sintácticos y la soltura con que se pasa de uno a otro expresa en último análisis la lucidez ator-

mentada de la conciencia que trata de fijar el fluir inefable de lo intuido. Esta forma estilística de Pirandello fué llamada asintáctica; más bien le sentaría el nombre de sintaxis crepuscular. Puede efectivamente que estemos ante el amanecer de un estado de certidumbre, una certidumbre nebulosa, como podía concebirla Pirandello, en la cual las actitudes contradictorias de su espíritu logran conciliarse definitivamente en una unidad expresiva.

Consideraremos más adelante esa cuestión; ahora tenemos que volver al conflicto entre situación y narración.

Hemos llegado a un puerto. Partiendo del principio que los conflictos planteados a Pirandello por la autonomía de la situación, igual que los dramas de sus personajes, no son nada más que la labor de su creación poética, tuvimos la oportunidad de notar de paso que estos conflictos estimulan más hondamente la conciencia crítica de Pirandello: estriba particularmente sobre ellos su técnica fundada en una consabida oposición de valores. Luego el análisis de la prosa poética nos permitió penetrar más directamente el propio arte de Pirandello cuando se realiza concentrándose en algunos aspectos de la problemática de lo relativo. Hemos visto que, bajo el empuje lírico, la acción se rompe y se reduce a las vibraciones de un espíritu que se debate dentro de los límites de su conciencia. Damos aquí con problemas formales, efectivamente paralelos y complementarios a los que plantea el conflicto entre autor y personajes. No sólo se necesita penetrar la individualidad humana encerrada en sí misma; se necesita también que comunique una con otra y que se pase por los distintos estados de cada una sin quebrantar su unidad. Típico, al propósito, el procedimiento de ampliar sin límite fuera del tiempo y del espacio, la perspectiva de impresiones y recuerdos, mediante el juego de variar tácitamente puntos de referencia. Huelga decir que con estos procedimientos Pirandello se manifiesta hijo y artista de su tiempo; en todas partes se nos ocurren términos de comparación: el impresionismo nervioso de Catalina Mansfield, la honda visión de Proust. La individualidad no es sólo uno de los temas que lo atraen más (tema del recuerdo, del sueño, de la alucinación), es al mismo tiempo un problema estilístico que resuelve desde luego con los ardides ilusionistas que le son particulares, o bien dando a su realización fantástica el realce de un fondo que imagina como efectivamente real, aunque esta

realidad puede fundarse en nada más que en la ilusión de un sueño (*Effetti di un sogno interrotto, Visita*).

A pesar de lo complejo que es, con los varios que son sus momentos emocionales, este conjunto de conflictos es siempre uno, y brinda a Pirandello, quiero decir al Pirandello de estos cuentos, su visión de un mundo donde la vida no tiene sentido porque envuelve igualmente a todos, y para todos adquiere un sentido distinto. Pirandello se estremece, como si se asomara de improviso a una sala lóbrega: todo el mundo habla de una vez, en el murmullo confuso e igual el oído percibe acá y allá voces y tonos claros, inconfundibles; pero la vista tarda en relacionar estas voces con una cara, una persona; nadie comprende a nadie. Esta visión interior de individualidades ambiguas e impenetrables ¿cómo puede expresarse con la palabra que —así opinan los demás— ha sido dada a los hombres para comunicar a unos con otros?

La conosco appena (morta, dovrei dire: "la conoscevo appena"; ma lei é qua ora come nell'assoluto d'un eterno presente, e posso dir dunque: la conosco appena), l'ho veduta una volta sola... (*Visita*, II, pág. 804 y sigs.) (29).

Con este paréntesis Pirandello se plantea un problema más: el de recortarse en la lengua la línea estilística que compete a su individualidad.

BENVENUTO A. TERRACINI

Tucumán.

(29) [La conozco apenas (habiendo muerto ella, debiera decir: "la conocía apenas", pero ella está aquí como en el absoluto de un eterno presente, y por lo tanto puedo decir: la conozco apenas) la he visto una sola vez].

POESIAS DE YEHUDA HALEVI (*)

Traducidas del hebreo por
ROSA CASTILLO DE MORENO

1

Ofra lava sus vestidos en el agua de mis lágrimas
y los pone a secar al sol de su hermosura.
No necesita el agua de las fuentes, porque tiene la de mis ojos,
ni otro sol que el de su belleza.

2

Eres un mirto florecido entre los árboles del Edén
y una estrella brillando entre las del cielo.
Dios te ha mandado un ramo de mirra
hecho por Él y no por las manos de los vendedores de aromas.
A la paloma que anidó entre los mirtos
el mirto le robó el olor y le dió a cambio su perfume.
No preguntes, cuando estás con ella, por el sol,
como ella no pregunta por la luna.

3

Mandaré a mi amado un saludo en alas del viento
cuando la tarde empiece a declinar;
no le voy a pedir sino que recuerde el día de la partida,
en que me juró amor bajo un manzano.

(*) Hace poco se cumplieron ocho siglos de la muerte de Judá Leví o Abulhasán Yehudá Haleví, el gran poeta judeo-español, el más grande —según Menéndez Pelayo— de los poetas europeos entre Prudencio y Dante, es decir, el más grande de los poetas, individualmente identificables, porque en ese mismo período hay poetas anónimos como el autor de la *Chanson de Roland*.

4

¿Por qué sales, oh sol, y por qué brillas?
 Ya ha salido la hija de Abihail
 avergonzando al sol con su belleza
 y disminuyendo los resplandores del Rey del día.
 No escogió para vivir el cielo,
 sino que convirtió al mirto en su esfera.

5

¡Oh amada mía! Dirígete a los umbrales de la casa de Dios:
 que tu canción le llegue como el humo de los perfumes.
 Mas si te entregas a las vanidades del mundo
 y crees en la realidad de sus quimeras,
 y las persigues de noche y de día
 y te es dulce el sueño de su amanecer,
 sabe que tienes entre las manos un árbol
 cuyas hojas mañana se marchitarán.
 Quédate en la presencia de tu Dios y tu Rey,
 que te ha cobijado bajo sus alas,
 cuyo nombre será engrandecido y santificado
 por todos los que respiren con el aliento del Señor de la vida.

6

¡Ah, si la aurora me trajera el viento
 que ha besado su boca y acariciado su cadáver!
 ¡Ah, si las nubes le llevarán mis palabras
 y la gratitud ablandara su corazón!
 Gacela que quisiste reposar en el silencio de las estrellas del Carro,
 apiádate del que tiene que volar hacia ti.

7

Mi corazón está en el Oriente y yo en lo último del Occidente.
 ¿Cómo voy a gustar de la dulzura de los manjares?
 ¿Cómo es posible que cumpla mis votos ni mis promesas
 si Sión está oprimida por los edomitas y yo bajo el dominio de los
 [árabes?

No me sería penoso renunciar a toda la hermosura de España
 si así pudiera contemplar el polvo de las ruinas del templo.

8

En el corazón del mar digo a mi corazón,
 que palpita lleno de temor al ver cómo levanta sus olas:
 si crees en el Dios que hizo los mares
 y cuyo nombre ha de durar toda la eternidad,
 no debe asustarte el mar cuando se hincha,
 porque contigo está Aquél que le puso términos al mar.

9

¡Joya de las alturas! ¡Alegría del mundo! ¡Ciudad del más pode-
 [roso de los reyes!
 Por ti suspira mi alma desde el Occidente.
 Todo mi amor se abrasa al recordar
 el esplendor y hermosura de tu pasado.
 ¡Quién me pusiera sobre las alas del águila
 para mezclar mis lágrimas con tu polvo!
 Voy a ti, aunque estés abandonada de tu Rey
 y en vez del bálsamo de Gilead tengas culebras y escorpiones.
 ¿No he de besar llorando tus piedras?
 El sabor de tu tierra en la boca ¿no me será más dulce que la miel?

10

¿Quién como tú, revelador de lo profundo,
terrible y alabado, hacedor de maravillas?

El Creador que todo lo hizo de la nada
se revela a nuestro corazón, pero no le ven los ojos;
por tanto, no preguntes dónde está,
porque Él llena los cielos y la tierra.

Limpia tu alma de deseos
y encontrarás a Dios en medio de tu pecho,
yendo hacia tu corazón:
Él es el que humilla y el que levanta.

Mira el camino del misterio del alma,
búscala y solázate con ella.
Él te iluminará y te libertará,
porque estás prisionero en la cárcel del mundo.

Haz de la inteligencia el mensajero tuyo para Él;
anega tu voluntad en la suya;
y sabes que te ve donde te escondas
y que nada le es imposible.

Él era antes del principio del polvo del mundo;
Él es Creador y Sustentador;
y el hombre es una flor que se marchita,
cayendo tan pronto como la hoja

11

Todas las estrellas de la mañana te cantan,
porque sus resplandores te reflejan a ti.
Y los hijos de Dios, al lado de los atalayas de la noche y el día,
glorifican el nombre de Dios.
Y la hueste de los santos los escucha
y, todos los días al amanecer, se levanta para buscar tu morada.

12

Caigan tus bendiciones sobre mí lo mismo que ha caído tu cólera.
¿Se alzarán siempre mis pecados entre tú y yo?
¿Hasta cuándo te buscaré sin encontrarte?
Oh tú, que moras sobre las alas de los querubines que se encuentran
[encima del Arca,
¿por qué me has entregado a mis enemigos, a pesar de estar sentado
[a tu diestra?
¡Oh Redentor! Levántate y redime a estas multitudes, contemplándo-
[las desde la altura.

13

Hastiado de las vanidades del mundo
voy corriendo a la fuente de la vida.
Sólo quiero gozar del rostro de mi Rey,
cuya vista me hace perder todo temor.
¡Quién me diera el mirarle eternamente,
el dormir en su seno sin recordar!
Si le vieses los ojos de mi alma
no me harían falta los de la cara.

CAPRICHOS Y TRANSCRIPCIONES

La paloma "a priori" y la paloma empírica.

LA ligera paloma, agitando con su libre vuelo el aire cuya resistencia advierte, podría imaginar que su vuelo sería más fácil en el vacío". Esta ingenua paloma, aunque sólo se la menciona de pasada en unas líneas de la *Introducción*, cruza en cierto modo toda la *Crítica de la Razón pura*: el libro procura demostrar cómo el ave vuela segura mientras la sostiene el aire, y luego se debate impotente en el espacio vacío de la *Dialéctica trascendental*. Y la paloma kantiana, la paloma "a priori", sobrevuela después toda la filosofía del siglo XIX.

Si la *Crítica de la Razón pura* es uno de los libros capitales del pasado reciente, el *Origen de las Especies* es otra de sus Biblias. Todo el viejo empirismo se rejuvenece y agiganta al soplo del evolucionismo darwiniano, y las primeras pruebas de su transformismo las extrae Darwin de las palomas domésticas; un arrullo de palomar bien poblado acompaña las consideraciones iniciales del *Origen de las Especies*.

... La paloma imaginaria y sola, la paloma simbólica de la *Crítica de la Razón pura* — y las gordas palomas de los palomares ingleses observadas por Darwin. La paloma "a priori" y las palomas empíricas. Dichosa edad y tiempos dichosos aquellos en que se filosofaba bajo el signo de la paloma.

El principio de razón suficiente y los granaderos del Rey Sargento.

El principio de razón suficiente gobierna, como es sabido, la filosofía de Leibniz y la de su continuador Wolff. El famoso principio tuvo para el segundo una derivación aun más divertida que la graciosa

ocurrencia del primero sobre "el mejor de los mundos posibles". Parece que los cortesanos enemigos de Wolff convencieron a Federico Guillermo I de las peligrosas consecuencias del principio; porque si todo tiene su razón suficiente, ¿cómo podría en conciencia el Rey aplicar su justicia inexorable a los granaderos que desertasen? Wolff fué desposeído de su cargo y conminado a salir de los Estados del Rey en un plazo de cuarenta y ocho horas. Seguramente se consoló pensando que nada ocurre sin su razón suficiente.

Diálogo primero.

DESCARTES: La razón es la última y suprema instancia de conocimiento, y nos engañaría Dios, que la ha puesto en nosotros, si la realidad no fuera en sí tal como la razón la piensa. Dios, como ser perfecto que es, no puede engañarnos, luego la realidad existe y es tal como la razón la concibe. En mis escritos está claro todo.

BERKELEY: "Esse est percipi". Ser es ser percibido y nada más. No hay sino los espíritus, sus percepciones y Dios. La sustancia extensa carece en absoluto de realidad.

DESCARTES: Según su tesis, Dios nos engaña. Y me extraña mucho que usted, que es Obispo...

BERKELEY: Alto ahí. Quien se engaña es usted, que no ha sabido conducir bien su razonamiento. Use rectamente, como yo, de la razón que Dios ha puesto en usted, y alcanzará la verdad. Y en adelante sea más modesto.

La longitud de las orejas.

Halévy refiere la anécdota. En camino a Bonn, el joven Nietzsche con Deussen y otro amigo montan a caballo y recorren los campos alegremente. Nietzsche, que acaso haya gustado con exceso la cerveza del albergue, se interesa menos por el paisaje que por las orejas de su cabalgadura. Las mide con cuidado y exclama: "Es un burro". Los amigos le replican: "Es un caballo", pero Nietzsche persiste en su dictamen. La anécdota es significativa y había de resultar casi profética. Después y sin reposo medirá las orejas a su tiempo, y como en el camino de Bonn repetirá: "Es un burro".

San Anselmo y la teoría de los conjuntos.

El profesor J. Pérès publicó en 1930 un volumen titulado *Les sciences exactes* (E. de Boccard, París); es parte de la *Histoire du Monde* editada bajo la dirección de M. E. Cavaignac. En las páginas 53-54 documenta una semejanza tan sugestiva como inesperada. "El rigor de la geometría griega —dice— cuyo secreto habían perdido los científicos de la Edad Media, vuelve a encontrarse, por un singular desvío, en el pensamiento filosófico. Si alguien lo duda se le puede ofrecer como ejemplo la perfección matemática que asumen, con San Anselmo de Canterbury, las pruebas agustinianas de la existencia de Dios". A continuación transcribe el resumen que proporciona Gilson de la prueba fundada en la perfección de los seres, y concluye así: "Si por un instante prescindimos del fondo, ha de juzgarse que este fragmento no es inferior a la más perfecta demostración por el método exhaustivo; o más bien se lo aproximará a los razonamientos que utiliza una de las ramas más recientes del análisis matemático: la teoría de los conjuntos; pero, ¿no es en todo caso una cuestión de teoría de los conjuntos la que trata San Anselmo?"

Concurso kantiano.

No será problema sencillo otorgar el premio al kantiano más abnegado y ejemplar. Acaso los mayores méritos los presentará Vaihinger, que consagró más de mil páginas a comentar las primeras cincuenta o sesenta de la *Crítica de la Razón pura*. Pero no dejarán de disputárselo el que puso en verso parte de la misma *Crítica*, el que publicó el *Kant para los niños*, el romántico Tiedge que expuso en un poema entre didáctico y lírico la filosofía kantiana, August Stricker que escribió la novela *De cómo Kant casi se casa*. . . No es imposible que la palma se la lleve W. Stapel, que tradujo la *Crítica de la Razón pura* al alemán.

La mortal teoría de Lambert.

Con dificultad podemos hoy imaginar el renombre que alcanzó en su tiempo Johann Heinrich Lambert, a quien Kant, en carta fechada el 31 de diciembre de 1765, llamaba el primer genio de Alemania,

prometiéndole en otra ocasión no mantener en sus escritos una frase a la que él no asintiera. Lambert nació en Alsacia, donde su abuelo, francés, se había refugiado por motivos religiosos. Fui filósofo, matemático, físico y astrónomo; se distinguió en lógica y teoría del conocimiento, y formuló una hipótesis cosmológica semejante a las famosas de Kant y Laplace casi al mismo tiempo que ellos. La consternación causada por su fallecimiento resuena en la frase del matemático Schulze, que le sucedió en la Academia berlinesa: "La naturaleza necesita siglos para producir un genio como el suyo".

La extraordinaria capacidad lógica no evitó al pobre Lambert equivocarse en lo que le tocaba más de cerca. Mientras suscitaba universal admiración con sus doctrinas filosóficas y científicas, construyó sobre sí mismo una teoría que le costó la vida. Enfermo del pulmón, se persuadió de que su caja torácica encerraba alrededor de ocho mil pequeños abscesos que debía expectorar; murió antes de los cincuenta años, cuando, según sus cálculos, debía estar ya casi sano.

Diálogo segundo.

KANT: Le explicaré en qué consiste mi revolución copernicana. Tratemos de ver si no obtendríamos mejor éxito que hasta ahora en los problemas de la metafísica, admitiendo que los objetos son los que deben reglarse por nuestro conocimiento. Sucede aquí lo que con el primer pensamiento de Copérnico, quien no pudiendo explicarse bien los movimientos del cielo si admitía que todo el sistema sideral giraba alrededor del observador, probó si no sería mejor suponer que era el espectador el que tornaba y los astros los que permanecían inmóviles. Hagamos un ensayo semejante en la metafísica en lo que toca a la intuición de los objetos. Si la intuición debe reglarse por la naturaleza de los objetos, no comprendo cómo puede saberse de ellos algo "a priori"; pero réglese el objeto (en cuanto objeto de los sentidos) por la naturaleza de nuestra facultad intuitiva... Como usted ve, soy el Copérnico de la filosofía.

Yo: De ningún modo. Usted repara únicamente en que, como Copérnico, atribuye fijeza a lo que antes se consideraba dando vueltas, y hace girar lo que se imaginaba estable. Pero la semejanza es meramente formal y encubre una radical diferencia, una oposición. Copérnico destruye el geocentrismo; y como del geocentrismo al antropo-

centrismo sólo hay un paso, es el antropocentrismo medieval lo que se derrumba con su innovación cosmológica. Usted cree que la razón es legisladora, que el objeto se somete a ella y en cierto modo gira a su alrededor. Lo que usted pretende es restituir gnoseológicamente la situación abolida por Copérnico, rehacer en el plano trascendental lo que desbarató Copérnico en el orden cósmico. La suya es, pues, una revolución anticopernicana. Usted, Kant, es el Anti-Copérnico.

KANT (convencido): Tiene usted razón.

Teoría del cuerpo.

El cuerpo es "lo otro", decía Xavier de Maistre. Pero Emile Boutroux iba más allá. Cuando sostenía su tesis de doctorado, Caro, que era uno de los jurados, un tanto alarmado, le interrogó: "Mais enfin, monsieur, le corps existe! Q'en faites-vous dans votre philosophie?" Boutroux meditó unos instantes y respondió: "Le corps? le corps? Ce n'est peut-être qu'une infirmité".

Fichte y la historia "a priori".

"...Esto me recuerda un pasaje chistoso de *Leben und literarischer Briefwechsel* de nuestro autor. Fichte informa a F. A. Wolff que ha llegado, respecto a la época homérica, al mismo resultado por la deducción "a priori" que Wolff mediante la crítica empírica. El ilustre erudito le responde con malicia que hay ciertos pueblos de los que los antiguos no nos han conservado, por desgracia, más que el nombre, y que tendría sumo placer en aprender su historia de alguno que, como Fichte, pudiera conocerla "a priori". (Flint, *La filosofía de la historia en Alemania*).

Los límites de la ley logarítmica.

Aunque ya no sean muy frecuentadas las novecientas páginas, rebosantes de fórmulas, de los *Elementos de Psicofísica* de Fechner, el libro ejerce a la distancia una fuerte atracción sobre los especialistas y curiosos de psicología, sea que vean en él los comienzos de la psicología científica, sea que meramente admiren o respeten un poderoso esfuerzo digno de mejor suerte.

Hasta fines del siglo pasado el prestigio de la obra era grande; tras el fracaso de la construcción matemático-especulativa de Herbart, la matematización de la psicología parecía haber encontrado con Fechner el buen camino, el método que hermanaba la matemática con el experimento, alianza a la que debía sus éxitos la ciencia natural desde el Renacimiento. La psicología, al parecer, tomaba definitivamente su puesto junto a las demás ciencias, y como ellas experimentaba para arribar a estrictas leyes numéricas.

Pero los que sólo veían en Fechner al secuaz del riguroso método experimental y matemático, al hombre de los hechos y de las cifras, hubieran llevado un desengaño al conocerlo más a fondo. Porque ha habido pocas mentes más desatadas que la del creador de la psicofísica. Muchos de los pensamientos que, bajo seudónimo, consignó humorísticamente en su juvenil *Anatomía comparada de los ángeles*, fueron la semilla de las grandiosas imaginaciones posteriores de su *Zend-Avesta*, donde muy en serio sostiene que la Tierra y las estrellas tienen alma, y que el universal Todo posee también un espíritu en el que se integran las almas subordinadas de las partes componentes.

A los que creen en la ley psicofísica fundamental, según la cual la sensación varía como el logaritmo de la excitación, habría, pues, que recordarles el alcance psico-cósmico de tal ley; en buena lógica debe valer también para la Tierra y las estrellas. En cambio no puede regir para el Todo, porque por su esencia misma carece de contorno de donde le lleguen excitaciones. Este Todo es el Dios de Fechner, y sería la única realidad que escapa a la ley logarítmica.

Apócrifo del apócrifo.

—La libertad —decía una tarde Juan de Mairena en el café, mientras se guardaba un terrón de azúcar en el bolsillo del chaleco— es cosa honesta y deseable, y todos sin excepción la aman.

Y como uno de los contertulios le replicara que a la libertad le habían salido en los últimos tiempos desaforados enemigos que la odiaban y habían jurado desterrarla de este mundo, le contestó:

—Esa enemistad de algunos hacia la libertad es sólo aparente. En realidad, son ellos los que la aman con más pasión, pues quieren para sí la libertad propia y la del prójimo.

FRANCISCO ROMERO

LA VIDA DE LOS JUDIOS DE TOLEDO

ANTES de adentrarse en Portugal, el río Tajo no es, a penas, navegable. Delante de las viejas residencias veraniegas de Aranjuez, sus aguas bajas se desdoblán con verdadera mansedumbre. Plácidamente se deslizan los cisnes y las lanchas de los amantes sobre su suavidad de lago.

Tan sólo al bordear la meseta de Castilla, su cauce llega a ser ancho, la fuerza con que arrastra su oculta agitación se hace imponente, y ya no es posible ver su fondo. Al pie de la vertiginosa acumulación de rocas sobre las que se yergue la ciudad de Toledo, el río es pardo, morado y negro, empujando delante de sí sus propias masas con violencia pesada. Los torrentes hierven. En las cuevas de los peñascos repercute la ira de las vorágines. La canoa que quiere salvar los saltos, zozobra si no se encalla, antes de estrellarse, en el pico de una roca que emerge del nivel.

El agua del río despide amargor. Hay quien recuerda el vinagre. Las mujeres de Toledo piensan en la hiel. El hombre judío cree que el Tajo arrastra agua de lágrimas.

Hacen falta muchas lágrimas para alimentar con ellas a un río. Se necesitan muchos ojos para llorarlas. Pero las lágrimas de tres o cuatro generaciones de mozas judías, de doncellas judías, de matronas judías, llenan un cauce de río. En el Tajo se pueden haber derramado, en el pasado de los tiempos, las lágrimas de doscientas o trescientas mil hembras judías que querían vivir en su sosiego judaico y que no querían atravesar los mares en busca de tierras.

En el agua de lágrimas se reflejan turbios la naturaleza y el artefacto. La impureza y espesor pardos no admiten ningún espejismo sin desfigurar aún la tremenda destrucción. Yacentes en la zanja del

Tajo, el torso queda reducido a escombros, el rodezno aparece privado de su molino, almenas exentas de castillos flotan por la horizontal y las olas arrastran imágenes de portones que no tienen casa.

Es como si el dolor de los judíos, al tener que abandonar, hace unos cuatrocientos años, su divina fortaleza castellana, hubiese quedado sumergido en las honduras del río. El Tajo se retuerce como culebrearía el tronco de un olivo milenario en pos de su follaje, o como se revolcaría un hombre envenenado, en su desesperación formando una rosca en torno de la alta ciudad. Ya que se secó la fuente de lágrimas, se comporta como un pitón, devorando rocas, nutriéndose de rocas, resbalándose hacia su nido por entre rocas, a través del vacío que su comida ha dejado.

Ya no hay árboles en el borde del río, ya no hay matas, ya no hay musgo. Pronto ya no habrá roca. Más que desnuda, la piedra del Tajo se quedó en sus huesos. La sal de las lágrimas parece haber roído su carne toda. En los barrancos del Tajo, al pie de la ciudad de Toledo, la desesperación tiene el valor de un placer lascivo. Dentro de poco, al río Tajo ya no le quedará más comida que la muerte. Los alimoches y abantos le tendrán envidia. Ellos conocen la pestilencia mortal, pero el Tajo penetrará hasta la sede misma de la muerte. Llegará el día en que se alimente de lo que se alimentan el tiempo, el espacio y Dios.

Al ascender por las torsiones del río hacia el ciclópeo laberinto de las murallas toledanas, bajo un cielo en que la roca parece reflejarse como en un negro mar revuelto y por encima de unos peñascos que van adoptando forma y color de unas enormes nubes amenazadoras, pasando por el lugar del antiguo acueducto romano, poco a poco cede la angustia que oprime nuestras sienes y el peso que gravita sobre nuestra nuca. Trepamos a la cresta de las siete colinas rocosas sobre la que se levanta la ciudad, construida, en parte, dentro de la roca viva.

Es martes, día de mercado. Desde hace muchos siglos, el gran mercado de Toledo se celebra en martes. El martes es un día bueno para las tres religiones que propulsaban, antaño, la vida toledana. El martes queda bien distante del domingo cristiano, del sábado judío y del viernes islámico. El mercado se desarrolla en la Plaza Mayor de Toledo, en el árabe Zocodover, sobre la antiquísima glorieta que,

circundada de soportales sombríos y de altas casas angostísimas, se extiende a los pies del Alcázar. Igual que en los siglos XIII, XIV, XV, acuden las morenísimas mujeres de Bargas, pero ya no vienen las de Lagartera con sus trajes tiesos como armaduras, ni las de Olías del Rey ni las de Maqueda ni las de Talavera de la Reina. Las mujeres de Bargas caminan al lado de su burro de carga, envueltas en enormes mantones y con las alforjas repletas de mercancías. En la Edad Media, Bargas era una villa judía compuesta, casi exclusivamente, de panaderías que trabajaban para la población hebrea de Toledo. La Comunidad toledana era tan numerosa y vivía tan estrechamente apiñada en sus dos angulosas barriadas, que cada enriquecimiento arquitectónico tuvo que llevarse a cabo hacia dentro, hacia las entrañas de las construcciones de roca. De Bargas venía el pan trenzado para el sábado. Hacia fines del siglo XV, cuando los judíos tuvieron que salir de la Península o convertirse al catolicismo, la población de Bargas no tuvo fuerzas para dejar su obra. Incapaz de abandonar lo que quería, abrazó, íntegra, la otra fe. Llegadas a ser mujeres marranas sin saberlo, las jóvenes bargueñas continúan regalando a sus novios dos pañuelos de cuello: un tapaboca que ostenta las características esenciales de la pechera que los judíos llaman *arba kanfoth* y una bufanda con los mismos listones que lleva el manto de oración judaico *talíth*. En señal de un inconsciente luto sempiterno, toman sus comidas acurrucadas en el suelo delante de unas mesitas muy bajas, como hacen los judíos durante los primeros días de un duelo, y estas mismas mesitas sirven, en los cortejos fúnebres, como soportes para el ataúd.

Hoy en día, el mercado de Toledo es una abigarrada conglomeración de mercancías, de puestos y de gentes. Pero la misma ciudad que actualmente apenas llega a tener 20.000 habitantes, daba albergue, en el siglo XV, a 250.000 seres, de los que una tercera parte eran judíos.

En aquella época, el mercado era una orgía judía, árabe, cristiana y exótica de la compra-venta más bulliciosa y más agitada. Los joyeros exhibían orfebrerías de Andalucía, de Cataluña y del Sur de Francia. Se ponía a la venta perfumes del Cercano Oriente y especias de las islas asiáticas. Había vestimentas y alfombras de Persia. Se veía lo mejor de la fruta de Levante. Según la época predominaba el

perfume de la naranja o de la chirimoya. Según el momento, el mercado de las flores estaba lleno de nardos o de ramitas del almendro. El almendro es el árbol de la Vega de Toledo. Desde el siglo XIII, se elabora en Toledo el mazapán de la almendra amarga, el mazapán que sabe a miel y a lágrimas. Las muchachas judías iban al mercado con cadenas de oro tendidas entre un tobillo y otro, para conferir aún más gracilidad a su andar. Los galanes les susurraban piropos al oído extraídos del Cantar de los Cantares, de los poemas de amor de los *paytaním* hebreos, de Isaac ibn Gayyat, de Yehudá Haleví. Indistintamente se hablaba el hebreo y el árabe. Los judíos vestían como los musulmanes. Los ancianos ayudantes de los maestros de la Ley canturreaban ante un público de mozaibetes, los episodios de Ruth, de Ester y de Judith. Ciegos tañedores de laúd se abrían brecha entre los grupos de curiosos cantando elegías del Templo en ruinas. Tan sólo cuando el viento ascendía del río, el bullicio del mercado se mezclaba con el bramar de las aguas, de las mismas aguas que, muy poco después, tuvieron que acoger los sollozos desgarradores de los perseguidos a muerte.

En el Zocodover, bajo cuyas columnatas se compraban y se vendían las mercancías más apetecibles de los cuatro puntos cardinales, tuvieron lugar entre mercado y mercado, entre martes y martes, los autos de fe. Desde lo alto de los balcones engalanados con tapices, se veía el Quemadero instalado en la Vega, continuo a las ruinas del Circo romano y, en dirección contraria, los tejados del Tribunal de la Inquisición, palacio portentoso que se conserva, intacto, en su nicho detrás de la Catedral.

Por ancha que sea la calle que conduce del Zocodover a este Templo Mayor de la ciudad y a pesar de ser la más ancha de todas, no equivale sino a un callejón. Se abre el laberinto casi inescrutable de las callejuelas por las que justamente pasa el aguador con su burro. Llevan nombres como "del Hombre de Palo", "del Pozo amargo", "de los Niños hermosos", "del Horno de Bizcochos". Es más difícil orientarse en Toledo que en cualquier urbe moderna. Cuesta arriba, cuesta abajo, las callejuelas se curvan, se tuercen y se esconden en la noche de cobertizos obliterados cruzándose con otras que no tienen salida, que terminan en un antiguo palacio o que desembocan en un torreón ruinoso.

En la Edad Media, todas estas angostísimas arterias estaban cubiertas, en lo alto, con toldos colgantes, mientras que el empedrado se encontraba revestido de ramizas frondosas. Por todo Toledo, pero especialmente por los barrios judíos, se andaba como por una enorme tienda de campaña. El baldaquín tendido a lo largo de la calle entre las dos aceras, protegía contra el sol, la lluvia y el frío; el follaje fresco desplegado por el suelo, convertía el viejo empedrado penoso en un piso blando y refrescante. La mujer mora de rango no bajaba jamás a la calle; la mujer cristiana salía de su casa para ir a misa; el aderezo especial de la ciudad era un homenaje que los gobernantes ofrecían a la delicadeza de la mujer judía. Dotada de finura bíblica, versada en la aplicación de los remedios de belleza orientales, entregada, por compromiso ritual, a la asidua purificación de su cuerpo, sabiendo leer, escribir, dominando dos o tres idiomas y conociendo el contenido poético de su antigua literatura, a la hembra judía de Toledo no le faltaba nada en una época en que la mujer de las otras dos culturas era una esclava o una cautiva, para ser una admirable dueña, y la dueña de su dueño. Por doquier se había establecido como norma, lo que pudiera gustar a esta hembra, a esta configuración femenina tan infinitamente afortunada que llegó a regir la vida privada y pública de los suyos. El idioma castellano oficial ha creado un adjetivo para designar el donaire peculiar de la judía de Toledo: *henoso*, derivado de la raíz hebrea *hen*, y el lenguaje popular plasmó para la legumbre que en otras partes se llama frejol o poroto, la expresión *judías blancas*, eternizando de esta suerte en la vida cotidiana la imagen de la joven judía blanca, pulida y nítida.

Penetramos en el recinto de la menos antigua de los dos juderías con que contaba Toledo. Erigida inmediatamente a raíz de las primeras persecuciones del siglo XIV al amparo de la Catedral y terminada, por el año 1391, cuando Ferrán Martínez organizó, en contra de las intenciones de la Iglesia y del Estado, sus matanzas irresponsables, ostentó la estructuración de una pequeña citadela. En la Calle de las Tornerías se conservó la cáscara arquitectónica de un oratorio transformado en carpintería y en el callejón llamado "de la Sinagoga" quedan restos de la Academia de Rosh, rabino que había llegado de Alemania. En una plazuela cerca de la Calle de la Sal, hoy en día cubierta de hojarasca y convertida en un jardín silvestre, los estudian-

tes jugaban, rimaban y cantaban. Las casas vecinas son pequeñas construcciones de estilo morisco, dispuestas alrededor de un patio con su fuente, con sus artesonados, con su azulejería, con sus viejas inscripciones, con sus verjas de hierro forjado y con sus restos de una vidriera multicolor. De los sótanos de algunas de estas casas se ha podido desenterrar, aún en los últimos años, cálices, candelabros, platos cincelados de *Misraj*, es decir, platos que, colgados en la pared Este de la habitación, señalaban el rumbo hacia Jerusalén. Estos pertenchos habían sido escondidos por sus dueños al buscar refugio allende el mar, en Marruecos, en Italia, en Turquía. Unos cuantos restos recuerdan los hallazgos hechos en Pompeya. A pesar de la destrucción y de las modificaciones emprendidas por los nuevos vecinos de la barriada, quedan vestigios animados de una antigua vida judaica. Pudieron ser encontrados bajo tierra y sobre tierra inscripciones hechas a navaja por los mozalbetes, zapatillas bordadas pertenecientes a una niña judía, cachivaches de un costurero con iniciales en hebreo. Se llegó a descubrir un trozo de papel apergaminado con una misiva amorosa, al parecer llena de donaire y de terror.

La judería antigua, la primera morada de los judíos en Toledo y, quizá, de las primeras barriadas erigidas, hace más de dos mil años, sobre la roca del Tajo, se encuentra más allá de la Catedral, sobre la pendiente Sudoeste del complejo habitable. Una de las entradas hay que buscarla cerca de la Iglesia de Santo Tomás, templo que alberga "El entierro del Conde de Orgaz" del Greco. Otra puerta, bien conservada y mal reconstruida, se halla ya cerca de los barrancos del río. El Callejón de los Bodegones, la Calle de las Bulas Viejas y la Plaza de Valdecaleros delimitan el emplazamiento de la antigua artesanía. Las barreras naturales de esta judería las forman los despeñaderos del río que propulsa, en lo hondo de su tajo, sus aguas hacia Poniente. No lejos del Puente de San Martín que conduce a los cigarrales de Toledo hallándose al amparo de una fortaleza judaica en ruinas, se levantaban palacios, palacetes y villas de recreo. Aquí están las dos grandes sinagogas, una del siglo XI, la otra del XIV, cuyos exteriores e interiores relativamente intactos estampan sobre el barrio agonizante un recuerdo de majestad diluida.

En la época judaica, la ciudad tenía siete sinagogas monumen-

tales, un sinfín de pequeñas sinagogas privadas intercaladas en el intersticio entre dos o tres casas, gran número de oratorios y una cantidad considerable de academias, institutos de traductores y escuelas. Sin sentir la necesidad de moverse en grandes espacios vacíos, sino, al contrario, entregada al placer de sorber el aliento de la vida del calor y multiplicidad de la agrupación densamente apiñada, la gente formaba, voluntariamente, un hervidero fantástico dentro de una obra urbana que era como un panal de miel. Sobraba todo medio artificial de comunicación, porque entre boca y boca, entre oído y oído, a penas se establecía vacío alguno. En las tardes del sábado, cuando se acampaba por encima de las orillas del río contemplando, desde lo alto, la vetustez del paisaje de rocas, admirando los cigarcales y jardines de recreo que se extendían al otro lado del Tajo, en las faldas de los montes de Toledo, jugando, discutiendo, galanteando, aquello era enteramente el coloso mágicamente animado de ciudad que El Greco pintó doscientos años después.

En los callejones de artesanía trabajaban los plateros, los orfebres, los tejedores, los confiteros, los escribas de Torá, los ceramistas. En cuanto a broches, dijes, pendientes, fíbulas y pulseras, se daba la preferencia al trabajo en acero negro y oro amarillo al estilo de Damasco. La familia más afamada de ceramistas eran los Azulay o Azulaj que elaboraban azulejos por el método de la cuerda seca cuya plasticidad era, como se decía, escritura para analfabetos.

En los palacios vivían los judíos ennoblecidos como aquel Samuel Leví Abulafia, tesorero de Pedro el Cruel, que había costado la construcción de la sinagoga más admirable del Occidente, aquella que, en la actualidad, lleva el nombre "del Tránsito". En lo hondo del solar sobre que se levantaba su residencia, quedan siete galerías subterráneas; la superior servía, durante el siglo XVI, en varias ocasiones como oratorio secreto de los criptohebreos, de los marraños; se conservan las verjas de esta sinagoga subterránea y los soportes de las antorchas que la iluminaban ennegreciendo dramáticamente el muro de roca. La séptima galería tenía una comunicación laberíntica con el río; en uno de los codos que forma este pasadizo, se encontró, a principios del siglo, un cuchillo como de circuncisión que se halla hoy en día, en el Museo de Cluny, de París. De los papeles del Príncipe Abulafia llegaron a la posteridad unas cuentas

bastante curiosas; de ellas resulta que el tesorero de Pedro el Cruel entretenía en las capitales de varios países representantes privados cuyo único trabajo parece haber consistido en proporcionar, anónimamente, el ajuar a las novias pobres.

No lejos de las galerías de Abulafia queda en pie la casa de Raquel la Fermosa de aquella deliciosa muchacha judía con que Alfonso VI se encerró, por siete años, en un palacete de los montes de Toledo, "olvidando", como dicen los cronistas, "mujer, pueblo y Estado" y "sorbiendo", como dicen las mujeres de Toledo, "Tora de los senos de una mujer". La belleza sin par de esta joven sefardita ha ido fustigando la imaginación de las generaciones toledanas; al hablar de ella, la gente abandonaba el trabajo dejando reposar los brazos sobre las rodillas como expresando que más allá ya no había nada. Se dice que el Rey la había descubierto una mañana cuando iba al baño ritual. De regreso del baño, acurrucada en el zaguán de su casa, la muchacha se daba polvos de una minúscula cajita. Alfonso se acercó para preguntar qué polvos eran aquellos. La personilla le explicó que se hacían de perlas trituradas. El Rey le reprochó este derroche. Raquel dijo: —Dios hizo la ostra, la ostra da su perla, de la perla hago mis polvos y, una vez extendidos sobre mis pómulos, alaban a Dios.

El despñadero del río estaba ocupado por las academias talmúdicas y escuelas de traductores que se agrupaban en semicírculo ante aquel Observatorio astronómico en que se elaboraban las Tablas Alfonsinas. Uno de los colaboradores más destacados de esta obra astronómica cuya vigencia no se diluyó sino en el siglo XVI, Ibn Cid o Ibn Saíd, era, a la vez, cantor de la más bella sinagoga de su época. Se trata de la construcción del siglo XI que, entre las generaciones posteriores, era llamada "El Templo Viejo" y que hoy en día lleva el nombre de "Santa María la Blanca". Ibn Cid parece haber ejercido también la medicina. Hablamos de una época en que las ciencias, lejos de encontrarse nítidamente encasilladas, representaban la ocupación del hombre elevado. El intelectualismo era aún sabiduría, y el sabio se esforzaba a ser un sacerdote de Dios. El posible diletantismo se hallaba exento de tendencias profanas, porque el sabio judío, embriagado por la causa divina a cuyo servicio estaba, anhelaba la santidad de una vida consumada.

En el Antiguo Testamento se manifiesta la voz de la deidad clamando: "Yo hago morir y yo hago vivir; yo hiero y yo curo". El judaísmo que no elabora imágenes de Dios, desea que el médico realice en su persona la efigie divina. Muchas eras antes de que se descubriera o se inventara la antisepsia y de que este hallazgo adoptara cariz científico, el médico judío ejercía la purificación; lo hacía en su calidad de criatura israelita para que la pureza fisiológica era una condición esencial en sus contactos con Dios. La autoridad de los médicos judíos era más cierta que la de los rabinos en sí. Los rabinos se hacían médicos, porque la forma más firme de la enseñanza es la vida ilesa y la curación. La estrecha vinculación entre el rito y la medicina se encontraba libre de elementos de charlatanería, porque la compleja fuerza curativa de la mano pura se destacaba nitidamente del hervidero de las multitudes. Una mujer hebrea de nombre Miriam o sea, María, había descubierto el método de calentar cuerpos líquidos sin que perdieran su pureza; el "baño María" es el remedio sintomático para la órbita curativa de los judíos.

Ahora bien, los médicos toledanos vivían principalmente fuera de las juderías, porque aun en las épocas en que estaba prohibido servirse de ellos, la población no-israelita reclamaba su ayuda. Los reyes de Francia los llamaban; en varias ocasiones he descrito cómo en pleno siglo XVI, mucho después de la expulsión de los judíos de España, Francisco de Valois quería encontrar, a toda costa, un médico israelita en la Península. A las reinas españolas los médicos judíos habían llegado a ser imprescindibles; en la noche en que expiró el plazo para el éxodo de los israelitas y en que Colón levó anclas, Isabel estaba rodeada de ellos. Los médicos poseían cigarrales en los montes de Toledo y se reclamaba su compañía en los demás cigarrales y jardines de recreo. La tradición toledana cuenta graciosísimos episodios que tienen por objeto la simpatía apasionada de las damas toledanas por los médicos herejes. En cierta ocasión, una dama judía conversa o, como se decía en Toledo para castigar esta clase de infidelidad, pasada por agua, fingió, siguiendo el precepto milenar, una enfermedad para poder disfrutar de la compañía de determinado médico judío famoso por su habilidad, por su belleza y su continencia. El médico dió una serie de prescripciones inocentes pidiendo permiso para retirarse. La dama hizo su posible para retenerle; el

médico expresó la esperanza de volver a verla pronto en la galería de mujeres de la sinagoga. La dama se indignó llamando la atención del médico sobre su cristianismo recientemente adquirido. El médico la hizo ver que, a pesar de esto, había llamado a un doctor judío. La conversa dijo insinuante: —En mi casa puedo pecar, porque el verdadero Dios me perdona en la suya. El médico contestó: —Creo que hubiera usted hecho mejor en cambiar de médico quedándose con el falso Dios.

El comportamiento de los judíos sefarditas de la Edad Media era sereno, claro y transparente. Incluso su mística era menos tenebrosa que la de los judíos asquenazitas del Nordeste de Europa. La Cábala con su Libro del Sohar, surgida en España, es una lectura difícil, compleja y fatigosa, pero su textura ideológica no carece de cierta lisura y dirección rectilínea. Mientras que los asquenazitas buscaban la salud con un ahinco sin par en las honduras inagotables del verbo sagrado, los sefarditas consideraban como su tarea predominante la de introducir la humanizada idea de la deidad en la vida cotidiana. Entre el siglo VIII, momento en que la existencia judaica se hace prácticamente patente en el territorio peninsular y el siglo XV, siglo de la expulsión, los judíos españoles se afanan por envolver su propia vida y también la vida ajena circundante, en la red de un placentero razoncino sagrado. Y a partir del siglo XVI, cuando en la Península y en los Baleares, el judaísmo penetra, bajo el manto del criptohebraísmo, del marranismo en todas las capas sociales e ideológicas de la sociedad hispánica, hasta en las más elevadas, no cesa su intención peculiar, sino al contrario, se intensifica estimulada por los horrores mundanales que se dibujan en el horizonte y empujada por el deseo inquebrantable de no desmayar. Igual que en el judaísmo abierto de los siglos medioevales, el resorte más poderoso del judaísmo secreto del principio de la época moderna, lo era el donaire singular y único de la mujer israelita. La historiografía, después de haber comprobado el judaísmo de Cristóbal Colón ⁽¹⁾, está a punto de demostrar que el descubrimiento de América fué una obra conscientemente preparada por la complejísima cognición israelita. Y una vez aclarada esta fase tan decisiva de nuestra historia de inventos, conquistas y

(1) Tales afirmaciones corren, naturalmente, a cuenta y riesgo del autor.
(Nota de la Dirección).

obtenciones, se verá hasta qué extremo el poderío de la pequeña judía toledana era capaz de producir en los hombres de su derredor, arrojo, fervor e intención sagrada.

Durante el llamado siglo de oro del judaísmo toledano, época en que más se justifica el nombre hebraico de Sefarad otorgado en tiempos salomónicos al muy rico territorio del Sur de Iberia, la juventud vivía en el mismo despliegue majestuoso de sus posibilidades en que se movían los adultos, y los niños se desarrollaban con la misma bien frenada vehemencia que caracterizaba a los adolescentes. Existen noticias sobre ciertos juegos infantiles. Su ejercicio tenía más de juego que de infantilismo; el juguete más apetecible lo era la vida misma. La niña llegó a ser novia a los doce o trece años y, normalmente, el muchacho se hizo esposo un año después de pasar por los exámenes sagrados y profanos de la Primera Comunión, de *Bar Mitzvá*, o sea, a los catorce años. Gracias a la institución del matrimonio infantil, la comunidad multiplicaba muy rápidamente el número de sus generaciones, y entre la existencia de los mayores y el de los niños de corta edad, alentaba una vida que hoy en día se desconoce por completo. La vida juvenilmente marital de los mozalbetes de ambos sexos que, durante los primeros años del casamiento tuvo su albergue en casa de los padres del novio, confirió a la totalidad de las actividades humanas cierta amable despreocupación, sacudiéndolas benéficamente y sustituyendo en ellas alguna tensión dramática por la caprichosidad del juego. Mucha inútil angustia por el pan de cada día fué reemplazada por simples antojos infantiles. La vida amorosa se desarrollaba con exquisita naturalidad rehuyendo la sordidez de los posibles conflictos sexuales. Es verdad que a los judíos toledanos se les puede reprochar el hecho de que jugaran un poco a la vida; pero es verdad también que vivían el juego. Y aún no sabemos bien si la vida es un juego o no lo es.

El donaire que caracteriza la vida cotidiana de los israelitas de Toledo se exterioriza, arquitectónicamente, en la estructura y en el decorado mural de las sinagogas que quedan aún en pie. En mis ensayos y libros, las he descrito detalladamente. Siguiendo el gusto de los maestros de la arquitectura árabe, buscando un contraste delicado frente a la dramática gravedad de la roca y prestando oídos al deseo de encontrar un bello equilibrio entre las diferentes posibili-

dades expresivas de la época, se llegó a cristalizar un estilo mudéjar sinagoga que, sin recurrir a esculturas o imágenes, deleitaba los sentidos hasta otorgarles una satisfacción plena. Al lado de cada sinagoga había un baño ritual, un opulento jardín de recreo y un pequeño manóptero para las discusiones. Los muros, los bancos y las fuentes estaban revestidos con azulejos de alto fulgor. Perros galgos, pavos reales y garcetas animaban las plazuelas. En los poemas de amor y canciones orgiásticas de Yehudá Haleví repercute, con su bullicio festivo, su agitación juvenil y su poéticamente refrenada sensualidad oriental, una vida de baños y jardines en que las fronteras entre lo profano y lo sagrado eran, al mismo tiempo, las fronteras entre el juego y la realidad. La casa misma en que nació Yehudá Haleví, situada frente a la Iglesia de Santo Tomé, es un monumento de la ligeramente ingenua, muy grácil y alegremente opulenta despreocupación de la época.

Ahora bien, capital de España hasta los tiempos de Felipe II, Toledo, hervidero de seres humanos y laberinto de callejuelas, afincado, en las cúspides de siete peñones, muy cerca del centro geográfico de la Península, por encima del río y en aquel sector de su corriente en que mejor podía servir de foso y bastión, circundado hasta las alturas del Alcázar de murallas importantes, comunicado con el Tajo por un sistema refinado de galerías subterráneas, más rica que ninguna otra ciudad de la Península y tan rica como cualquier otra capital de la Edad Media, heredera, en cuanto a judaísmo, de la sabiduría talmúdica de Oriente y aún más majestuosa, en todos los sentidos, que las blancas urbes del Mediterráneo, estuvo a punto, inmediatamente antes del descubrimiento de América, a llegar a ser también la capital de Sefarad, de una España, bien entendido no judía, pero sí empapada del bíblico saber judaico.

El poderío eclesiástico dentro del Estado tuvo que extirpar la cultura árabe, porque, después de haber prestado, durante siglos, servicios inapreciables a la floración hispánica, venía transformándose, por degeneración, en un elemento netamente hostil y beligerante.

Otra era la relación entre las autoridades eclesiástica-estatales y la población judía. De la manera como un Ferrán Martínez desechaba las amonestaciones de Juan I de Aragón y de Doña Violante, así

como la amenaza de excomunión del Arzobispo, como tuvo que explotar la muerte del rey y del prelado para desencadenar, el 6 de junio de 1391, sus ejemplares demoliciones y matanzas, como cien años después, Fernando el Católico dudaba hasta el último momento de si debía firmar o no, el Decreto de expulsión, como se les daba a los judíos las mayores facilidades para convertirse al catolicismo abriéndoles el acceso a los cargos más elevados, como los emigrantes no conversos pudieron establecerse, a raíz de la expulsión, a los pies del Papa, como los inquisidores, salvo ciertas excepciones de fanatismo personal, hacían su posible para que las víctimas prefirieran la infidelidad religiosa a la inaudita amargura de los autos de fe, como en Salamanca y otras universidades se estudiaba, durante el siglo XVI, el idioma, la literatura y la cultura hebraicos bajo los auspicios de doctos profesores criptohebreos, todo esto demuestra que la persecución de los judíos, su expulsión de la Península y la demolición de sus moradas surgieron de las bajas esferas instintivas de la intención humana. El antijudaísmo español era, por muy espantosa que haya sido la Inquisición, efecto de una irritación provocada por la beligerancia del Islam. Los judíos de España habían llegado a ser víctimas de este estado de ánimo, pero no de una hostilidad inmediata. El antijudaísmo español era una quimera peligrosa que, en cuanto a peligrosa, hizo tanto daño a España como a los judíos y que, en cuanto a quimera, estuvo deseando de no existir. Casi se puede decir que surgió por descuido, por error; pero lo que había de error en él, fué llevado hasta el absurdo.

El hecho histórico demuestra que en el año 1492 se realizó el éxodo de los judíos de España, la separación de un pueblo de una tierra, cuyo pueblo había ido cultivando la tierra con fervor, con constancia y con sabiduría y cuya tierra había recibido belleza, santidad y paz militante. Durante los dos siglos subsiguientes, este éxodo se iba completando, porque siempre de nuevo se levantaron estirpes incapaces de soportar el conflicto de conciencia que crea la infidelidad religiosa en el pundonoroso administrador de su alma. Nuestra época no permite que se hagan descripciones de históricos éxodos judaicos, porque la historia que vivimos acalla todo grito de espanto dedicado al pasado de los tiempos. Nos limitamos a unos

pocos pormenores. Evocamos la figura del rabino Aboad, del último rabino en jefe de la ciudad de Toledo, hombre de ochenta años. Dejó su casa situada en la Calle de las Bulas Viejas acompañado por sus familiares que le ayudaron a transportar un saco con víveres y una enorme lápida mortuoria de granito. La población de Toledo respetó el palacio rabínico. Despojado de sus muebles y demás enseres domésticos, quedó en pie. Si no me equivoco, lleva, hoy en día, el número 13 de la calle; yo vivía en el 11. Los descendientes de la familia Aboad, dispersados, en gran parte, por Oriente, conservan la llave del portón.

Toledo ha dejado de ser capital; la población se encuentra diezmada y más que diezmada; de un cuarto de millón de habitantes con que contaba en el siglo XV, el número de almas se ha reducido a veinte mil. Los palacios judaicos están en ruinas, los jardines de recreo se encuentran devastados, ya no se tienden toldos en lo alto de los callejones, el empedrado desnudo martiriza la planta de los pies. En las callejas de artesanía viven unos cuantos zapateros, unos cuantos gitanos, muchas comadronas,, alguna que otra costurera. En la casa de Yehudá Haleví se alojan muchachas públicas. El terreno delante de las dos grandes sinagogas forma casi un yermo. Algunas lápidas mortuorias han sido incrustadas, en virtud de su buen granito, dentro de las edificaciones del siglo XVI; otras fueron volcadas y sirven, hoy en día, como tinas para lavar la ropa, en los barrios pobres de la ciudad. Después de haber conocido la soledad de la Acrópolis de Atenas, de las pirámides de Egipto, del lago de Chapala de México, les puedo asegurar que el silencio que reina en el solar de la gran judería de Toledo es el más angustioso de todos. Tan sólo el Cantejondo, el viejo canto litúrgico de los judíos sefarditas es, probablemente, capaz de expresar la desesperación que aliena en aquella barriada en que, hace 450 años, vivían grandes eruditos, brillantes poetas, lindísimas mujeres y mendigos que sabían historias encantadoras.

Las mujeres de Toledo continúan canturreando romances en que se describe cómo las muchachas judías iban bajando las cuestas, las pendientes, los despeñaderos, los derrocaderos para llegar al río, para llegar a la Vega donde esperaban las mulas, los caballos y los

vehículos que habían de transportarlas a Portugal, a Francia y a los puertos del Mediterráneo. Las mujeres de Toledo siguen consagrándoles este recuerdo recitando cómo las desafortunadas hembras buscaban una roca en la ribera del río para reposar y para mirar las aguas con tristeza intensa, llorando las unas, las otras sin poder llorar ya, las otras con un trocito de mazapán entre los labios. Y estos eran los nombres de las mozas: Perla, Luna, Sol, Sara, Rubí, Reina, Leo, Ruth, Rebeca, Ester, Flor, Oro, Raquel, Estrella, Paloma, Judith, María, Esmeralda, Rosa.

MÁXIMO JOSÉ KAHN

TRES CUENTOS PARA TEOLOGOS

Los cuentos de Satán.

DIOS y su ángel único: Satán. No hay nada más en la inmensidad. Satán está tendido a los pies de su señor, como un cachorro. Dormita, bosteza, se estira... De tanto en tanto le cruza por el rostro una sonrisa horrible, levanta la cabeza y lo espía a Dios en las tinieblas.

Dios mira el gran vacío, suspira... ¡Ah, si pudiera crear siquiera una estrella pequeñita! Pero nunca lo hará. ¿Para qué? ¿Para tener que guerrear en vano con Satán, ahora tan sumiso e inocente a sus pies? Satán es de mala índole; y Dios sabe que si existiera algo en alguna parte Satán se levantaría de ahí, con sus instintos despiertos, y sigilosamente se iría para siempre, a destruir y a corromper.

—Satán, hijo mío —le dice acariciándole el pelo—. Estamos aquí, solos, aburridos en la oscuridad. ¿No querrías divertirme con una de esas historias que tú sabes inventar?

Entonces Satán se sienta y con los ojos maliciosos le cuenta alguna de sus historias. Historias de catástrofes y de infamias, porque él no puede inventar otra cosa.

Esta vez cuenta un cuento muy largo, de un granito de polvo habitado por hombres que se engendran unos a otros y unos a otros se matan; y...

Termina Satán su relato, y se echa otra vez, a dormitar a los pies de su señor. (Del relato y de cuanto vivió mientras duraba ya no queda ni el eco).

Dios lo acaricia, compadecido de su maldad sin culpa; compadecido de esos hombres imaginarios a los que nunca se atreverá a crear de verdad porque Satán los haría sufrir; compadecido también de sí mismo, porque a fuerza de amar ya es impotente.

El pacto.

En Amaicha, a fines del siglo XVI, un fraile joven estaba leyendo en su tienda vidas de santos.

—¡Quién pudiera ser santo! — exclamó con fervor.

Le fascinaba el misterio de lo que esos santos habrían visto con sus ojos bañados en gracia. ¡Qué de visiones! ¡Quién pudiera tenerlas!

—Daría cuanto poseo por ser santo — agregó.

Y oyó la voz astuta:

—¿También tu alma?

Primero el fraile se asustó, pero en seguida se repuso y contestó firmemente:

—También mi alma.

Le relució la faz, fué hombre nuevo; y cuando siguió hacia el Tucumán los soldados españoles comentaron sorprendidos la repentina disposición piadosa del fraile.

Pasaron los años.

Fray Bartolomé era puro amor, pura caridad. Y su presencia comunicaba a todos un estremecimiento de miedo y de encanto: era patente que, a su alrededor, se movía algo tremendo, enorme, poderoso.

Siempre había quien, al verlo, murmuraba:

—Es un santo.

Y se contaban entonces sus sacrificios y milagros.

Cuando murió en la celda de un convento de Lima (dicen que los pajarillos entonaban en la ventana *Gloria in excelsis Deo*), el Diablo se llevó su alma.

—Te he permitido que te asomaras por los postigos y lo espieras de lejos a Dios —dijo el Diablo por el camino—. Ya es hora de que me mires a mí.

El don de Jahveh.

En aquellos días cayó Ezequías enfermo, para morir. Y fué a visitarlo Isaías, el profeta.

—Ordena tu casa —le dijo Isaías— porque tú morirás.

Entonces volvió Ezequías su rostro a la pared y oró:

—¡Oh Jahveh! ¡Acuérdate que siempre hice lo que a tus ojos es grato!

Y se quedó solo, llorando.

Esa misma noche Jahveh encomendó a Isaías:

—Ve y dile a Ezequías que he oído su oración y he visto sus lágrimas. Morirá el día que ya he señalado, pero, cuando llegue ese día daré marcha atrás al cielo y a la tierra y a cuanto existe; y los pondré en el punto en que estaban hace quince años. Así, se añadirán quince años a la vida de Ezequías.

Y al enterarse tornó a llorar Ezequías:

—¿De qué me sirve, oh Jahveh, de qué me sirve repetir por segunda vez quince años de mi vida tal como ya la viví, sabiendo cada día lo que me ocurrirá al siguiente? Y si al volver quince años atrás también me borras la memoria de esta existencia que ahora se me acaba ¿de qué me servirá revivir, si no me doy cuenta? No te pido quince años: ¡dame siquiera quince días, pero que sean nuevos!

Jahveh no quiso.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

A D A N E G R I

(1878 - 1945)

"Sciogliermi non potrò da quest'incanto"
(Il dono: "Pioggia di petali").

UNA voz de poesía se apagó en el mundo huérfano de belleza.

Se detuvo, en medio de la feroz destrucción del odio, un corazón que había glorificado la Vida en su verdad eterna: verdad de amor, no de odio. Que la había dignificado en su savia: dolor, no soberbia.

Era un corazón enamorado de mujer. Era un corazón que no sabía; que acaso no podía envejecer.

Su poesía, en el tiempo sagrado del amor, se impregnó del sutil perfume de las violetas; que son las flores de la juventud de la tierra.

Angustias de madres, sonrisas de criaturas, cambiante gracia de paisajes y flores se reflejaron en miles de sus páginas laboriosas.

Idilios y dramas condensaron ahí su esencia, en la síntesis feliz del cuadro o en la expresiva nitidez del retrato.

Al conjuro de sugerentes letanías desgranaron su encanto las leyendas.

Vibró también, ya en el ágil vuelo de la estrofa, ya en la reposada firmeza de la prosa, el ritmo del trabajo: que siempre debiera ser liberación; pero que a veces es condena.

Todas estas notas de aparente contraste en la fundamental unidad de la vida compusieron tan noble poesía.

Poesía nada hermética. Poesía clara y flúida, penetrante de un cálida sople de humanidad.

Se llamó Ada Negri.

Es posible que al rendir homenaje a la memoria de la poetisa italiana las noticias forzosamente lacónicas consignadas en las crónicas periodísticas de estos convulsionados días de guerra indicaran, en una apreciación de conjunto de su obra, la adhesión de Ada Negri a los momentos trascendentales para la vida social y política de Italia con que coincidieron el punto de partida y de arribo de dicha obra.

Esto es: el advenimiento, en las postrimerías del siglo pasado, del socialismo lombardo, al que hiciera eco la adolescente poetisa, desplegando en el viento henchido de reivindicaciones proletarias su primer himno a la vida; el consolidarse, entre el tercero y el cuarto decenio del siglo actual, del fascismo italiano, gracias al miraje de una pacificación interna y de una grandeza exterior; miraje que bien pudo seducir a poetas rebeldes dotados de la impresionabilidad y del generoso desinterés de Ada Negri.

Y sin embargo, pese a toda coincidencia, bien poca gravitación tuvo en la auténtica obra de la insigne escritora el contenido ideológico de momentos tan significativos.

No hablemos del último, cuya mística quizá ella acogiera en un sentido eucarístico, para sentirse solidaria con el destino de su pueblo en la hora amarga de la desilusión y que por otra parte, dejó endeble huella en algunas páginas de sus últimos libros. Pero tampoco de aquel primer momento en cuyas auras propicias brotó, con la arrogancia de un reto juvenil, la estrofa de la maestría rural (ojazos negros, fulgurantes, en la adusta firmeza de rasgos varoniles) se puede hablar más que de algo ocasional y transitorio, de relativa importancia en la obra definitiva de la artista.

No obstante lo cual, Ada Negri ha quedado para muchos la inspirada poetisa de *Fatalità* y *Tempeste*; acaso también de *Esilio*, *Maternità* y *Dal Profondo*; pero especialmente de *Fatalità*, libro en que desemboca, con incontenible ímpetu lírico, su primer anhelo de libertad y justicia. Para muchos es poco menos que ignorada la empeñosa búsqueda del yo verdadero, que Ada Negri intentara al margen de todo apostolado socialista, tal como nos es revelada en libros de ardiente intensidad y mediante un arte que, en su jugosa madurez, nos da la justa medida del límite alcanzado. Parecería que muchos años después de producirse persistiese la sorpresa causada por aquel brioso toque

de clarín llegado de la áspera sanidad del campo para sacudir con su mensaje rebelde la satisfacción burguesa de la gran capital lombarda.

Verdad es que a esa insistencia en juzgar desde tan imperfecto, si no propiamente inexacto, ángulo visual, que debía traer a la postre una mengua en la valoración de su obra, contribuyó la poetisa misma, al sentirse con cierta complacencia el animoso heraldo de una redención social hacia la cual la impulsaba una identificación de su propio destino con el de tantos desheredados, no menos que su magnánima sed de ideales.

Harto conocidos son los primeros capítulos de su historia. Su padre había muerto en una triste sala de hospital. Su madre trabajaba duramente en una fábrica, procurando disimular su cansancio con la sonrisa valiente, que sin embargo no engañaba a Ada: la *Dinin* de las suaves intimidades domésticas, quien exaltaría más tarde a la heroica mujer en versos llenos de ternura:

*Madre, tu mi chiamavi "mamma"
nella tua vecchiezza bambina*

.....
*A pettinare i tuoi capelli
non volevi che le mie mani:
candidi fili di purità,
tremavo, quasi, nell'intrecciarli.*

(I Canti dell'Isola: "I capelli".)

Su único hermano, descarriado por una juventud desordenada, se extinguía tempranamente, él también en el abandono de una cama anónima.

Luchando en un ambiente de pobreza, la adolescente, maestra al fin en una escuelita de la campiña lombarda, donde al proletariado de las fábricas sucedía el proletariado de la tierra, sentía desfallecer su desesperado anhelo de gloria bajo la garra de una realidad hecha de férreas limitaciones.

Y la protesta estalló. Fueron versos fustigadores, cargados de acerbo realismo, en cuyos latigazos clamaba el derecho a la dignidad del pan y del amor.

¿Hubo alguien, en aquellos lejanos días de la mocedad de Ada Negri, que no se entusiasmara con el temerario desafío de su "Buenos

dias, Miseria"? (*Chi batte alla mia porta? ... — Buon di, Miseria; non mi fai paura.*)

¿Que, fascinado por un noble afán de palingénesis social, no se estremeciera a las crujientes estrofas del "Canto de la Zapa" o de "Autopsia"?

¿Que al repetir los enfáticos apóstrofes de *Birichino di strada*, no cobijara en su alma una gentil fraternidad humana?

Ada Negri era apasionadamente sincera. En esos cantos estaba toda ella. Toda, en los escasos cuatro lustros de una vida poco rica en experiencias, pero desbordando entusiasmos, tal como la encontraríamos más tarde retratada en *Stella mattutina*: la deliciosa historia de su amanecer, como mujer y como poeta, escrita a los cincuenta años en la culminación de su arte, y saturada de esa penetrante poesía que el tiempo destilaba en las cosas al revivirlas —aplacadas ya las pasiones— en un estado de lírica serenidad.

Pero una cosa es decir que en sus primeros libros la joven Ada Negri se vuelca entera, feliz poseedora del "número y la armonía, el pie y el acento; y un enjambre de visiones", y otra cosa aquilatar en esos libros la calidad y el aliento de toda su arte

Lo cual equivaldría a desconocer, por un lado, su victorioso esfuerzo de perfección, y por el otro, el enriquecimiento de su sensibilidad, que se afincaba y matizaba cuanto más iba ensanchándose su horizonte poético.

Esta mujer rebelde a todo convencional sometimiento, cuando se trató de rescatar la independencia de su "corazón gitano" rompiendo las ataduras de una vida de hogar, que sin embargo le brindaba los halagos del bienestar material, fué de las más disciplinadas, de las más tesoneras en la elaboración de su materia artística.

Y comenzó temprano sus andanzas entre cosas y gentes, abriendo mucho ante las primeras sus atónitos ojos físicos; hundiendo en las segundas, cada día más sagaces, y a la vez más comprensivas, las miradas de su alma.

Claro que a fuer de mujer sensible y de artista, Ada Negri no podía eludir el dolor: precio sagrado de la personalidad. Ninguna, pensamos, podía eludirlo menos que ella, pues ninguna poetisa de su

tiempo fué mujer en sentido tan cabal; ninguna sintió con vehemencia parecida a la suya la triunfal esclavitud de la mujer amante, ni con más límpido orgullo la consagró en el canto.

Por ser ello verdad esencial de su yo, eligió Ada —ya lo dije alguna vez ⁽¹⁾ y me place repetirlo en estas líneas de despedida a su Sombra tan familiar— el lema de otra grande poetisa italiana, que la precedió de tres siglos en cantar la alborozada sumisión de todo el ser al clamor de la sangre enamorada: “Vivir ardiendo”.

A no dudarlo fué Ada Negri, bien que con una complejidad espiritual muy superior, de la especie romántica de las *Gaspara Stampa*, mientras que la otra exquisita poetisa contemporánea suya, la *Vittoria Aganoor Pompily* (muerta en 1910), prosiguió el surco clásico-aristocrático de *Vittoria Colonna*, contemporánea de Gáspara. En la primera y en la segunda Victoria el sentimiento acata dócilmente los dictados del intelecto; no así en Gáspara y en Ada, quienes se entregan sin reserva a su pasión.

Trabajo útil y lleno de interés fuera el de buscar las posibles afinidades y las diferencias temperamentales entre la poetisa italiana recién fallecida y la poetisa argentina *Alfonsina Storni*, a quien la primera estimó cordialmente y cuyo trágico fin la afectara de una manera tan singular, según sus cartas a los amigos de Buenos Aires. Seguramente el sentirse mujer, con los heroísmos y los desfallecimientos propios de la mujer, puso en ambas poetisas un vigoroso acento de verdad.

“No puedo vivir así, de nada: de nadie, sin ninguno, no sierva ya, no ya mujer”, se confiesa a sí misma la Negri, deshaciendo con un arranque de sinceridad el sutil embrujo de la isla de Capri, donde ha buscado un imposible olvido en su hora de agonía: cuando la fatalidad segó la vida del Amado, a quien finalmente encontrara en el cenit de su parábola, transfigurándose en la magnífica aventura con el poder de sugestión que supo crear un bello poema sinfónico: *Il libro di Mara*.

La aparición de este libro es de 1919. Apoteosis del único verdadero amor de Ada Negri, escrito con sangre y alma en el viento impetuoso de la inspiración, hizo familiar el nombre de la poetisa más allá de las fronteras de su patria. Entre nosotros, un grande admirador

(1) “La obra poética de Ada Negri”, en “Nosotros”, IIa. época, N.º 66.

de la Negri y amigo suyo, Atilio Caronno, nos dió del mismo una cuidada versión castellana en prosa.

Momentos hay, en él, de hondo acento dramático: un estado de locura o de vértigo está expresado con una intensidad tal que lo ingrúvido se vuelve carnal y esto se purifica en una especie de amor sagrado.

.....
*Occhi invisibili succhiellano l'ombra, s'in-
figgono in me come chiodi in un muro,
sei tu che mi guardi.*

*Mani invisibili le spalle mi toccano, verso
l'acque dormenti del pozzo m'attirano,
sei tu che mi vuoi.*
.....

(La follia).

y hay momentos de ligereza alada, en su gozosa plenitud lírica:

..... *tu le camminavi accanto, limpido
come un fanciullo nel balenante riso.
Ed ella al tuo braccio piegava al tuo ritmo
quale una barca leggera sull'onda.*
.....

(Quel giorno).

Después del nocturno nupcial del "Libro de Mara" nacen, entre dos azules, *I Canti dell'Isola*, con su orgía de sol, de amor, de piedras y flores; con su vértigo de infinito. (Varios de ellos conocieron, a medida que surgían del féerico clima de su gestación, los lectores de "La Nación" de Buenos Aires: diario en el cual colaboró durante unos años la eminente poetisa)

Ada Negri respira en Capri una especie de glauco sortilegio. En esa mágica transfiguración de una materia "que canta, en perenne estado lírico", la vida ya no le parece tener dimensiones, ya no le parece consistir en nada real. Pero he ahí que en las inevitables pausas vuelven a hablar muy quedo al corazón de la viajera las secretas exigencias de su vida, inmóvilmente fija en sus raíces. Convergen así y se entremezclan, en la fascinante atmósfera de estos Cantos, los fundamentales motivos de la poesía de Ada Negri: insatisfechas ansias

de amor (¿cómo renegar de su sangre?); nostalgias del terruño ("corazón en tierra lejana no es corazón viviente"); ternuras maternas con pureza de agua lustral para su alma deslumbrada.

Ada tiene en su hija Bianca, —*bruna e feconda come un campo arato di Lombardia*— la viviente imagen de su lejana primavera. Vuelve con ella su buen tiempo enamorado: el de las violetas tempraneras a la vera de arroyitos parleros. Mas con su hija y en Donatella, hija de su hija, está también el refugio de las cosas santas cuyo perfume, incorruptible en el tiempo, serena y fortalece. Con su sentido religioso de la Vida, la poetisa exalta el destino materno de la mujer; la certidumbre de perdurar en la sucesión de las generaciones: persistente latido en la corriente de la estirpe. (*O discendenza, giorno - senza tramonto!*).

"Volveré, no temas: cuando mi embriaguez haya caído. Todo cae: la flor y el fruto... Todo vuelve: el ala a la tierra, la barca a la orilla" ("Carta a Bianca").

Pero hay algo que no cae o no decae, aun pasada la demencia azul de la Isla: su juventud, divino mal. De este mal Ada Negri no puede curar. Sólo el acento cambia con los años. Se hace más hondo. Indeciblemente nostálgico. Del tumulto orquestal de la selva en la fresca alborada quedó el tierno reclamo del ruiñón solitario. El cambiante "Cielo de Marzo" se apaciguó en la suave transparencia del "Cielo de Octubre".

Vespertina es este cielo otoñal en cuya diafanidad postrera titila el lucero; es esa sutil añoranza del amor ido. Y quizá sea, en su sostenido equilibrio entre contenido y forma, el libro de versos más armonioso de Ada Negri, así como *Stella mattutina* es su mejor libro en prosa.

Matutina... Vespertina: toda la confiada esperanza del comienzo; toda la dulce melancolía del ocaso. Hasta en la intencionada relación de los títulos parecería ocultarse una secreta conciencia de correspondientes valores artísticos.

Entre oro y ocaso, una vida agitada y errante reflejada en una quincena de libros. Porque Ada Negri es siempre (como desde luego le ocurre, en mayor o menor grado, a casi todo escritor) autobiográ-

fica, también cuando, cediendo a impulsos de curiosidad trocada de inmediato en simpatía, hurga en el destino de otras mujeres los insondables enigmas de la vida. Son fruto de esa búsqueda tres excelentes libros: *Le solitarie* y *Finestre alte* (cuentos); *Sorelle* (retratos).

De los dos caminos a que fatalmente lleva el inexplicable misterio que late en las cosas y en las almas, la poetisa toma, llevada por la pasionalidad de su temperamento, el de un patético sometimiento a lo divino. Por encima de las culpas y del dolor humano está —absolutoria— la piedad infinita. Nada sin embargo de éxtasis. Nada tampoco de dogmatismos. El sentimiento religioso de la escritora lombarda es instintivo y elemental como, en los árboles, el vestirse de hojas.

¿Misticismo? Hay que ir con cuidado; es ésta una palabra de la cual se abusa. Yo la he evitado siempre al referirme a la religiosidad de Ada Negri. De todas maneras, si se la deba admitir, no habría que considerar el misticismo de la Negri algo así como el plácido estuario en el cual suele dilatarse, ya sosegada por los años, la tumultuosa corriente de la vida. Esto significaría en definitiva la anulación de su personalidad, que resurge, en cambio, prepotente tras fugaces ilusiones de olvido.

"Todo retorna, como fué ayer, como también será mañana. Yo, siempre. Yo sola. Yo, que no puedo cambiar, porque Dios así me hizo en su voluntad", confiesa en *Alba*, que casi abre su última cosecha lírica: *Il Dono*, publicada en 1936.

*Un altro giorno, dunque? . . .
.....Ecco: ritrovo
me stessa: col mio corpo e col mio nome
e il senso della mia carne profonda
e il palpitar del mio tenace cuore
che non s'arrende.*

La religiosidad de Ada Negri —sentimiento, por otra parte, muy vivo desde su niñez— lleva el sello de su sensibilidad poética aun cuando ocasionalmente se arrope en exterioridades rituales: es temblor de angustia ante el misterio de la belleza; más a menudo, acción de gracias ante la vida operativa y fértil. Que es santa. Por tal motivo ese sentimiento se nos muestra tan frecuentemente ligado con el amor de la poetisa a la tierra, generadora augusta de la Vida -viviente.

Toda la tierra. Con las fermentaciones secretas de sus zumos y la gala nupcial de sus floraciones. Con sus olores y sus colores y el latido innumerable de su sangre en los negros surcos. Mas, particularmente, su tierra, la de su patria chica: esa prolífica tierra lombarda que mece el torpor de sus gestaciones con el ritmo de antiquísimas canciones de pueblo ("La Violetta la va la vaaa..."): canciones desgranadas a lo largo del camino, en los plácidos atardeceres, mientras las casas colónicas exhalan en el hilo de humo de sus chimeneas su cordialidad acogedora.

*Terra mia, solo terra: al tatto, rude:
al cuor, soave: ricca di segreto;
colma di forze; e se fra mano un pugno
ne raccolgo, una parte di me stessa
stringere credo: la più scura e fonda.*

(Vespertina: "La terra").

Era vano implorar lejos de ella la ansiada paz. Siempre que la atormentada peregrina buscara lo inalcanzable en el hechizo de otros lugares: fueran ellos la mística Umbría o la enjoyada Capri; los nevados picos suizos o los vetustos solares patrios custodios de milenarias tradiciones, volvía a oprimirle el pecho la voz de lo entrañablemente suyo: la tierra sobre la cual le bastaba recostarse para sentir, con emoción siempre renovada, "*le antiche messi e le future — ... e il tenace faticar dei figli — sulle tracce dei padri*".

Un tal reclamo no sólo matiza de ternura las punzantes nostalgias de *I Canti dell'Isola*, las serenas meditaciones de *Vespertina*, los lípidos cuadritos de *Il dono*, sino también despierta caros ecos en las prosas fragmentarias de *Le strade*; *Di giorno in giorno*; *Erba sul sagrato* (este último libro publicado en 1939). Y los más vigorosos retratos de sus galerías femeninas, particularmente de *Sorelle*, están empapados en rica savia natal.

Nacida en Lodi, pequeña ciudad a orillas del río Adda, en la provincia de Milán, la poetisa tenía en Milán su morada fija.

Y en Milán ha fallecido. Acaso en el mismo departamentito del *Viale dei Mille* —último piso de un enorme cubo de "cemento armado y ladrillos huecos, sonoros cual cajas armónicas" ("La casa nueva"):

casa demasiado nueva para su alma romántica ("de tal manera nueva, que quisiera ver una baldosa rajada, un tapizado desteñido, una descascaradura en los techos: con tal de tener la sensación del "ya vivido") — desde cuya alta terraza podía auscultar el latido de la ciudad afiebrada en un incesante zumbir de motores asaeteando sus negros asfaltos resplandecientes en pleno sol. De cuya implacable crudeza consolábase en sus coloquios con las estrellas o con las flores nacidas al acaso entre las tejas del techo ("*Il fiore sul tetto*", *Vespertina*): misteriosas y salvajes como su añorada primavera.

Peregrina en perpetuas ansias de ritmo y de armonía, así fuera en el valiente esfuerzo cotidiano por ganar su vida, como en sus frecuentes evasiones de lo real hacia la ilimitada libertad del sueño, Ada Negri no pudo prefigurar su tránsito mortal sino cual otra peregrinación de espacio en espacio, entre torbellinos de universos estelares y respiros de innumerables espíritus desmemoriados ya de lo humano, a los que su alma transida de angustia implora en vano una señal de reconocimiento.

.....
*Non troverai l'anime de'tuoi morti,
nè d'alcuno che amasti, o di cui abbia
veduto il viso; ed esse e l'altre e l'altre
tacitamente volitanti a torme
fra miriadi di stelle, non vedranno
te, non vedranno: smemorate ormai
del mondo, assolte delle tristi colpe,
lontane, immerse in Dio, beate in Lui.*

(Il dono: "Dopo").

El tiempo, juez justiciero de toda obra humana, separará lo deleznable de lo perdurable en la poesía de Ada Negri. Pero cabe adelantar un juicio, que se desprende del reposado examen de sus libros más logrados: por su exquisita sensibilidad atenta a los múltiples aspectos de la vida; por el apasionado acento de verdad con que, dentro del drama cósmico, enalteció el destino de la mujer; por la riqueza y la calidad de su arte, Ada Negri figura dignamente —con su gran sello de nobleza espiritual— entre las más notables poetisas del período histórico al cual perteneció.

NELLA PASINI

¿ES POSIBLE UNA UNION LATINA?

Hace dos años, poco más o menos, se habló mucho de una posible Unión Latina; luego, tal proyecto, si es que lo fué alguna vez, se perdió en el farrago de los acontecimientos que nos acucian y torturan.

Creemos que es lástima que se deje de hablar de ella; no por latina, sino por unión. Creemos firmemente que no existe salvación sino en una confederación de pueblos, y que esta confederación es indispensable, sobre todo en Europa. De allí que consideramos muy atinadas las palabras de Hore Belisha al aconsejar una federación europea análoga a la de Estados Unidos y Rusia, puesto que "económica, estratégica y culturalmente Europa es una unidad".

La Unión Latina no sería sino el primer paso hacia la europea; por considerarlo así, INSVLA se ha dirigido a hombres inteligentes, políticos o no, con el propósito de oír palabras autorizadas y libres; —claro está que el primer calificativo no puede separarse del segundo —no ya sobre la utilidad de tal Unión, —¡qué duda cabe al respecto!— antes sobre la posibilidad de la misma; y si debiera extenderse sólo a los grandes pueblos latinos o a los de la cuenca del Mediterráneo, etcétera.

En este número se publican dos respuestas de distinta entonación y contenido. Todos conocemos al fogoso ex embajador de la República Española, Dr. Angel Ossorio y Gallardo, pero muchos acaso desconozcan a Beppo Levi, uno de los más grandes matemáticos italianos que es actualmente Director del Instituto de Matemáticas del Rosario, Instituto que él mismo ha fundado. Pero Beppo Levi no se encasilló en las matemáticas; de gran cultura artística literaria-filosófica, es conocido por su pensar sutil y profundo, cuya huella hallarán los lectores en la breve carta que se publica a continuación.

De BEPPO LEVI:

Señora Renata Donghi de Halperin.

Muy apreciada señora:

Recibí hace unos días su grata carta del 2 del corriente y mucho le agradezco la comunicación que Vd. me anticipa sobre la encuesta que piensa organizar para INSVLA.

Voy a expresarle algunas consideraciones al respecto.

Es cierto que, al enterarme el año pasado de un movimiento surgido entre intelectuales en los dos extremos del continente con el nombre de Unión Latina, yo le expresé mi simpatía; y no he cambiado de pensamiento. Pero no porque yo piense que la adhesión y

el propio pensamiento pueda en la actualidad tener algún significado político positivo. Como sentimiento soy moralista más bien que pragmatista; sin embargo soy lógico y soy físico y creo en el desarrollo necesario de los hechos. Tampoco es fatalismo; puedo ser fatalista como físico, en cuanto pienso que no es necesario que la naturaleza esté hecha de acuerdo a la lógica humana; pero creo que existe la responsabilidad de los hombres, precisamente porque los hechos humanos deben o deberían, por su misma definición, ser más próximos a esa lógica. Por lo tanto, creo que el movimiento de Unión Latina si algo tiene de político no puede ser más, en el momento actual, que añoranza: ¡así habría habido de ser! No digo que nadie lo haya pensado antes; pero si fué antes ilusión o utopía, va a serlo más en el desorden de pasiones y de intereses que va a seguir a la guerra. No es esta una razón suficiente para no afirmar una utopía que no es tal por algún absurdo interior, sino solo por razones contingentes.

No es dudoso que la Unión Latina, en el sentido que he dicho, sea principalmente Francia e Italia, porque tiene una base principalmente cultural; y si fué utopía en el pasado, quiere decir que las grandes fuerzas del pensamiento y de la civilización tienen una influencia demasiado escasa en el destino de los pueblos. Si una Unión Latina hay que entenderla en sentido político, es cierto lo que Vd. observa que debería extenderse a los españoles y yo agrego a todos los pueblos que viven en las riberas del Mediterráneo, porque sería justo que este centro de todas las avidencias de la historia encontrara una vez la paz y tranquilidad. Usted piensa en las diversidades entre los pueblos; existen: pero, ¿qué son las nacionalidades que se han ido creando en Europa? Si eliminamos el idioma, ¿puede decirme Vd. que es más cercano un italiano del Norte a un napolitano que no a un español, pongamos a un catalán? Pero esta Unión Mediterránea, ¿la cree Vd. posible en las condiciones actuales?

Una Federación Europea habría sido muy posible como conclusión de la guerra anterior, si el viejo lema de *divide et impera* no hubiera actuado para desmenuzar a Europa en pos de arbitrarias diferencias nacionales, y al igual de la hipotética latinidad de la cual le hablé antes habría tenido sólida base en la tradición cultural, porque cierto es que, por lo menos después del siglo XVI, todo el bloque europeo alrededor del macizo alpino, tomada todavía la definición

con buena extensión, ha constituido una unidad cultural; hoy día no sé si el hambre y el odio puedan ser cimientó mejor.

En las condiciones actuales no parece posible pensar en una federación europea sin el patrocinio y el predominio ruso; sobre Rusia no tengo elementos suficientes para pronunciarme. Si debemos juzgar por algunas noticias sobre la actualidad rusa con los países que sus tropas van ocupando, podríamos pensar que ésta, si no es más humana (el caso de Varsovia es preocupante) es por lo menos más hábil. Pero eso no basta. Un Estado que se ha consolidado en las manos de un hombre mediante 15 años de terror, me parece más cerca del nazismo que cualquier otra cosa. En sí, la palabra comunismo no tiene sentido determinado y, según parece, ha cambiado de sentido con el tiempo en la misma Rusia; si se identificara con un capitalismo de Estado no sería mejor que el otro.

¿Las conclusiones? Son cuales pueden ser, y no es auspicio mejor el que la paz se organice por los que hicieron la guerra. Sin embargo, el milagro es siempre posible.

De ANGEL OSSORIO Y GALLARDO:

Lo de la Unión Latina me parece bien, pero me parece poco. Las democracias de los tres grandes pueblos latinos de Europa, debieran compenetrarse en lo político, en lo social, en lo cultural y en lo económico, por razones de identidad o semejanza en la tradición, en la religión, en la lengua y en la necesidad de fortalecerse mirando al porvenir.

Mas, lo que exige el mundo no es que se reúnan dos o tres pueblos, sino que se identifiquen todos los verdaderamente democráticos. La lucha mundial se encuentra entablada entre las tiranías y las democracias. Aquéllas tienen a su lado el capitalismo, el militarismo y el clericalismo, fuerzas inmensas para combatir las cuales, todos los esfuerzos de las masas populares serán pocos. Ahora mismo estamos viendo que lo que ocurra después de la guerra lleva trazas de ser lo mismo que lo que había antes de ella. Inglaterra ha proclamado, ¡con apoyo de los laboristas!, que no renunciará ni a un centímetro de su

Imperio establecido en tierras ajenas, a pesar de la Carta del Atlántico; Italia, que ya se reputaba país liberado, envía su Embajador a Franco; en Estados Unidos se celebra un Congreso de aviación, al cual se invita a España con legítima protesta rusa; el despotismo del Brasil, la incomprensión del Perú, el sainete ridículo de Santo Domingo, etc., siguen en auge, utilizados por los Gobiernos que se llaman demócratas; contra China persisten las prevenciones y las suspicacias; el fascismo cunde y se propaga, apoyado por la Iglesia católica, en América del Norte, del Centro y del Sur; brotan en abundancia los nacionalismos audaces que no son sino disimulo de la absurda y vituperable teoría nazi; el Papa que hoy finge querer mucho a los pueblos liberales es el que los combatió sañudamente ayer; Churchill hace discursos ensalzando a Franco; De Gaulle impide a los guerrilleros españoles combatir frente al régimen criminal y maldito que gobierna a España; Stalin —en quien tantos ponen su confianza— ya no es hombre del pueblo sino mariscal y lleva todas las trazas de emular a Pedro el Grande... ¿A qué seguir? Por todos lados se comprueba que los vicios que trajeron la guerra persistirán aunque cambien de manos. Si hacen la paz ministros, generales y diplomáticos, las injusticias que hemos conocido continuarán.

Frente a esto están muy bien las uniones regionales, pero como camino de llegar a la unión Universal. Nuestro grito de guerra ha de ser imitación y ampliación del de Carlos Marx.

¡Demócratas de todos los países, uníos!

L A S O B R A S Y L O S D I A S

REVISTA DE LIBROS

MARÍA ROSA LIDA: *Introducción al teatro de Sófocles*. Ed. Losada, 1944.

El Club del Libro ha proclamado libro del mes a este de María Rosa Lida.. Tal distinción honra altamente al Club del Libro, mientras la omisión del mismo, en la lista de las mejores obras del año presentada por la Sociedad Argentina de Escritores, aunque no sorprenda, nos mortifica.

¿Hasta cuándo primará en nuestro ambiente la prevención contra el saber? Más que otra manifestación alguna esta postura implica una profunda y arraigada ignorancia y rusticidad.

A la larga paciencia sucede la creación *ex-nihilo*, la milagrosa. Postura esencialmente anti-europea sin ser autóctona, puesto que la han traído los incultos de allende los mares. Es decir los no europeos de Europa.

El libro de María Rosa Lida, que ha rebasado apenas un pequeño círculo, es obra donde se ha dado cita todo lo bueno: el dato seguro, el enfoque certero, la sensibilidad vigilante, la expresión lisa y límpida.

Largos años (a pesar de la juventud de la autora) de meditación y de trabajo se han necesitado para llegar a esta obra plenamente lograda. A esta obra

de madurez que, desgarrada de la tarea meramente erudita, se afirma en ella para lanzarse al ámbito de la creación.

A partir de este libro, la República Argentina podrá ocupar un puesto entre las naciones de saber humanístico, y esta afirmación, que refleja la realidad, da la medida de la deuda del país para con su autora; deuda tanto mayor en cuanto el país no ha brindado a María Rosa Lida, no digamos ayuda o aliento, pero ni siquiera justa y estricta recompensa a lo mucho que la autora ha hecho y hace.

La obra consta de cuatro capítulos. Pero antes de hablar de ellos, detengámonos un poco sobre la traducción de los fragmentos reproducidos.

Traducir del griego es sumamente difícil, nos dice la autora. "Las lenguas modernas —no sólo las romances— se remontan todas al sustrato común del latín en que toda Europa ha expresado su pensamiento durante el largo período de evolución y de igualación que es la Edad Media, y el latín clásico ha obrado luego como norma común. Por eso las lenguas modernas son tan altamente traducibles unas a otras. Pero no existe tal correspondencia con las lenguas clásicas. Las lenguas antiguas

conciben de distinto modo la relación de tiempo y aspecto, de modo, de causalidad, de dependencia. Hay mil circunstancias que el pensamiento sintético de los antiguos concibe trabadas y que nuestro pensamiento analítico ve independientes".

Esta dificultad se ve aumentada al tratarse de traducción poética y más aún si de teatro se trata.

Tres son las versiones de Sófocles con que cuenta el lector hispánico: la de la editorial Prometeo, la de José Alemany Bolufer y la del Padre Errandonea. Ninguna de ellas satisface, de allí que la autora se haya visto en la necesidad de traducir los fragmentos reproducidos; de cómo ha realizado tal traducción sirva de ejemplo el que va a continuación:

Coro: "Rey, hace tiempo delibera mi pensamiento si no es esta obra movida por los dioses.

Creonte: Cesa, antes de que tus palabras me llenen de cólera, y seas hallado a la vez necio y viejo. Dices lo que no es soportable al decir que los dioses cuidan de este cadáver.

Y el acierto y elegancia de tal versión resaltará si la comparamos con la de José Alemany Balufer:

Coro: "¡Rey! a mí, en verdad, me brujulea el corazón hace ya rato si ese hecho ha sido promovido por algún dios.

Creonte: Calla..., no descubras que eres mentecato y viejo a la vez. Porque dices lo que no se puede aguantar, al indicar que los dioses tengan cuidado de lo que a ese cadáver se refiere.

En verdad es de desear que María Rosa Lida nos dé, valiosísimo complemento de la obra que estudiamos, la

traducción íntegra del teatro de Sófocles.

El primer capítulo estudia la obra y la vida de Sófocles. Sófocles el bienaventurado "varón feliz y sabio, que murió después de larga vida".

Por ello, el hombre moderno, *romántico y sentimental*, sintió a Sófocles superficial y estrecho de mente. Puesto entre Esquilo y Eurípides, de encasillamiento claro y satisfactorio, Sófocles es difícil de captar, de encasillar. Jaeger, y anteriormente otros con mayor o menor claridad, formula una pregunta fundamental: "¿Cómo podemos explicar el hecho de que todas las tentativas de satisfacer el gusto de hoy, poniendo en escena a Esquilo y a Eurípides, han fracasado —aparte unas pocas representaciones experimentales ante auditorios más o menos especializados—, mientras Sófocles es el único dramaturgo griego que mantiene su puesto en el repertorio del teatro contemporáneo?" Tal pregunta ha sugerido varias respuestas. que la autora desecha una tras otra para sostener que la obra de Sófocles conserva el interés apuntado por ser *clásica*.

Con la misma seguridad con que traza los lineamientos del clasicismo, María Rosa Lida estudia la forma y el fondo de la tragedia sofoclea, aceptando para aquélla la comparación entre "el arte de Sófocles con el de Fidias, su contemporáneo; y, ante la exquisita y compleja sobriedad del argumento del *Edipo Rey*, no se puede menos de recordar las rectas columnas del Partenón, cuyos fustes son en realidad superficiales curvilineas, con curvatura calculada para dar al observador la impresión de línea recta, que no le daría la recta verdadera".

Y en cuanto al fondo, se le ha reprochado a Sófocles en no ser *poeta de*

tesis "y no se ha percibido bastante que es, en cambio, el poeta de la realidad humana, universal".

Tres son las tragedias estudiadas en sapientísima gradación: Antígona, Filocetes, Edipo.

Antígona: lucha entre la ley divina y la del estado.

Filocetes: enfermedad, pero he aquí a Neoptólemo, el hijo de Aquiles, el hijo del alma.

Edipo: figura que se proyecta inmensa en su soledad.

Antígona es la tragedia más accesible al hombre moderno. Si nos detuviéramos un instante en la deliberación tendríamos el Cid de Corneille. La ley de familia, la de nuestra sangre y nuestra honra que lo mismo da; y la que nos impele a la vida y al amor. Pero *Antígona* no delibera; no duda un momento: "tú escogiste vivir, yo morir". Aquellos juegos de luz y sombras, no tienen cabida aquí. *Antígona* no piensa en su propio conflicto, jamás cita a Hemón, el hijo de Creonte, su prometido. Sólo cuando se dirige a la tumba se queja:

*Vedme, oh ciudadanos de mi patria,
que emprendo mi último viaje,
y miro por última vez y nunca más,
la luz del sol.*

*La muerte que a todos adormece
me lleva viva a la ribera de Aqueronte.
No me han cabido en suerte bodas,
no me ha celebrado ningún canto nupcial;
con el Aqueronte me desposaré.*

Por clásica, la obra de Sófocles trasciende el conflicto de *Antígona* y se proyecta universal: se debate en ella el problema de lo justo y su contrario. De la autoridad que se impone y la que surge de la aceptación unánime.

"No es ciudad la que es ciudad de un solo hombre", dice Hemón que defiende con razones su sentir de amor.

El debate entre la ley divina y la que no lo es.

Antígona es llevada a la muerte, pero la ley que el déspota quiere imponer no triunfa. El hombre no está solo. Ni el déspota. Y la vieja ley desdénada, será la que caerá sobre Creonte. El hijo y la esposa del tirano serán arrastrados en la vorágine.

Edipo Rey es, sin lugar a dudas, el capítulo en que la obra estudiada despliega su rara perfección. Ante esta figura: Edipo y su miseria, que es la de los mortales, todo se empequeñece y calla, aún la gran tragedia contemporánea, aún el rencor más profundo que a veces aflora y apunta en los capítulos anteriores.

La compasión y el horror producen la Katarsis, la purificación.

Tebas sucumbe a un influjo maléfico; es necesario buscar al contaminador y desarraigar el pecado. Edipo, el buen rey, se compromete a ello.

Manda a su cuñado a que consulte el oráculo: "con qué hechos o con qué palabras podría salvar la ciudad"... Y Creonte trae la respuesta: "arrojar la contaminación del país matando a los matadores del rey Layo. —Y Edipo exclama confiado y jactancioso: "Pues otra vez yo lo aclararé todo de raíz" y promete borrar esa mancha, por su propio bien. "Defendiendo a aquél, a mí mismo favorezco".

Y de la boca de Edipo sale la primera condena. ¡Ay, del matador de Layo! Busca, bucea, urge, obliga y la verdad se desnuda. El es el matador de Layo, él es quien ha puesto la mano

sobre su padre y ha desposado a su madre. El lleva a Tebas el pecado y por consiguiente la peste. El clamó, en nombre de los dioses, la justicia y él subyacerá a ella. Sin culpa: *Recibí un don*. Su pecado es el de haber nacido y no hay agua de fuente que lo pueda purgar.

El hombre portentoso que ha vencido a la esfinge, vaga, mendigo, por las comarcas de Grecia que se disputan su tumba. Y en su vagar pide amparo a Teseo, el rey justo de Atenas, el cual exclama otorgándose: "*Bien sé que soy hombre y no más dueño que tú del día de mañana*".

Y éste parece ser el mensaje de Sófocles, el bienaventurado.

R. D. H.

FRANCISCO AYALA: *Razón del Mundo*.
Editorial Losada. Buenos Aires, 1944.

Ni ameno ni frívolo, sino grave, "*Razón del Mundo*" de Francisco Ayala está escrito en términos precisos y exactos que no le aseguran difusión popular. Hay claridad meridiana en la ordenación jerárquica de sus pensamientos y se ha desechado la jerga profesional. Presupone, sin embargo, en el lector, una adecuada información y cierta capacidad discriminativa. También, espíritu crítico para encender la polémica que suscitan sus páginas henchidas de conceptos.

Quien haya frecuentado los libros del Dr. Ayala nota la congruencia de su línea de pensador. A la lectura de este último sería útil precederla por la de *Estado Liberal* (publicado en "*La Ley*"), por ejemplo, en que ha fijado

los caracteres del pensamiento "moderno" y la desvinculación de la política de todo lazo religioso-moral, que Maquiavelo consagra en su obra.

Razón del Mundo enfoca sucesivamente: "La responsabilidad de la inteligencia", "Definición del intelectual" y "La perspectiva Hispánica". Todos desembocan en la conclusión final que acota el problema: "...Tal es en efecto, la misión asignada por las circunstancias del presente a aquellos hombres cuya vocación les imponga el duro destino de los intelectuales: crear la conciencia de la etapa histórica que está a punto de cuajar, ordenar las jerarquías del espíritu en el andamiaje de la nueva sociedad y orientarla hacia valores culturales firmes".

Clarificada así la especificidad de la tarea que incumbe a los intelectuales, retomemos el hilo de los razonamientos del Dr. Ayala: Los intelectuales han sido objeto de ataques diversos que han arreciado en las últimas décadas; unos apuntan a la intervención intelectual en la lucha actual; otros, a su radical indiferencia por la misma... Pero dos son las corrientes que confluyen para engrosar el caudal que hoy desarraiga el ayer bien cuajado árbol de la intelectualidad. No es la menos fuerte la que viene del ámbito del "pensamiento tradicional", en pugna siempre con el "pensamiento moderno". Es decir, modernidad significa predominio del nacionalismo individualista que se opone, desde el Renacimiento, al "racionalismo trascendente, gobernado por criterios de autoridad, fundado sobre la revelación y la tradición e institucionalmente vinculado". De éste brotará el odio mortal que hará blanco en el intelectual moder-

no que funciona como órgano del pensamiento racional individualista.

Además, el siglo actual asiste a la vigencia de las masas humanas. Su integrante —el “hombre de la masa”— se caracteriza por agresiva irracionalidad y antiintelectualismo, dos notas que llegan a teñir toda la vida de esta época y afloran en los movimientos literarios. Tengamos presente el estudio que el Dr. José Ma. Monner Sans le dedica en su *Panorama del nuevo teatro*. Tengamos presente asimismo, que tal irracionalismo no es novedad. Ayala recuerda que desde el Romanticismo él desemboca en caudales que alimentan ya a revolucionarios, ya a reaccionarios... Pero este irracionalismo de hoy no es frívolo bordoneo. Es “actitud práctica de masas humanas que creyéndose justificadas en su mera voluntad, han renunciado al esfuerzo de apoyar la conducta en justificaciones ideales de ninguna especie y viven desbordadas en el más ignominioso desenfreno mental”. De aquí a su desamparo no hay sino un paso. Cuando lo dan, las masas humanas vuelven, desesperadas, a los intelectuales, clamando por su salvación. Es el influjo del subyacente concepto idealista que fija la verdad fuera del proceso histórico, pero al que se tiende por afán inquisitivo del espíritu humano. Ahora, el intelectual es el salvador. El hombre de la masa lo invoca y lo denosta si no acude a salvarlo. Mas a su vez, el intelectual que ha sentido vacilar su prestigio, intenta, mediante la polémica, recuperar vigencias y conservarse como grupo social.

A esta altura de su bien arquitecturada obra, el pensador Ayala recorta la figura del intelectual al afirmar que es aquél “que ejercita por oficio activida-

des orientadas en último término hacia el conocimiento puro, para las que ha de colocarse el espíritu en predominante actitud teórica”. Es, pues, “el hombre que contempla el mundo y lo piensa”. Está contrapuesto a quien ejercite actividades regidas por la acción. Frente al intelectual, “que pretende conocer la realidad” está el político, “que pretende actuar sobre ella”. En estas páginas la actitud de Ayala es firme: opone el pensamiento práctico al pensamiento teórico. Mientras la eficiencia es el signo de aquél, el de éste es un puro conocer que “no persigue nada, ni nada pretende”.

No ha escapado al pensador Ayala que tan radical posición podría hacer caer en el sofisma de una función teorizadora divorciada de su función social. En “Pensamiento y sociedad”, agota la argumentación que nos demuestra que las circunstancias ambientales “son las que determinan, tan pronto el abandono y decadencia de una dirección intelectual, como el impulso para emprender otra nueva o acaso, reanudar alguna, tiempo atrás abandonada. La situación social crea la coyuntura del pensamiento y el cambio social abre perspectivas nuevas al conocimiento, a la vez que clausura otros horizontes mentales”.

Por ello, el intelectual ocupa y debe ocupar, sin abandono posible, un elevado puesto de observación desde el que otee esa realidad social en que no debe mezclarse, so pena de perder aquel privilegiado sitio y mancharse con el polvo que levantan los contendores sociales.

A continuación y ahondando en “La intelectualidad” este mismo surco, fija la difícil situación en que se halla colocado el intelectual de nuestros días: depende del público —esa masa fluida,

inestable— y está sujeto, como cualquier institución de la sociedad burguesa, a la libre competencia. No podrá prescindir de ese sustento y a su vez, deberá reaccionar sobre él, como entidad rectora. Es una “élite” que carece de poder aunque —se dice— tiene autoridad. ¡Peligrosa situación! Desprovisto de un sostén doctrinario fuerte, debe cuidar de no descender al uso del poder, si quiere seguir conservando autoridad...

No desconoce Ayala que a la intelectualidad la han corroído los ácidos que socavaron la sociedad de hoy, pero “hay que aguardar a que, en el curso de la crisis misma, se produzca la coyuntura de factores capaz de condicionar o determinar acaso un pensamiento nuevo, un nuevo sistema de principios y de valores sobre el que se reorganice nuestra existencia y sobre el que se asiente la producción intelectual que pudiera llamarse normal”.

Por lo tanto, de esa crisis, aparte de que al intelectual le queda el recurso de gritar su dolor espiritual, beberá la enseñanza que significa qué hay, realmente, bajo ciertos revestimientos ideológicos. Tal vez, hasta logrará superar los propios errores y desechar cuanto se oponga a su auténtica función intelectual: intereses, escepticismo, relativismos... Así insertará su trayectoria en el ámbito de la realidad histórica que necesita para no funcionar como pensamiento espectral.

Pero la precisa respuesta que Francisco Ayala da a quienes hacen interrogaciones a la intelectualidad de nuestros días, se condensa en “La perspectiva hispánica”. Jugosas páginas destilan el dolor fructuoso de este intelectual español. Sabe que la tierra hispánica ha permanecido ajena a la urgencia de la

cultura occidental. Del movimiento engendrado en Europa por la Reforma, quedó segregado ese islote que enarboló la enseña de la Contrarreforma. Mientras Europa apuraba su proceso disociativo que hoy llega a la crisis aguda, y encontraba en Maquiavelo el sostén doctrinario del estado político moderno, España se encerraba en dualidad corruptora: erigía en principios, los dictados de una espiritualidad que estaba fuera de hora, al tiempo que sus prácticas políticas echaban a rodar en la conquista y dominación, los mismos principios de que se declaraba paladín. Incongruente actitud que habría de radicalizarse en cierta huraña posición del español que llegó a encontrar la contradicción no sólo fuera de sí, sino dentro de sí: “El ocaso del poderío hispano, paralizado y como atacado de irresistible morbo en la hora misma de su plenitud, debe ser entendido a través de esta incongruencia entre unos principios culturales que se mantienen a todo trance y la concreta situación histórica que había evolucionado hasta convertirlos en desvarío”. Para quien admire a España, la lectura de estas páginas no se hará sin emoción.

Pero la Modernidad occidental ha desembocado en una crisis de la que es expresión amarga el actual conflicto bélico en que, como paradoja esencial, la ciencia se ha puesto, decididamente, a las órdenes de la destrucción de la humanidad. Encrucijada que “expresa a un mismo tiempo la reducción al absurdo de aquella técnica y su conflicto abierto en el orden de los valores morales”, va a permitir —según Ayala— que España encuentre su nueva coyuntura para incorporarse a la novísima tarea humana. Para ello se requiere “que desechan-

do cualquier veleidad de apartamiento, asumamos una actitud de participación activa, inspirada en la voluntad de obtener el mejor emplazamiento posible dentro de la estructura que está en vías de fraguarse; pero requiere también que mantengamos una extrema reserva mental, que nos abstengamos de asentir a las posiciones ideológicas que se nos impartan, y que nos esforcemos, en cambio, para hacer valer nuestra propia manera de entender la vida, proponiendo una interpretación fresca, directa y genuina de la realidad".

Establece Ayala que por el camino de la "insolidaridad", los intelectuales podrán realizar esta tarea en tanto se mantengan fuera de la lucha de pasiones y se aferren a su vocación, abandonando cualquier perspectiva práctica.

Habrà que convenir que si este programa de *acción doctrinaria sin acción política* —que tal me parece, es la fórmula que prestigia Ayala— es difícil de realizar, no carece, en verdad, de fuerza convincente, siempre que el intelectual realice un exigente examen de conciencia.

Desgraciadamente, hemos sido testigos en nuestros días de la esencial falta de solidaridad, de los llamados intelectuales, con el imperativo de la hora. Por eso, la duda de que pronto se alcance esa etapa de amanecer.

Retengamos de estas sesudas páginas que nos ocupan, el hábito de esperanza en un orden nuevo fundado en valores espirituales que sean sostenidos, señalados e irradiados por obra de los intelectuales. Si esta "élite" retoma su misión vigilante y sabe otear el horizonte para fijar nuevos rumbos orientadores, la humanidad se habrá salvado.

DELIA S. ETCHEVERRY.

ALFREDO PAREJA Díez-CANSECO: *Las tres ratas*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944.

Una buena obra requiere necesariamente un hilo conductor a través de su desarrollo, para dar unidad a la misma. La de Pareja Díez-Canseco, sin duda lo es. Pero, cuál es esa unidad que no advertiríamos en la lectura exterior de *Las tres ratas*, dado que su argumento no consiste más que en una serie de hechos tan desventurados como inconexos, acaecidos a tres hermanas, que habiendo perdido la hacienda por la peste y las aguadas, vienen a buscar refugio a Guayaquil, donde reside una tía viuda que dará albergue a las desamparadas. Se desarrolla entonces el asunto tan conocido; comienzan las luchas y con éstas los fracasos, caídas, etc.

Y ese hilo subyacente que da sentido y vida a la obra, lo encontramos en el problema social que trasciende la individualidad de los personajes, para llevarnos por Guayaquil y sus hombres, su historia y su actualidad y llegar, llevados por el idealismo del autor, más allá de los límites ecuatorianos en una visión de un futuro mundo que se rescata en la vida interior de sus personajes.

El comandante Antonio Parrales, aparece en la obra para esfumarse muy pronto con su muerte. Es la encarnación de un pasado glorioso que ya no existe. Presentado en ese marco de gloria que forman sus recuerdos, su psicología encaja perfectamente dentro de aquél. Pero tiene que morir, y muy pronto, porque aquello ya no existe. Quedan sus descendientes, sus tres hijas que viven en la actualidad; y la sienten en los choques con ella, lo que nos permite verla en sus efectos.

Carmelina, la hija mayor, se nos antoja vieja y seca, tal vez porque vive aferrada a una tradición muerta, pero que se empeña en ver en sus sombras, haciéndose ella misma una sombra, anulando la realidad de su alma. Llega a ser un personaje un poco fantástico ya por su mutismo o por su cólera, mística o histérica, parecería el transvasamiento de algún personaje de Dos-
toiewsky, sin que estén ausentes de ella los complejos freudianos. Por momentos pierde el americanismo que conservan otros personajes.

Se preguntaría el lector, ¿por qué el personaje principal de la obra lo constituye Eugenia, la más insignificante intelectualmente de las tres hermanas, y no lo es Ana Luisa, en quien han prendido las ideas de libertad y democracia? Eugenia aparece como una chica soñadora, inconsciente y muy noble. Es precisamente esa inconsciencia, la que la pone a merced de la vida, con una terrible naturalidad.

Se cumple entonces la tesis ideal socialista, de que el hombre es esencialmente bueno pero que la sociedad lo corrompe. No hay por lo tanto las luchas internas —instinto y conciencia— que llenan las novelas modernas, hay casi exclusivamente influencia social. Hay además un Gorki americanizado, más aún, diría acriollado. Los problemas sociales no adquieren en América el viso trágico que los mismos suscitarían en Europa. En la reacción criolla, hay algo de aquella resignación indígena que pasa a ser despreocupación y que llega por consiguiente a mezclarse con lo burlesco. Así es como después que Eugenia ha visitado al gobernador para solicitarle empleo —visita que descurre ante el lector los entretelones de la política—,

vuelve ésta y dice a su hermana Carmelina al pasar y por toda conclusión: "tu liberalismo no me sirve para nada". Palabras en el aire, pero que encierran la tragedia de algo que se derrumba.

Hay una pareja en la obra que nos recuerda más intensamente al Gorki luchador e idealista que hemos conocido en "La Madre". Son Ana Luisa y Francisco Pereira. Conocemos a través de este último los problemas del campo ecuatoriano, que al fin no son solamente del Ecuador, y trasciende de ese conocimiento un afán de lucha y de regeneración que penetra en Ana Luisa. Son personajes eminentemente sociales. Las palabras de Ana Luisa tienen casi siempre un valor que trasciende la cosa a que se refiere y abarca a toda la sociedad. Las hermanas se separan y dice ésta: "nada queda de la famosa familia liberal de Carmelina..." Y agrega: "...no sé por qué esta frase se me viene a la cabeza a cada rato: cada una". ¿No tenemos aquí planteado el problema del individualismo?

Al fin, triunfa el idealismo del autor. La regeneración de los personajes, es la poética regeneración del mundo. Parecería que a los ideales caídos de Europa, se sucederían nuevos y vigorosos emanados de América.

Tal vez la técnica folletinesca que utiliza el autor muchas veces con acierto y que mantiene despierto el interés, llegue por momentos a resultar fatigosa.

En cuanto a las descripciones, debémos recordar un poco a Lessing; en aquello de las cosas para las artes plásticas y las acciones para la literatura. Las descripciones de las batallas de Chasqui y de Yaguachi resultan magníficas; estamos en el campo de las letras. Pero cuando el autor se empeña en des-

cribirnos el físico de los personajes o el amueblado de alguna habitación, resulta como siempre que esto se intenta, casi inútil. Estamos en el campo de las artes plásticas.

ROSA PASTALOSKY.

AUGUSTO MARIO DELFINO: *Fin de siglo*.
Colección Austral. E. Espasa-Calpe.
Buenos Aires, 1944.

El título señala ya acabadamente qué se propone el autor de estos relatos: acercarnos al dorado ocaso del siglo XIX. El ha conocido —ha vivido— esa época ya muerta, y mucho de lo bueno de este “Fin de siglo” —por ejemplo, la claridad con que se “ve” la ciudad finisecular, casi nunca descripta en estos cuentos, y cuya presencia concreta se siente sin embargo constantemente en muchos de ellos— lo debemos a su recuerdo personal. Pero al mismo tiempo le acompaña perpetuamente una muy clara conciencia de que se trata, efectivamente, de una época muerta, cuyo sentido más profundo es ya imposible captar.

Por eso el “fin de siglo” está visto y descripto, irremediamente, desde fuera. Los personajes de estos relatos se mueven como si jugaran a un juego cuyas reglas nos son desconocidas. Delfino no aspira a averiguarlas, nos muestra simplemente a sus criaturas moverse en forma tan graciosa y arbitraria. Son ellas muy típicas, muy características, hasta el punto que nos recuerdan las máscaras del teatro de marionetas; como a éstas últimas los reconocemos por sus atributos exteriores, no tienen alma. Son la mujer más bella de su tiempo, los organilleros alemanes, la dama cursi con su confidente y su absurda tragedia, la

niña en el balcón de mármol. Un retablo rico, poblado, agitado y tan sólo un retablo. Corre por estos relatos una sutil vena de teatralidad, de falsedad en suma, que impide tomar muy a lo serio las tragedias y desazones de unos personajes que se mueven con tan aplomada gracia, y no es el menor de sus encantos. Teatralidad que se hace evidente —quizá demasiado evidente— en el “Viaje a través de los Alpes”.

Mas de pronto estos seres absurdos y vistosos cobran vida, y no pisan ya el tablado, sino piedra y tierra verdaderas, y se mueven liberados, y sus acciones —escasas acciones— adquieren para nosotros un claro sentido. Nos hallamos frente a un relato extraordinario como “La mecedora”, sencillamente perfecto, en el que sólo transcurre el tiempo, el tiempo lento de una siesta suburbana.

El pacífico ocaso del siglo termina brusca, brutalmente, en agosto de 1914. Delfino destina el último relato a narrarnos ese fin inesperado. Las conversaciones tratan desconcertadamente de bombardeos, de nuevas armas de guerra. A ellas no ha de resistir la delicada, exangüe trabazón del siglo XIX. Se ha derrumbado ya silenciosamente, y por ello los personajes hasta entonces tan seguros en su mundo se mueven ahora perdidos, inquietos.

No, los proyectiles no han de alcanzar la casa del balcón de mármol, ni el viejo teatro en que brilló la mujer más hermosa de su tiempo. Pero ella ha muerto, trágicamente anegada; han desaparecido los generales de vistosos uniformes, siempre prontos a la guerra civil. Ha cesado ese juego caprichoso e incomprensible. Delfino nos ha obligado a compartir su amor hacia el “fin de siglo” —amor hecho de cariño nostálgico, y

también de la simpatía irónica, compasiva en todo caso, del que sabe de cosas nuevas, terribles pero incontestablemente reales, hacia un mundo tan juguetonamente convencional. Agradecámosle el habernos acercado por un instante a ese lento y sereno morir de una época. Y el haberlo hecho tan bien.

TULIO HALPERÍN DONGHI.

RUDOLF ROCKER: *El pensamiento liberal en los Estados Unidos*. Ed. Americana-lee. Buenos Aires, 1944.

Basta hojear el apéndice bibliográfico de este libro, para darse cuenta de que estamos en presencia de una obra que parte de una base sólida, sin dejar el menor lugar a la intuición y a la fantasía. Por ser un libro contemporáneo toma evidentemente parte en la lucha de las dos ideologías: democrática y nazi-fascista. El autor es un alemán antinazi, refugiado en Estados Unidos, y realiza su exposición con la meticulosidad de un sabio de su raza. Si algo se puede reprochar a este libro, en el sentido técnico, son las largas citas de los demócratas norteamericanos, que se hicieron voceros del pensamiento liberal de su patria. Pues la historia de estos últimos veinticinco años demostró cuán enorme es la diferencia entre la teoría y la realidad; así como a qué monstruosidades pueden llegar las interpretaciones abusivas de principios altisonantes en el mundo de hoy. Tenemos también una idea muy distinta de hace medio siglo sobre lo que vale la libertad política, sin la independencia económica. Estamos en un período de lucha de vida y de muerte, que tardará en terminar al finalizar la guerra propiamente dicha, pues continuará desarrollándose dentro de cada

nación, de cada agrupación, de cada familia y aún de cada conciencia humana. Por eso los libros que tienen aspecto de textos, y exponen doctrinas político-sociales con criterio científico, fastidian en cierto sentido al lector. Lo interesante no es el contenido de una doctrina y aún de una Constitución —que todas son perfectas— sino cómo se aplican a la vida real cotidiana. Por eso parecen mucho más interesantes aquellas partes de esta obra en que el autor se refiere a la lucha de la idea democrática con los partidos y asociaciones reaccionarias que tantas veces se esforzaban en obstaculizar el desarrollo lógico de lo que el autor llama "El pensamiento liberal en los Estados Unidos". El título me parece algo deficiente. El liberalismo ilustrado, que mira a las masas desde lo alto de sus grandes principios, y les hace concesiones generosas, ya pasó de moda; se volvió sospechoso, pues recubre tendencias capitalistas reaccionarias. Además el autor no se contenta con examinar la evolución liberal, propiamente dicha, sino que pasa en revista todas las tendencias político sociales, aun las más radicales, y por lo tanto su libro merece un título más genérico. Capítulos interesantes están dedicados al mutualismo norteamericano, encabezado por William Greene, así como al anarquismo científico de Benjamin Tucker.

Al volver la última página de esta obra, uno tiene la sensación de haber hojeado un capítulo de alguna gran enciclopedia. Este libro es más bien de consulta que de lectura, y en ello reside su mayor mérito. Todos los estudiosos de los problemas político-económico-sociales, con relación a Estados Unidos, podrán consultarlo con sumo interés. En cuanto a la moral de este ensayo, está

expresada por las palabras del gran demócrata norteamericano Jefferson, con que el autor termina su libro:

"Sólo el error necesita la ayuda del gobierno. La verdad puede existir por sí misma".

PABLO SCHOSTAKOWSKY.

PIERRE VAN PAASEN: *El aliado olvidado*. Ed. Ayacucho. Buenos Aires, 1944.

Como técnica, el libro es un artículo de periodista extendido en 282 páginas. Está escrito con la desenvoltura que adquieren inevitablemente los corresponsales de los grandes rotativos, que tiene la facultad de entrevistar a cualquier estadista, incluso a Adolfo Hitler. El mismo carácter de su profesión les hace perder rápidamente el sentido de la responsabilidad, pues por un lado transmiten las palabras y las opiniones ajenas, sazonadas vagamente con impresiones personales sobre hombres y ambientes; y por otro, dirigen sus escritos a los directores de sus diarios que se encargan de corregir los errores de datos y fechas en que incurrir. Hay otra consideración que pervierte a los profesionales de esta clase: la sensación de que lo que escriben, o mejor dicho despachan por el cable, será leído en el universo entero, pero será olvidado pasado mañana, suplantado por otras noticias más sensacionales y frescas. Sólo teniendo en cuenta esta preparación profesional del autor, es posible comprender que un libro de esta clase ha podido ser concebido y publicado por un periodista de reconocida tendencia democrática. No sé aún si la expresión "concebida" podría ser aplicada en este caso, pues el plan, como el fin con que esta obra está escrita, escapan al

lector. El fin aparente es la defensa de la idea de asegurar un hogar propio a la raza judía en Palestina; pero los ataques contra la política imperialista de Gran Bretaña en el Cercano Oriente, son tan violentos que uno se pregunta si el verdadero fin del autor no sería juzgar al país que es, indicutiblemente, el líder del movimiento democrático, en oposición a la ideología nazi-fascista. Proporciona el autor tantos detalles sobre los desastres y fracasos británicos en la pasada guerra mundial, como en la actual, y en cambio es tan parco al mencionar el triunfo de El Alamein (una línea exactamente), que muchas páginas de este libro parecen haber sido inspiradas por los servicios de propaganda del doctor Goebbels. Con eso no quiero hacer ninguna insinuación, sino subrayar solamente que al criticar, desde su punto de vista democrático, la política de Gran Bretaña, se le pasó la mano al autor.

Empecé a leer este libro con toda la atención y respeto que inspira el renombre del autor, hasta que aparecieron gravísimos lapsos, inexactitudes y faltas de conocimientos históricos en lo que Van Paassen afirma. En una sola página (pág. 46) encontré los siguientes errores:

"Constantinopla debe ser nuestra — escribía Dostoievsky en su periódico ya en 1899". Mas Dostoievsky murió en 1881, y el artículo citado fué escrito en 1877, en plena guerra ruso-turca que selló la liberación de Servia y Bulgaria del yugo otomano. Me parece que hay una notable diferencia entre el significado que puede tener un escrito publicado mientras el país natal está en guerra, y lo que dice un autor con sangre fría, en tiempos de paz.

En la misma página leemos que cuando el "último gran esfuerzo (ruso de tomar Constantinopla) hallábase a punto de fructificar, había sido frustrado por Inglaterra y Francia en Balacava y Sebastopol". Confunde evidentemente el autor la última guerra ruso-turca de 1877 con la guerra de 1855, que fué declarada a Rusia por Turquía, Inglaterra y Francia. Al lado de estos errores fundamentales pasan a la categoría de lapsos insignificantes el atribuir a Sergio Sazonov, Ministro de Relaciones Exteriores del tsar Nicolás, el puesto de primer ministro, como especulaciones completamente gratuitas sobre las intenciones del último Romanov.

Confieso que dichos errores socavaron mi fe en la exactitud de los datos referentes a la política británica en el Cercano Oriente, y al movimiento sionista. Personalmente lo consideraba siempre muy perjudicial para los mismos judíos. En mi vida tuve la oportunidad de conocer y aun de trabajar con judíos rusos, alemanes, franceses, italianos y argentinos. Y he encontrado que ellos llevaban rasgos característicos de las naciones entre las cuales se aclimataron. Hay tanta diferencia entre el judío alemán arrogante y el judío francés sociable, como entre los teutones y los franceses mismos. A los judíos italianos no supe distinguir, ni siquiera por el nombre, de los italianos auténticos; y en estas playas he tropezado con judíos que consideran a la Argentina como a su patria querida y el mejor país del mundo. Por lo tanto, creo que la solución del problema judío está en la asimilación total de los judíos por las naciones de las cuales forman parte. El libro de Van Paassen no me hizo cambiar de opinión en ese sentido, ni me pareció nada con-

vincente, a pesar del patetismo a que recurre a menudo.

PABLO SCHOSTAKOWSKY.

VICENTE PÉREZ ROSALES: *Recuerdos del pasado*. Est. prel. y notas de Eugenio Orrego Vicuña. Ed. Estrada, 1944.

La Editorial Estrada, al publicar *Recuerdos del pasado*, de Vicente Pérez Rosales, nos da "la primera edición de carácter sudamericano", según las palabras de Eugenio Orrego Vicuña, quien, teniendo en cuenta tal carácter, la completó con notas de suma utilidad para el lector no chileno.

Al leer tales memorias, mejor dicho, al devorarlas, se comprende como hayan tenido en Chile un éxito considerable.

La vida del autor se extiende desde 1807 hasta 1886. Vida extensísima que abarca los años más importantes de la gestación de estos Estados americanos. Si se añade al tiempo en que le cupo vivir, el hecho de pertenecer a una familia de arraigo y posición, se comprende la familiaridad para con muchas figuras que han entrado en la historia, y el conocimiento de muchos entretelones.

De índole inquieta por demás, Pérez Rosales estuvo varias veces en Europa, en la Argentina, en Brasil, en Estados Unidos. "Fué de todo y en todo supo descollar de algún modo: viajero infatigable, curioso impenitente, periodista a ratos, aventurero audaz, cateador de minas, buscador de oro, amigo de contrabandistas, agricultor, político, colonizador, diplomático, hombre de letras clásicas, artista refinado". (Prólogo, páginas 7 y 8).

En definitiva, fué el arquetipo del hombre del siglo XIX, de estas tierras.

Y todas las aventuras, todas las vici-

situdes narradas con una vivacidad, una plasticidad que hacen del libro una fuente de deleite, amén que de informaciones.

Cuántos personajes que hemos conocido en la historia tiesos y engolados, están aquí, "en pantoufles". Y cuántos se engrandecen al conocerlos en la intimidad. Cómo nos emocionamos ante un Moratín empobrecido y viejo. ¡Y cómo nos exalta la figura de San Martín desterrado!

Pero no sólo el lado conmovedor o trágico cabe en este panorama, que es el de la vida misma. Y como tal todo se halla en él: risa, llanto, amor, tragedia devoción... y sobre ese todo la mirada bondadosa del anciano que contempla serenamente el rápido transcurrir de los días.

R. D. H.

DANIEL DEVOTO: *Libro de las Fábulas*. Ed. Gulab y Aldabáhor. Buenos Aires, 1943.

Tensos de pasión, no desbordados, son estos versos de Daniel Devoto. Guardan una majestuosa compostura, pero dejan sentir en ellos un íntimo ardor. Expresan la esencia poética de la fábula, desdeñando lo anecdótico, o mejor, presuponiéndolo.

Las fábulas crean un ambiente —donde el propio poeta respira— predominantemente trágico ("Fábula de Andrómeda en la roca", las desesperadas "Décimas a sí mismo") o melancólico ("Fábula de Hércules sobre el monte"), sólo por momentos serenamente dichoso ("Fábula de Narciso solo") o jubiloso ("Cántico de David alrededor del arpa", "La alta noche desnuda...") y siempre

frecuentado por cierto sensualismo, alguna vez intenso ("Oda").

Comienza el poeta invocando a los días ("señores miserables, opulentos, magníficos mendigos de la Muerte") y aunque sabe —y llora— la transitoriedad de éstos, canta su hermosura, su perecedero verdor. Es un tema persistente en el libro. Así dice melancólicamente:

*Pasaron ya los tiempos del verano
—¡oh, mi amor, oh mi amor!—
("Fábulas hacia el Este — Los héroes")*

La poesía está reiteradamente en estas páginas. Hubiéramos deseado más: su presencia continua. En algún momento, la reflexión se desviste de aquélla ("El hombre muere...").

Pero en síntesis, Devoto logra aquí —dueño de una expresión siempre justa y casi siempre bella— una obra de indudable categoría poética.

ERNESTO POLITO.

TEATRO

"LA DAMA DEL ALBA"

La obra de 1944 ha sido, sin lugar a dudas, "La Dama del Alba". El dramaturgo, más aún que el poeta, nace, no se hace. Y Casona lo es de ley. Y que lo sea tenemos la prueba palpable, en que al leer la obra sentimos faltarle el sostén del ser vivo. El drama es acción y verbo, pero verbo encarnado; por ello, los que desean saber qué es "La Dama del Alba" no deben leerla, deben verla. Sólo así se sentirán envueltos en ese ámbito de misterio y de desasosiego, que desde la primera escena se desprende de la figura hierática de la madre y de sus palabras opacas, que suenan a letanía.

INSVLA

LIBROS RECIBIDOS

EDITORIAL LOSADA:

- Marcel Brion*: Miguel Angel, 1944.
Alfredo Pareja Diez - Canseco: Las tres ratas (novela), 1944.
Juan Ramón Jiménez: Antología poética, 1944.
Alejandro Casona: La dama del alba, 1944.
Giselda Zani: Pedro Figari. Monografías de arte, 1944.
Norah Lange: Antes que mueran, 1944.
María Rosa Lida: Introducción al teatro de Sófocles, 1944.
D. H. Lawrence: El hombre que murió, 1945.
Isidoro Sagües: Mal de ciudad, 1945.
Deodoro Roca: Las obras y los días, 1945.
María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca, 1944.

ESPASA-CALPE ARGENTINA:

- René Valléry-Radot*: Madame Pasteu, col. Austral, 1944.
Azorín: De Granada a Castelar, col. Austral, 1944.
Pío Baroja: Las tragedias grotescas, col. Austral, 1944.
Miguel de Unamuno: Viejos y jóvenes, col. Austral, 1944.
Aldo Mieli: Volta y el desarrollo de la electricidad, col. Austral, 1944.
Erckmann-Chantrian: Cuentos de orillas del Rhin, col. Austral, 1945.

EDICION ESTRADA:

- Juan Zorrilla de San Martín*: Prólogo de Alberto Zum Felde. Colección Estrada, 1944.
Vicente Pérez Rosales: Recuerdos del pasado (dos tomos). Estudio preliminar de Eugenio Orrego Vicuña. Colección Estrada, 1944.

EDICIONES VARIAS

- José Pedroni*: Nueve Cantos. Cuadernillos Liluli. B. A., 1944.
Pierre Van Paassen: El aliado olvidado. Ed. Ayacucho. B. A., 1944.
María Elisa V. de Péndola: Ucles y cardones. (versos). B. A., 1944.

Santiago Calzadilla: Las beldades de mi tiempo. Prólogo de Carlos Alberto Leumann. Col. Estrada, 1944.

José Asunción Silva: Poesías. Selección y prólogo de Francisca Chica Salas. Colección Estrada, 1945.

Henry W. Longfellow: Antología. Traducción, prólogo y notas de Héctor Pedro Blomberg. Colección Estrada, 1945.

Benjamín Vicuña Mackenna: Páginas Escogidas. Selección, prólogo y notas de Armando Braun Menéndez. Colección Estrada, 1945.

Góngora: Soledades. Pról. de Eduardo González Lanuza. Clásicos castellanos, 1944.

San Juan de la Cruz: Cántico espiritual. Prólogo de Leopoldo Marechal. Clásicos castellanos, 1944.

Joaquín V. González: Mis montañas. Prólogo y notas de Arturo Marasso. Clásicos Argentinos, 1945.

Hilario Ascasubi: Paulino Lucero. Prólogo de Manuel Mujica Láinez. Clásicos Argentinos, 1945.

EDICIONES "SUR":

T. E. Lawrence: Cartas, 1944.
T. E. Lawrence: Los siete pilares de la sabiduría, 1944.

Jorge Luis Borges: Ficciones, 1945.
Manuel Peyrou: La espada dormida, 1945.

EDICIONES "CLARIDAD":

Carlos Ruiz Daudet: El Caudillo. Bs. Aires, 1944.

Blanco Villalta: Conquista del Río de la Plata. B. A., 1943.

Luis Horacio Velázquez: Pobres habrá siempre. B. A., 1945.

EDICIONES "EL ATENEO":

Ida Réboli: Espuma y júbilo. B. A., 1944.

Martín Alberto Boneo: Jardines celestes (versos). B. A., 1944.

Ana Julia Darnet de Ferreyra: Historia de la Literatura Castellana. Ed. Luis Lasserre. B. A., 1944.

Guillermo Orce Remis: Indecisa Luz (versos). San Miguel de Tucumán, 1944.



Insula

*publicará en los próximos
números colaboraciones de*

Benvenuto A. Terracini

Rodolfo A. Mondolfo

Roberto F. Giusti

Angel Rosemblat

Luz Vieira Méndez

Sigfrido Ciccotti

Otávio de Freitas Junior

Mario Binetti

Oscar Bietti



INSVLA

Un Peso

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

Número atrasado \$ 1.50