

# número

AÑO 5 N.º 25

**MONTEVIDEO**

OCTUBRE - DICIEMBRE - 1953

n ú m e r o

T O M O I V

MONTEVIDEO

1953

## ÍNDICE GENERAL

	Nº	PAG.
<b>EDUARDO ACEVEDO DÍAZ</b>		
<i>Dos cartas sobre "Grito de Gloria"</i>	23-24	228-30
<b>JOSÉ CARLOS ALVAREZ</b>		
<i>Hacia un cine total</i>	25	366-72
<b>ARTURO ARDAO</b>		
<i>El liberalismo religioso en el Uruguay</i>	23-24	138-47
<b>MARIO BENEDETTI</b>		
<i>Tres géneros narrativos</i>	22	82-92
<i>El derrumbamiento</i> , por Armonía Somers	22	102-03
<i>Ustedes, por ejemplo</i>	23-24	190-212
<i>Italo Svevo y su mundo creíble y vital</i>	23-24	231-39
<i>El cuarto en que se vive</i> , por Graham Greene		
<i>Lloverá siempre</i> , por Carlos Denis Molina	23-24	267-73
<i>Los novelistas norteamericanos y el ejército</i>	25	356-65
<i>Con la raíz al sol</i> , por Eliseo Salvador Porta		
<i>Chaves; La sala de espera</i> , por Eduardo Mallea	25	373-76

	Nº	PÁG.
JOSÉ BIANCO		
<i>El expediente</i>	22	5-15
SARANDY CABRERA		
<i>Acceso al mundo</i>	23-24	148-50
MANUEL ARTURO CLAPS		
<i>Conocimiento y existencia, por Enrique Grauert Iribarren</i>	22	98-99
<i>Sobre la conciencia histórica de Hispanoamérica</i>	23-24	249-54
MARCEL DE CORTE		
<i>Ontología de la poesía</i>	25	326-42
JUAN CUNHA		
<i>Madrigal para la del balcón del cielo</i>	22	34-37
RODOLFO FONSECA MUÑOZ		
<i>Apuntes críticos sobre Arnold J. Toynbee</i>	23-24	239-49
MAURICIO MAIDANIK		
<i>Sergio Prokofiev</i>	22	16-33
<i>El atonalismo</i>	25	306-25
EDUARDO MARKARIAN		
<i>Pasaje a la oscuridad</i>	23-24	181-89
CARLOS MARTÍNEZ MORENO		
<i>La última morada</i>	23-24	107-34

	Nº	PÁG.
HENRY MILLER		
<i>Trópico de Capricornio</i>	25	343-55
JULIO LUIS MORENO		
<i>Substancia y función en el problema del yo, por Risieri Frondizi</i>	22	99-102
PABLO NERUDA		
<i>Odas elementales</i>	25	277-84
OMAR PREGO GADEA		
<i>Parque Rodó</i>	25	300-05
REDACCIÓN		
<i>Mitología de Martí</i>	22	3-4
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL		
<i>La poesía de Martí y el Modernismo</i>	22	38-67
<i>Andrés Bello y el Romanticismo</i>	23-24	151-80
<i>Las relaciones de Rodó y Francisco García Calderón</i>	23-24	255-62
MARIO SAMBARINO		
<i>El concepto de individualismo</i>	22	68-81
JORGE AUGUSTO SORONDO		
<i>Una historia y un retrato</i>	22	93-97
DEREK TRAVERSI		
<i>El simbolismo del "Rey Lear"</i>	25	285-99

	Nº	PAG.
PAUL VALERY		
<i>Villón y Verlaine</i>	23-24	213-27
IDEA VILARIÑO		
<i>Nocturnos</i>	23-24	135-37
<i>Nacimiento último, por Vicente Aleixandre</i>		
<i>Hacia otra luz, por Carlos Bousoño</i>	23-24	263-66
<i>Los versos del Capitán</i>	25	376-78

# L'ALLIANCE FRANÇAISE

ORGANIZA

- Una serie completa de cursos de francés, mañana y tarde, desde principiantes hasta "Diplôme Supérieur" (clases semanales de marzo a noviembre inclusive).
- Clases teórico-prácticas de conversación francesa.
- Clases especiales para profesionales, comerciantes y empleados (19.30 a 21 horas).
- Un curso de pedagogía teórica y práctica en vista a la enseñanza del idioma francés.
- Una biblioteca circulante gratuita y una sala de lectura con revistas francesas.
- Un ciclo de conferencias en francés. Conciertos y manifestaciones artísticas desde mayo a octubre.
- Trasmisiones radiofónicas.

INFORMES:

Av. 18 DE JULIO, 968  
Teléfs.: 8 89 58 - 9 19 79 • Montevideo

## ULTIMAS EDICIONES

- Miguel Ángel Asturias: **EL PAPA VERDE.**  
Una pintura auténtica de la naturaleza americana y una fidelísima transcripción de la vida de los habitantes del Caribe ..... \$ 5,60
- Ricardo Rojas: **SILABARIO DE LA DECORACIÓN AMERICANA.**  
Volumen encuadernado con tapas flexibles ..... " 12,00
- Karl Jaspers: **LA FE FILOSÓFICA.**  
El gran pensador existencialista desarrolla una concepción de la filosofía referida a las necesidades más profundas de la vida humana " 3,20
- César Miró: **DON RICARDO PALMA.**  
El patriarca de las tradiciones es el acertado subtítulo con que el autor presenta la interesante biografía del gran escritor peruano " 4,60
- LOS VERSOS DEL CAPITÁN (Anónimo).**  
Un libro de amor, cuya profundidad y belleza revelan, más allá del anónimo, a un gran poeta (Edit. Contemp., 250) ..... " 1,20
- Federico García Lorca: **CINCO FARSAS BREVES.**  
seguidas de **ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS**, en Edic. Contemp. 251 " 1,40

De venta en todas las buenas librerías o en:

**EDITORIAL LOSADA, S. A.**

Colonia 1060, Montevideo

BUENOS AIRES

LIMA

BOGOTÁ

SANTIAGO DE CHILE

## APRENDA IDIOMA PORTUGUÉS Y LITERATURA BRASILEÑA

### CURSOS GRATUITOS

~ Están abiertas las inscripciones ~  
Horario. Días hábiles: 9 a 11 y 17 a 19



CLASES DE CONVERSACION  
Método rápido • Profesores especializados

INSTITUTO DE CULTURA URUGUAYO-BRASILEÑO

Palacio Brasil: 18 de Julio, 994. Piso 6 • Teléfono: 8 35 22

## INSTITUTO CULTURAL ANGLO - URUGUAYO

Inscripciones abiertas todo el año



MARTES Y JUEVES

de 9 a 11 y de 15 a 19 hs.

Agraciada, 1464. Teléfs.: 8 37 08 - 9 05 70

Del sello CADEC

## EL LIBRO DE HOY, DE SIEMPRE J. E. RODÓ PARÁBOLAS CUENTOS SIMBÓLICOS

Prologa la edición: Juana de Ibarbourou.

Selección y notas: José Pereira Rodriguez.

Ilustra: Santos Martinez Koch.

Edición de lujo \$ 12,50 • Edición rústica \$ 3,50

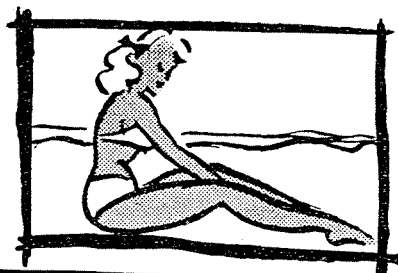
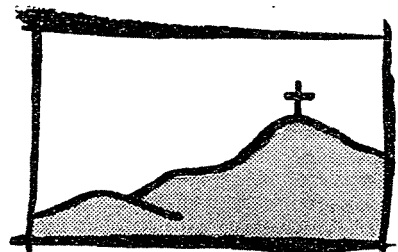
### ULTIMOS LIBROS RECIBIDOS

- De EDITORIAL KAPELUSZ:  
APRECIACION DE LOS RESULTADOS DE LA ACCION EDUCATIVA, por Alfredo Ravera.  
COMO AYUDAR A SU HIJO ESCOLAR, por Lawrence Frank M.  
LOS TESTS (nueva edic., 2 tomos), por Bela Szekeley.  
QUIMICA ANALITICA CUALITATIVA, por Arturo Vogel.  
LAS FUNCIONES SISTEMATIZADAS DE LA VIDA INTELECTUAL, tomo V, de Dumas. "NUEVO TRATADO DE PSICOLOGIA".  
EL NIÑO JARDINERO (tratado elemental de jardinería).
- En la edición económica  
BIBLIOTECA DE GRANDES OBRAS DE LA LITERATURA UNIVERSAL  
(Textos seleccionados)  
"Artículos de Costumbres", de Mariano José de Larra.  
"Martín Fierro", de José Hernández.  
"Don Quijote de la Mancha", de Miguel de Cervantes.  
"La Gitanilla".  
"M'hijo el doctor", de Florencio Sánchez.  
Santos Vega y poesías escogidas de Rafael Obligado.  
"Rimas", de Gustavo A. Bécquer.  
"La vida es sueño", de Calderón de la Barca.  
"Trafalgar", de Benito Pérez Galdós.  
"Chico Carlo" de Juana de Ibarbourou.
- De ediciones "BOTELLA AL MAR":  
INSTANTE DECISIVO (Novela), de Carlos Gurméndez Victorica.  
LA OTRA CARA DE LA LUNA, de Juan José Ceselli,  
y demás conocidas ediciones literarias y artísticas.  
Grabaciones EL ARCHIVO DE LA PALABRA. Poesías de Antonio Machado.  
Manrique, Quevedo, Fray Luis de León, Guillén, Neruda, Dámaso Alonso,  
etcétera. Discos de 30 cms.  
En disco plástico: Rubén Darío, García Lorca. Romancero. etc.
- Y para toda América:  
MI MAMA, libro primero de lectura.  
CURSO DE GEOGRAFIA AMERICANA, de Soto Hall y Rampa.  
Todas las ediciones de la EDITORIAL KAPELUSZ de la que  
somos representantes y distribuidores exclusivos en el Uruguay

## CONTRIBUCIONES AMERICANAS DE CULTURA

URUGUAY. 1331 • MONTEVIDEO • TELEFONO 9 73 83

# SUME UD!



# +

# PIRIAPOLIS

**PIRIA VENDE**  
**SOLARES A \$13 MENSUALES**  
INFORMES: BUENOS AIRES 488

## PEDRO FERRÉS Y CÍA.

(SECCIÓN LIBRERÍA)

*Selecciones literarias de las mejores editoriales españolas*

Destacamos de nuestras colecciones:

Literatura en general.

Diccionario Salvat, 12 tomos.

Summa Artis de Pijoán, 15 tomos.

Enciclopedia Espasa-Calpe, 89 tomos.

Historia Universal. Goetz, 10 tomos.

Universitas. Enciclopedia de iniciación cultural, 21 tomos.

Historia del cine, 3 tomos.

Historia de la música. Subirá, 2 tomos.

UTILICE NUESTRO PLAN DE VENTAS A PLAZO

Teléfonos: 8 73 20 - 8 41 23 - 8 74 64

## PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cía.

*Recibe semanalmente de Francia las novedades de*

ARTE

FILOSOFIA

LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73



# LIBROS - NOVEDADES

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

## BREVIARIOS:

- Nº 81. "El liberalismo europeo". H. L. Laski.  
Nº 82. "Introducción a la psicología". Werner Wolff.  
Nº 83. "Filosofía natural". Eduard May.  
Nº 84. "Historia de la Física". James Jeans.  
Nº 85. "Introducción a la ontología". L. Lavelle.  
Nº 86. "La cultura egipcia". John A. Wilson.  
Nº 87. "Historia del Arte Alemán". Gustav Barthel.  
Nº 88. "Los filósofos griegos". W. K. Guthrie.

## BIBLIOTECA LETRAS MEXICANAS:

- Nº 10. "Las aves en la poesía castellana". Salvador Novo.  
Nº 11. "El Llano en llamas" (Cuentos). Juan Rulfo.  
Nº 12. "La poesía mexicana moderna". Antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal.  
Nº 13. Poesía y Teatros completos de Xavier Villaurrutia.

## BIBLIOTECA AMERICANA:

- Nº 25. "De las Islas del mar Océano". Juan López de Palacios Rubios.  
"Del Dominio de los Reyes de España sobre los indios". Fray Matías de Paz. (Edic. de S. Zavala y A. Millares Carlo.)

## HISTORIA. GRANDES OBRAS:

- "El Mediterráneo y el Mundo Mediterráneo en la época de Felipe II".  
2 t. Fernand Braudel.  
"El Pueblo del Sol". Alfonso Caso. Ilustraciones de Miguel Covarrubias.

## ECONOMÍA:

- La riqueza de Inglaterra por el comercio exterior. Discurso acerca del Comercio de Inglaterra con las Indias Orientales. Thomas Mun.  
Oligopolio. Teoría de las estructuras de mercado. William Fellner.  
Elementos de Análisis Económico. Archibald M. McIsaac.  
Trimestre Económico. Vol. XX, Nos. 2-3; 1953.

## LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS:

- "Los Libros del Conquistador". Irving A. Leonard.

## SOCIOLOGÍA:

- "Higiene Mental". Paul V. Lambau.

Distribución y Venta:

OFICINA DE REPRESENTACIÓN DE EDITORIALES

18 de Julio, 1333 • Teléf.: 9 27 62 • Montevideo

# EDICIONES NÚMERO

JORGE LUIS BORGES

*Aspectos de la literatura gauchesca.*

IDEA VILARIÑO

*Paraíso perdido.*

SARANDY CABRERA

*Conducto.*

FRANCISCO ESPÍNOLA

*El Rapto y otros cuentos.*

MARIO BENEDETTI

*Sólo mientras tanto.*

HORACIO QUIROGA

*Diario de viaje a París.*

MARIO BENEDETTI

*Marcel Proust y otros ensayos.*

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

*J. E. Rodó en el Novecientos.*

IDEA VILARIÑO

*Por aire sucio.*

ARTURO ARDAO

*Batlle y Ordóñez  
y el positivismo filosófico.*

MARIO BENEDETTI

*El último viaje y otros cuentos.*

JUAN CARLOS ONETTI

*Sueño realizado y otros cuentos.*

HUMBERTO MEGGET

*Nuevo sol partido.*

MARIO BENEDETTI

*Quién de nosotros*

## ALEJANDRO FRAU

CORREDOR DE CAMBIOS

- IMPORTACIÓN
- EXPORTACIÓN

TREINTA Y TRES, 1467

TELÉFONO: 8 8 1 3 1

S. A. PRODUCTORA ARTÍSTICA

# SUREÑA

SECCION LIBRERIA

Una organización al servicio de los lectores

ESPECIALIDADES:

- Clásicos de la Literatura.
- Arte - Teatro - Novedades.
- Crítica literaria calificada.
- Obras raras, antiguas o agotadas.
- Biblioteca circulante.
- Pedidos individuales a todo el mundo.
- Envíos contra reembolso.
- Reproducciones célebres.
- Marcos exclusivos.

Solicite la visita de nuestro vendedor

PALACIO SALVO (SUBSUELO)

TELÉFONO: 9 05 27

# NÚMERO

MONTEVIDEO, OCTUBRE-DICIEMBRE 1953

Año 5. Nº 25

## SUMARIO

		PÁG.
ODAS ELEMENTALES	Pablo Neruda	277
EL SIMBOLISMO DEL "REY LEAR"	Derek Traversi	285
PARQUE RODÓ	Omar Prego Gadea	300
EL ATONALISMO	Mauricio Maidanik	306
ONTOLOGÍA DE LA POESÍA	Marcel de Corte	326
TEXTOS:		
TRÓPICO DE CAPRICORNIO	Henry Miller	343
NOTAS:		
LOS NOVELISTAS NORTEAMERICANOS Y EL EJÉRCITO	Mario Benedetti	356
CRÓNICAS:		
HACIA UN CINE TOTAL	José Carlos Alvarez	366
RESEÑAS:		
ELISEO SALVADOR PORTA: <i>Con la raíz al sol</i>		
EDUARDO MALLEA: <i>Chaves; La sala de espera</i>	Mario Benedetti	373
ANÓNIMO: <i>Los versos del Capitán</i>	Idea Vilariño	376

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Juan Paullier 1008, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, \$ 10,— m/n.

PABLO<sup>ER</sup>NERUDA<sup>EA</sup>

## ODAS ELEMENTALES

A L A P E R E Z A

*Ayer sentí que la oda  
no subía del suelo.  
Era hora. Debía  
por lo menos  
mostrar una hoja verde.  
Rasqué la tierra: Sube  
hermana oda  
—le dije—  
te tengo prometida,  
no me tengas miedo,  
no vengo a triturarte,  
oda de cuatro hojas,  
oda de cuatro manos.  
Tomarás té conmigo.  
Sube.  
Te voy a coronar entre las odas,  
saldremos juntos, por la orilla  
del mar, en bicicleta.*

*Fué inútil.*

*Entonces,  
en lo alto de los pinos,  
la pereza  
apareció desnuda.  
Me llevó deslumbrado  
y soñoliento.  
Me descubrió en la arena  
pequeños trozos rotos  
de sustancias oceánicas,  
maderas, algas, piedras,  
plumas de aves marinas.  
Busqué sin encontrar  
ágatas amarillas.  
El mar  
llenaba los espacios*

desmoronando torres,  
 invadiendo  
 las costas de mi patria,  
 avanzando  
 sucesivas catástrofes de espuma.  
 Sola en la arena  
 abría un rayo azul  
 una corola.  
 Ví cruzar los petreles plateados,  
 y como cruces negras  
 los cormoranes  
 clavados en las rocas.  
 Liberté una abeja  
 que agonizaba en un velo de araña.  
 Metí una piedrecita  
 en un bolsillo.  
 Era suave, suavísima,  
 como un pecho de pájaro.  
 Mientras tanto en la costa  
 toda la tarde  
 lucharon sol y niebla.

A veces  
 la niebla se impregnaba  
 de luz  
 como un topacio.  
 Otras veces  
 un rayo de sol húmedo  
 dejaba caer gotas amarillas.

En la noche,  
 pensando en los deberes de mi oda  
 fugitiva,  
 me saqué los zapatos  
 junto al fuego.  
 Resbaló arena de ellos  
 y pronto fui quedándome  
 dormido.

## AL OTOÑO

Ay cuánto tiempo  
 tierra  
 sin otoño,  
 cómo  
 pudo vivirse!  
 Ah qué opresiva  
 náyade  
 la primavera  
 con sus escandalosos  
 pezones  
 mostrándolos en todos  
 los árboles del mundo,  
 y luego  
 el verano,  
 trigo,  
 trigo,  
 intermitentes  
 grillos,  
 cigarras,  
 sudor desenfrenado.  
 Entonces  
 el aire  
 trae por la mañana  
 un vapor de planeta.  
 Desde otra estrella  
 caen gotas de plata.  
 Se respira  
 el cambio  
 de fronteras,  
 de la humedad al viento,  
 del viento a las raíces.  
 Algo sordo, profundo,  
 trabaja bajo la tierra  
 almacenando sueños.  
 La energía se ovilla,  
 la cinta  
 de las fecundaciones  
 enrolla  
 sus anillos.

Modesto es el otoño  
 como los leñadores.  
 Cuesta mucho  
 sacar todas las hojas  
 de todos los árboles  
 de todos los países.  
 La primavera  
 las cosió volando  
 y ahora  
 hay que dejarlas  
 caer como si fueran  
 pájaros amarillos.  
 No es fácil.  
 Hace falta tiempo.  
 Hay que correr por todos  
 los caminos,  
 hablar idiomas,  
 sueco,  
 portugués,  
 hablar en lengua roja,  
 en lengua verde.  
 Hay que saber  
 callar en todos  
 los idiomas  
 y en todas partes,  
 siempre,  
 dejar caer,  
 caer,  
 dejar caer,  
 caer,  
 las hojas.

Difícil  
 es  
 ser otoño,  
 fácil ser primavera.  
 Encender todo  
 lo que nació  
 para ser encendido.  
 Pero apagar el mundo  
 deslizándolo

como si fuera un aro  
 de cosas amarillas,  
 hasta fundir olores,  
 luz, raíces,  
 subir vino a las uvas,  
 acuñar con paciencia  
 la irregular moneda  
 del árbol en la altura  
 derramándola luego  
 en desinteresadas  
 calles desiertas,  
 es profesión de manos  
 varoniles.

Por eso,  
 otoño,  
 camarada alfarero,  
 constructor de planetas,  
 electricista,  
 preservador de trigo,  
 te doy mi mano de hombre  
 a hombre  
 y te pido me invites  
 a salir a caballo  
 a trabajar contigo.  
 Siempre quise  
 ser aprendiz de otoño,  
 ser pariente pequeño  
 del laborioso  
 mecánico de altura,  
 galopar por la tierra  
 repartiendo  
 oro,  
 inútil oro.  
 Pero mañana,  
 otoño,  
 te ayudaré a que cobren  
 hojas de oro  
 los pobres del camino.

Otoño, buen jinete,  
 galopemos,

antes que nos ataje  
 el negro invierno.  
 Es duro  
 nuestro largo trabajo.  
 Vamos  
 a preparar la tierra  
 y a enseñarla  
 a ser madre,  
 a guardar las semillas  
 que en su vientre  
 van a dormir cuidadas  
 por dos jinetes rojos  
 que corren por el mundo;  
 el aprendiz de otoño,  
 y el otoño.

Así de las raíces  
 oscuras y escondidas  
 podrán salir bailando  
 la fragancia  
 y el velo verde de la primavera.

## A LA VIDA

La noche entera  
 con un hacha  
 me ha golpeado el dolor,  
 pero el sueño  
 pasó lavando como un agua oscura  
 piedras ensangrentadas.  
 Hoy de nuevo estoy vivo,  
 de nuevo  
 te levanto  
 vida,  
 sobre mis hombros.  
 Oh vida,  
 copa clara,  
 de pronto  
 te llenas  
 de agua sucia,

de vino muerto,  
 de agonía, de pérdidas,  
 de sobrecogedoras telarañas,  
 y muchos creen  
 que ese color de infierno  
 guardarás para siempre:  
 no es cierto,  
 pasa una noche lenta  
 pasa un solo minuto  
 y todo cambia.  
 Se llena  
 de transparencia  
 la copa de la vida.  
 El trabajo espacioso  
 nos espera.  
 De un solo golpe nacen las palomas,  
 se establece la luz sobre la tierra.  
 Vida, los pobres  
 poetas  
 te creyeron amarga,  
 no salieron contigo  
 de la cama  
 con el viento del mundo.  
 Recibieron los golpes  
 sin buscarte  
 se barrenaron  
 un agujero negro  
 y fueron sumergiéndose  
 en el luto  
 de un pozo solitario.  
 No es verdad, vida,  
 eres  
 bella  
 como la que yo amo,  
 y entre los senos tienes  
 olor a menta.  
 Vida  
 eres  
 una máquina plena,  
 felicidad, sonido  
 de tormenta, ternura

de aceite delicado.  
 Vida,  
 eres como una viña:  
 atesoras la luz y la repartes  
 transformada en racimo.  
 El que de ti reniega  
 que espere  
 un minuto, una noche,  
 un año corto o largo,  
 que salga  
 de su soledad mentirosa,  
 que indague y luce, junte  
 sus manos a otras manos,  
 que no adopte ni halague  
 a la desdicha,  
 que la rechace dándole  
 forma de muro  
 como a la piedra los picapedreros,  
 que corte la desdicha  
 y se haga con ella  
 pantalones:  
 la vida nos espera  
 a todos  
 los que amamos  
 el salvaje  
 olor a mar y menta  
 que tiene entre los senos.

Isla Negra, octubre 1953.

DEREK TRAVERSI

## EL SIMBOLISMO DEL «REY LEAR»

DE TODAS LAS CONCEPCIONES TRÁGICAS de Shakespeare, *El Rey Lear* es sin duda la más vasta y la más universal, tanto en su contenido dramático como en sus derivaciones de tipo espiritual. Esta universalidad, ausente de la intriga concentrada de *Otelo* y en parte solamente anticipada en la acción política de *Macbeth*, encuentra su expresión más clara en la figura de su protagonista. Confiere a Lear, sin privarle por eso de la fuerza de su tragedia personal, el valor de un símbolo universal, haciendo de su mente el reflejo de conflictos y tensiones existentes en la naturaleza circundante, y relacionando así, íntima y continuamente, la acción externa con el desarrollo espiritual de su persona. En un sentido muy real, la acción entera de la tragedia podría describirse como la proyección exterior de temas presentes en grado sumo en la mente de la figura principal. Como padre, Lear causa en sus hijas reacciones opuestas que reflejan facetas contradictorias de su propia mente y terminan por producir su caída, abandonándole a una naturaleza que está ella misma también en conflicto; como rey, su carácter impulsivo libera fuerzas de desorden social que sólo pueden ser contenidas al llegar a un agotamiento total. Del conflicto, cuyo doble aspecto familiar y social está así concentrado en una sola mente, irradian como reflejos parciales de una imagen central los diversos temas de la obra que dan a la situación central profundidad y variedad y obtienen de ella, a su vez, la unidad subsistente que confiere a la historia su significado completo. En ninguna obra de Shakespeare —y quizás en ninguna otra, anterior o posterior— está la tragedia individual tan completamente proyectada sobre un fondo de significado universal como en ésta, y en ninguna se ha logrado de una manera tan exacta y significativa la correlación entre acción y motivo, el hecho exterior y su significado espiritual.

Estos dos aspectos de la situación de Lear, el personal y el real, contribuyen, cada uno a su manera, a la unidad subsistente de la tragedia, cuyas distintas etapas corresponden, en la acción visible, a un desarrollo estrechamente trabado. Estas etapas son, en realidad, tres. La primera ocupa más o menos los dos primeros actos, y trata de la entrada de la pasión desenfrenada como una fuerza dis-

gregadora en la mente de Lear, y del consiguiente derrocamiento del orden, del equilibrio, tanto en su persona como en su familia y en el estado, de cuya unidad ha sido hasta ahora el guardián real; al final de esa primera parte, habiendo abdicado su autoridad para seguir un deseo senil de lisonjas, se encuentra con una hija leal, Cordelia, desterrada y en el poder de otras dos, Regan y Goneril, que le han desposeído, tratado con desdén, dejándole aislado e impotente. En la segunda etapa, que ocupa la parte central de la obra, el desorden personal y social así desencadenado encuentra en la tempestad, a la cual se halla expuesto el viejo rey, un símbolo que a la vez lo refleja y lo trasciende; los elementos en lucha, además de reflejar en su furia ciega el conflicto que domina la mente extraviada de Lear, actúan sobre él, mediante el intenso sufrimiento que le causan, con la fuerza de una auto-revelación, convirtiéndose así en el preludio de su renacer. Lear, expuesto a la naturaleza, despojado a la vez de sus prerrogativas y de los prejuicios que las acompañan, recobra el sentido de su humanidad esencial, y, a la luz de ella, una compasión que desde ahora iluminará sus actos. Este renacer moral, sin embargo, aunque logrado en el orden personal durante la tercera y última etapa de la tragedia, no puede afectar la fortuna externa del protagonista. Su reconciliación con Cordelia, cuyo retorno para restaurarle en el trono es, como si dijéramos, la respuesta adecuada a su crecimiento en comprensión espiritual, viene seguida casi inmediatamente por la derrota final y por la muerte de ambos en un ambiente de desastre ilimitado. Los aspectos personales y sociales de la trama, hasta ahora unidos, se separan para llegar a la catástrofe final, y la tragedia, después de alcanzar una altura única en el tratamiento del tema personal, acaba en un espíritu de aceptación estoica.

El punto de partida de la tragedia es, por lo tanto, la determinación de Lear de lograr que sus hijas, en pago a la abdicación de sus derechos reales, le hagan una vacía demostración de afecto. El verdadero sentido del episodio surge cuando Cordelia, después de haber escuchado en silencio a las demostraciones de cariño tan fácilmente proferidas por Regan y Goneril, contesta a la petición de lisonjas de su padre con una afirmación sencilla del deber:

*I love your majesty  
According to my bond; nor more nor less*<sup>1</sup>.

1. Amo a su majestad/De acuerdo con mi obligación; ni más ni menos.

Su actitud, lejos de reflejar la frialdad que Lear tan impulsivamente interpreta en ella, es fiel a la concepción central de toda la obra, que es más universal que particular, más simbólica que meramente personal. Para Cordelia, el afecto filial es un deber, que la naturaleza exige sea brindado al padre que la "engendró", "crió" y "amó" en la forma de obediencia, afecto, y respeto. Su insistencia sobre el vínculo que le une a su padre, se basa, no en un concepto abstracto de la obligación filial, sino en la comprensión de la naturaleza permanente y verdadera de las cosas, que no puede ser reforzada por ninguna ficción retórica, ya que existe como una condición de normalidad en el fondo mismo de la naturaleza humana. El comportamiento de Cordelia ante su padre representa, bajo su firme sobriedad, una norma del mismo tipo que la expresada en la realeza simbólica de Duncan en *Macbeth*; en relación con ella, los motivos imperfectos o perversos de los demás miembros de la familia se ven en su parcialidad evidente.

De esta comprensión parcial, el comportamiento de Lear es un claro ejemplo. Refleja un debilitamiento de su autodominio (a causa de la edad) que está enraigado en las pasiones. Pues mientras Cordelia es, según una frase que aparece más tarde, "*reina de las pasiones*", la realeza externa de Lear es compatible con un servilismo íntimo que es el reverso de su condición de rey. Las intensas imágenes paganas de sus primeros discursos, la evocación del fuego elemental de la vida y de los lugares oscuros de la naturaleza, representan las fuentes de su cólera frente a la razonable Cordelia, revelan la pasión alzada contra el debilitado dominio de sí mismo que lleva la personalidad a la destrucción. El efecto inmediato es obligarle a maldecir a su hija invirtiendo así la posición sobre la que ella se había apoyado. Mediante esta maldición Lear rechaza, éstas son sus palabras, "*la cercanía y pertinencia de la sangre*", rompiendo sí los lazos que preceden a la razón, pero de los que depende la unidad de la familia, y, a la larga, de la propia experiencia.

La insistencia de Lear sobre el respeto que se debe a su paternidad lleva, debido al conocimiento imperfecto que tiene de sí, a la división de la familia en dos grupos. Cada uno de ellos a su vez refleja —y es importante comprender esto— aspectos contrarios del carácter familiar, presentes simultáneamente en la persona de Lear. Tanto Cordelia como sus hermanas son evidentemente hijas de su padre. La firmeza con que Cordelia se aferra a la posición que ella considera como "*natural*", es tan claramente hereditaria como la entrega apasionada de sus hermanas al propósito egoísta que se han



trazado. Ambos son aspectos complementarios de un solo desarrollo dentro de la unidad de la familia. El crimen inicial de Lear contra su paternidad está debidamente equilibrado por el desprecio de sus hijas mayores hacia todo sentimiento natural, y esta doble inversión del orden normal requiere, una vez consumada, un crecimiento completo en términos de desunión trágica.

Habiendo así expuesto en la escena inicial esta situación, Shakespeare procede a hacer un comentario sobre la misma mediante una historia paralela. La tragedia del cortesano Gloucester, cuyo hijo ilegítimo Edmund rompe los lazos naturales al desposeer a su hermanastro legítimo Edgar y al arrojar a su padre al destierro, a la ceguera y a la muerte, tiene el fin claro de hacer resaltar el verdadero significado del comportamiento de Lear. Edmund, en realidad, basa sus acciones sobre una filosofía, una interpretación de la naturaleza consistentemente destructiva. Reaccionando como resultado de sus orígenes contra la idea de la legitimidad en nombre de la "naturaleza", da fundamento racional a la segunda de las dos posiciones cuyo conflicto es el tema de la tragedia.

La excesiva naturalidad con que Cordelia acepta los lazos que unen padre e hijo, y que son en cierto sentido el reflejo de un orden universal, se encuentra balanceada en Edmund por una interpretación contraria de la naturaleza, a la que le han impulsado sus propios orígenes. Según esta interpretación, la verdadera ley natural se halla reemplazada, en la sociedad de que forma parte, por el prejuicio de la legitimidad, producto de la costumbre irracional, y no basada en nada tangible ni vivo en el orden de las cosas. Fundándose sobre esta visión de la realidad, Edmund empieza por invertir los fundamentos normales de la vida familiar, y después, con el apetito desenfadado del poder que surge de su visión, destroza el renovado orden del estado.

La situación así planteada en estos episodios paralelos va desarrollando sus consecuencias en términos de ruptura y desunión durante la primera parte de la obra. Lear visita sucesivamente las residencias de sus dos hijas Regan y Goneril para pedirles la hospitalidad que le habían prometido en el momento de abdicar el trono; encuentra, sin embargo, que —una vez que han obtenido el poder, la meta única de sus vidas—, ambas se unen para desheredarle. Su reacción es una respuesta apasionada a esta inversión calculada de los sentimientos filiales, respuesta que está relacionada a su vez con su error original. Los efectos completos de haber rechazado anteriormente, en la persona de Cordelia, "la cercanía y pertinencia de

la sangre", surgen ahora en su reacción apasionada contra las razones egoístas de sus hijas mayores, que derivan, sin embargo, en un sentido muy real de su propia equivocación. La comprensión de haberse equivocado, y el negarse a reconocerlo, entablan una lucha dentro de su ser. Dirigiéndose a la *naturaleza*, pide que se suspenda la fertilidad natural de su propia hija:

*Into her womb convey sterility:  
Dry up in her the organs of increase,  
And from her derogate body never spring  
A babe to honour her<sup>2</sup>.*

Esta maldición, que procede de la pasión y recurre a la naturaleza, la fuente del instinto y del sentimiento, es, sin embargo, un ataque contra el cumplimiento natural de la pasión; éste es el centro de la tragedia de Lear. Este desarrollo es paralelo al de sus hijas desagradecidas. En realidad, el padre y las hijas deben ser considerados, según ya vimos, como aspectos complementarios de un mismo desarrollo dentro de la unidad familiar; el crimen de Lear contra su paternidad, iniciado cuando su vanidad le indujo a desterrar a Cordelia, se halla justamente equilibrado por el desprecio de sus hijas mayores hacia todo sentimiento natural, desprecio que las llevará al final, lógicamente, a volverse una contra otra, a causa del aventurero Edmund, al intentar ambas saciar en él sus deseos individuales. La pasión que es la base de su crueldad, termina convirtiéndolas en rivales por el amor del hijo bastardo de Gloucester, llevándolas así a la ruina. De nuevo, lo mismo que en *Otelo* y en *Macbeth*, vemos a los elementos malos de la pasión llegando hasta su natural conclusión, que es la desintegración más absoluta.

Al final del encuentro entre Lear y sus hijas, los dos grupos opuestos en los que ha quedado dividida la familia se separan definitivamente. El primer anuncio de la tormenta que se avecina confirma esta separación: "Retirémonos; va a haber una tormenta" insiste el esposo de Regan, Cornwall, y ésta y su hermana no tardan en invocar a la voz justificadora de la razón en defensa de sus intereses. "La casa es pequeña"; "Él es el culpable"; todo es a la vez impecablemente lógico y completamente inhumano. "El rey", por otra parte, como anuncia Gloucester, "tiene una gran furia". Sus pasiones, el preludio a la locura, le han dominado, y Cornwall compren-

2. Llevad a sus entrañas la esterilidad;/Secad en ella el órgano de la progenie,/ y de su cuerpo difamado nunca nazca/Un niño que la honre.

de con razón que en ese estado él mismo será el instrumento de su propia destrucción: "Es mejor abrirle paso, él se guiará a sí mismo". En el último comentario de Regan, estos conceptos se desarrollan más ampliamente en palabras, que, además de recalcar el egoísmo típicamente moralizador de quien las pronuncia, contienen una verdad cuyo profundo sentido ella misma no comprende plenamente:

*O, sir, to wilful men  
The injuries that they themselves procure  
Must be their schoolmasters*<sup>3</sup>.

Que estas palabras, además de expresar la negación de responsabilidad de la que habla, previenen el crecimiento de Lear en el conocimiento de sí mismo, quedará demostrado en su desarrollo moral durante la tempestad. Mientras tanto, las puertas se han cerrado, y los mundanos y poderosos entran huyendo de la "noche salvaje" y de la tormenta; el camino está ahora abierto para que se desenvuelva la situación central de toda la tragedia.

El tercer acto de *Rey Lear*, que trata de la tormenta y de sus reflejos en el comportamiento de los hombres, es un ejemplo maravilloso de elaboración poética para fines dramáticos. En medio de ella, como protagonista principal y a la vez como símbolo del estado espiritual de una humanidad expuesta a una inversión fundamental del orden, se alza la figura del viejo rey. La tempestad que ha estallado en la mente de Lear como resultado del trato que le han dado sus hijas, está fundida admirablemente con la descripción de los elementos en lucha que sale de sus labios; la tempestad externa, que ejerce sobre su avejentado cuerpo la presión intolerable que acaba aplastándole, es, a su vez, una proyección de su estado interior, estando ambas fundidas en una sola realidad poética. Relacionada así con la acción de los elementos, la figura de Lear adquiere ahora unas proporciones que trascienden lo meramente personal convirtiéndose en el hombre, el microcosmo del universo, expuesto a un sufrimiento al que contribuye el estado universal de las cosas, pero que encuentra su símbolo más agudo en la íntima desunión que la acción anterior introdujo en los vínculos familiares.

Todo el episodio está bellamente logrado en torno a esta situación central. Si bien el propio Lear se ha convertido, según su propia frase, en "el hombre sin acomodo", se siente, sin embargo, cla-

3. Oh, señor, para los hombres tercos/Los daños que ellos mismos se causan/  
Deben ser sus maestros.

ramente que él es incapaz de soportar solo el peso de la situación a la que le ha destinado la concepción trágica. Por esto, con un tacto artístico maravilloso, se le ha rodeado durante la tormenta de un número de figuras secundarias que sirven, como si dijéramos, como los contrafuertes externos de una gran construcción arquitectónica, librándole de parte del peso, que, de otro modo, caería enteramente sobre él. El Bufón que desde el primer momento ha comentado irónicamente la locura de Lear; Kent, que ha combinado la lealtad con el deber de la franqueza; y Edgar, que debido a las intrigas de su hermanastro se encuentra en una situación paralela a la de Cordelia, todos ellos, desde sus diversos puntos de vista, comparten el peso de Lear, y muestran una comprensión de algún aspecto de su significado; y antes de que termine la tempestad se unirá a ellos Gloucester, cuya suerte como padre ha sido desde el primer momento paralela a la suya. El resultado es un intrincado y progresivo ensamblamiento de personajes y situaciones que nos lleva paso a paso siempre más allá en la comprensión del significado pleno de la tragedia universal encarnada en la paternidad escarnekida de Lear y en su realza destrozada.

La primera aparición del viejo Rey en la tormenta nos lo muestra en su cólera pidiendo a la tempestad que cumpla sobre la *naturaleza*, el universo entero, la maldición que ya ha lanzado sobre sus propias hijas:

*Crack nature's moulds, all germins spill at once  
That make ungrateful man*<sup>4</sup>.

La raíz de su indignación es todavía una compasión egoísta, un sentimiento de ofensa ante un comportamiento que él siente acertadamente que es injusto, pero cuya relación con su propia locura no puede comprender aún. El Bufón da el primer paso para traer a la luz las causas más profundas de su tragedia. En las relaciones, durante la tempestad, entre el Bufón y Lear tenemos uno de los casos de inversiones significativas que tanto abundan en esta obra. Hasta ahora han sido Rey y Bufón, señor y esclavo, pero en el momento del abandono de Lear se convierten en algo muy diferente; el vínculo entre ellos se hace cada vez más íntimo y, en la inversión causada por la locura en la mente de Lear debida a la cual se ve a sí mismo como una imagen reflejada cabeza abajo, vislumbramos una relación

4. Romped los moldes de la naturaleza, desparramad en seguida todas las semillas/Que hacen al hombre ingrato.

de contrarios aún más profunda, la del "hombre sensato" y el "loco" (*wise man y fool*). La esencia de estas relaciones consiste en la inversión de los valores aceptados. El supuesto hombre sensato de las escenas anteriores, el Lear que podía hacer azotar a su esclavo y ejercitar su voluntad sin miedo a la contradicción, se ha convertido, como sus propios actos han demostrado, en el loco y éste ahora está en posición de ofrecer los comentarios de una filosofía práctica y popular sobre su comportamiento y porvenir. Sin embargo, siendo ambos en cierto sentido fragmentos separados de una sola mente, tienen algo en común. El Bufón representa para Lear la voz de la realidad, que éste para su propia ruina intentó ignorar, pero que estaba sin embargo presente de alguna manera en la estimación favorable que de sí mismo tenía; y Lear, por su parte, ejerce aun sobre su Bufón, al menos en parte, una cierta autoridad que aun en la condición caída de su amo le inspira una lealtad que sería difícil de justificar en su estado normal de desilusión:

*The knave turns fool that runs away;  
The fool no knave, perdy* 5.

Y ambos en su unidad dividida se hallan ligados por su exposición común a los poderes externos que no parecen apiadarse ni del hombre sensato ni del loco.

La segunda contribución, más positiva para el desenvolvimiento creciente de la acción, la da Kent. Con aquella solicitud por la fragilidad humana que es en él una extensión normal de la lealtad, acentúa la incapacidad del hombre para soportar la acción de los elementos. Lear, en su contestación, indica la existencia de una unidad fundamental entre la conmoción interna y la externa, la tempestad de su mente y la que ruge fuera, y muestra a la vez señales de una incipiente locura:

*the tempest in my mind  
Doth from my senses take all feeling else  
Save what beats there* 6.

La *ingratitude filial* la concibe en términos de una lucha bestial entre las diferentes partes de un solo cuerpo:

5. El bribón que huye se convierte en necio, / Pero el bufón no se volverá bribón, pardiez!

6. ...la tempestad en mi mente/aparta de mis sentidos todo otro sentimiento/ menos el que allí late.

*Is it not as this mouth should tear this hand  
For lifting food to it?* 7

De ahora en adelante las imágenes de bestias en conflicto, del organismo humano destrozado sin remordimientos como por fauces y garras, tienen un lugar importante en la obra. Las *apariencias encubridoras* de la naturaleza del hombre se están desgarrando, y el estado de anarquía que así se revela no es más que la proyección física de la culpabilidad que normalmente oculta. Bajo la impresión de este espectáculo la coherencia de Lear se deshace visiblemente. Amenazas de indeterminadas acciones futuras alternan con afirmaciones de su capacidad para sufrir; éstas a su vez producen nuevas muestras del compadecimiento que le inspira su propio estado, y debajo de todos estos fragmentos de una inteligencia antes unificada encontramos la amenaza de una locura que se acerca: "*Por ese lado se va a la locura. ¡Basta de esto!*"

No todo lo que sale a la superficie en Lear bajo la presión a la que se le ha expuesto, es, sin embargo, anárquico y negativo. La solicitud de Kent comienza poco a poco a comunicarse a su amo. Después de invitar al Bufón a que le preceda a guarecerse dice: *Rezaré y después dormiré*. El contenido de su oración es, en realidad, nuevo. Su punto de partida es su referencia a la *pobreza sin casa*, inspirada por la contemplación del Bufón. Al considerar aquellos cuyas cabezas no tienen casa, y cuyos costados revelan el estado de hambre, llega a una nueva conciencia de su falta de comprensión:

*O, I have ta'en  
Too little care of this!* 8

y, como reacción, se introduce de manera más específica que antes una preocupación por la justicia. El punto de vista de Lear se está convirtiendo, de hecho, en algo definitivamente social. La contemplación de la miseria de los pobres llega a presentarse como un 'remedio' para la pompa que hasta ahora había aceptado sin consideraciones; lleva en términos de moralidad social a restablecer el equilibrio roto por el bienestar superfluo de los privilegiados y así, con tremendo atrevimiento, a "*mostrar que el cielo es más justo*".

En este mismo punto el campo de la acción se agranda aún más al entrar Edgar, en el que el estado de la *pobreza sin casa* se ha

7. ¿No es como si esta boca desgarrase esta mano/por acercarle el alimento?

8. ¡Oh, yo he prestado/demasiado poca atención a estas cosas!

convertido en una realidad visible. Con su propia desnudez confrontada con la de Edgar, y ambos sometidos a la presión despiadada de los elementos, la nueva preocupación de Lear por la 'justicia' da señales de transformarse en algo más profundo, más universal. *El Rey Lear* es una gran tragedia precisamente por ser una obra acerca de la naturaleza humana más que una obra acerca de los abusos del gobierno o de la desigualdad social. Es esta naturaleza la que ahora está revelándose despojada ante nuestra consideración. *El estado de artificialidad (sophistication)* a través y más allá del cual Lear ahora ve, es más que el mero orgullo o el abuso de la riqueza. Estos dos son más bien atributos normales de la naturaleza del hombre, parte de la superestructura convencional con la que trata de esconder hasta de sí mismo su propio carácter, tan normales como las vestiduras que debe a los animales y que protegen su cuerpo, de otra manera descubierto, de los *extremos de los cielos*. La acción de la tormenta ha venido a corregir estas falsas pretensiones. Ha traído de nuevo a los que han estado expuestos a ella, a la verdad, conocida pero siempre olvidada, de que el hombre *sin acomodo* no es más que un animal pobre y desnudo, como Edgar.

Habiendo confirmado esta observación, y después de haber sido rescatado por Gloucester de la acción de los elementos, Lear se entrega a una consideración de la naturaleza de la justicia. El primer signo de su locura completa es una inversión de los valores convencionales de la sociedad, que lleva al enaltecimiento del pobre y del desvalido, víctimas de una concepción parcial de la justicia, a la posición de ministros ejecutantes. El desnudo Edgar se convierte así en el "representante togado de la justicia", y el Bufón, que ha sido hasta ahora el símbolo viviente del sometimiento al poder irresponsable, se torna en "su compañero en el juicio", mientras aquellos que, como Goneril y Regan, han subido mediante su falta de piedad al ejercicio de la autoridad y que están brillantemente ataviados para cubrir su animalidad subsistente, se ven en su verdadero carácter. El problema así planteado, sin embargo, no es una mera cuestión de categorías sociales. Detrás de la inversión de la justicia, tan general entre los hombres, existe un elemento irreducible de maldad con el cual la misma justicia, propiamente entendida, tiene que tratar. "Que abran a Regan", dice Lear, "para ver lo que engendra en su corazón. ¿Hay alguna causa en la naturaleza que hace estos corazones duros?" Esta pregunta, más aún que la magnitud del desastre personal que ha llevado, a plantearla, indica la amplitud de la tragedia de Lear. El problema se relaciona menos

con la justicia o su aplicación en cualquier situación particular, que con la naturaleza del hombre, se refiere tanto a la locura de Lear como a su posible redención. Crea en realidad un estado de tensión espiritual tan profundo que la única transición posible es hacia el reposo, hacia el sueño; y así es en este preciso momento cuando Kent dice a su agotado señor que "descanse un rato", y cuando el Bufón, habiéndole acompañado hasta el punto más bajo de su descenso, desaparece.

En el último episodio de esta parte central de la tragedia los efectos plenos de la crueldad desatada por la pasión en la naturaleza humana se revelan en una imposición particularmente gratuita de sufrimiento físico. Gloucester, que movido por la piedad dió refugio a Lear, es detenido y acusado de traición, y Regan, Goneril y Cornwall se mueven alrededor de él con una intensidad pasional que culmina al cegar a su indefensa víctima. El sufrimiento físico así infligido sobre el escenario, es, como espectáculo, casi intolerable, y sólo puede justificarse su presencia, teniendo en cuenta la vasta concepción que anima toda la tragedia. No es por casualidad que el momento en que Gloucester, víctima de una crueldad innecesaria, pierde de su vista, sea también aquel en que se confirma el nacimiento de su comprensión espiritual. Es inmediatamente después de haber sido cegado que Gloucester acepta su propia responsabilidad, al saber que el hijo verdadero de su sangre, a quien él había considerado como un traidor, había sido en realidad traicionado:

*O my follies! Then Edgar was abused.  
Kind gods, forgive me that and prosper him!*

Este nuevo desarrollo, paralelo al de Lear, se basa en una paradoja central relacionada con el uso hecho por Shakespeare de la imagen de la vista en esta parte de la tragedia. Aquellos que ven, que se enorgullecen de su conocimiento del mundo y de sus costumbres, se encuentran por fin traicionados por su vista, siendo en realidad, en un sentido muy verdadero, ciegos; mientras que aquellos que han perdido sus ojos pueden, en el mismo momento de perderlos, recibir un rayo de iluminación moral, en realidad *ver*. El que Gloucester logre esta clase de *visión* en el momento de quedarse ciego sólo puede compararse con la obtención de la cordura moral en el momento de sucumbir Lear a la locura.

9. ¡Oh, locura mía! Entonces Edgar fué traicionado./Dioses benignos, perdonadme esto y dadle prosperidad.

A esta altura de la tragedia, Shakespeare se encuentra enfrentado con un problema artístico de tremenda dificultad: equilibrar la desintegración tan magistralmente trazada en la primera parte, con una armonía en la segunda, correspondiente a la que se alcanzó, al fin, en *Macbeth*. El momento en que Gloucester es cegado, representa el punto de la entrega más absoluta del hombre a la bestia que existe en su propia naturaleza. Shakespeare lo hace seguir por una especie de calma en el desarrollo emocional de la obra, en la cual la desdicha se convierte en resignación estoica ante lo peor. Como nos dice Edgar:

*The lamentable change is from the best;  
The worst returns to laughter* 10.

Esta es la única transición posible después de los horrores precedentes, y durante la misma nos damos cuenta de dos nuevos desarrollos. En primer lugar, la pasión que hasta ahora ha impulsado a Goneril a la crueldad y a la ingratitud, comienza a destrozarse su propia prosperidad. Revela abiertamente su amor por Edmund, y con él su desprecio hacia su marido, del cual exclama con una intensidad física característica: "*Mi bufón usurpa mi cuerpo*", mientras que él, asombrado por la revelación plena de su bestialidad, se vuelve contra ella en términos que también nos sugieren la bestia:

*Were't my fitness  
To let these hands obey my blood,  
They are apt enough to dislocate and tear  
Thy flesh and bones* 11.

Es la fatalidad de *Macbeth* repetida otra vez, asociada ahora con un grado más alto de intensidad animal; el mal, después de destrozarse los fundamentos del orden, y de las relaciones naturales, empieza a destrozarse a sí mismo.

El segundo desarrollo en esta etapa es la confirmación del cambio moral que hemos encontrado ya en el carácter de Lear. Este cambio, resultado de sus experiencias en la tempestad, está concebido como contrapeso de la destrucción de los valores humanos que lo ha acom-

10. El cambio lamentable es aquel que nos quita lo mejor;/lo peor se transforma en risa.

11. Si me conviniera/dejar que estas manos obedeciesen a mi sangre,/son lo bastante hábiles para dislocar y rasgar/tu carne y huesos.

pañado. Al considerar Lear, basándose por vez primera en la experiencia directa, el estado miserable del *hombre sin acomodo*, se ha dado cuenta de los defectos que le han llevado a su actual condición lamentable; del egoísmo herido del animal, dominado por sus pasiones, hemos pasado a lo que sólo puede considerarse como un reconocimiento moral de la herida terrible que el sufrimiento causa a la naturaleza humana. Al final de sus experiencias en la tempestad, Lear se halla en condiciones de que el sueño se apodere de él; su naturaleza no se encuentra dominada ya por una mera pasión egoísta, sino que se halla por fin dispuesta a recibir "*the balm of broken sinews*" ("el bálsamo de los tendones rotos"). Por vez primera, se indican posibilidades de armonía más allá de la tortura. La tempestad, con su sensación de la división del cuerpo humano físicamente quebrado en el potro, o indefenso bajo los dientes de las bestias feroces, es sustituida por un dolor que es aún intenso, pero que podría ser el prelude de un restablecimiento. Parece ser la intención de Shakespeare equilibrar la anarquía y la crueldad de la primera parte de la acción mediante una espléndida reconciliación entre el padre y la hija que desterró, en una relación natural y armoniosa.

De esta manera se nos lleva, paso a paso, al despertar de Lear, cuyo significado es, por lo menos, tanto moral como físico. La escena en que esto ocurre, desde el punto de vista de la fusión que logra Shakespeare de la técnica dramática con las necesidades de la poesía, es la más original de toda la tragedia. Está cargada de la nota simbólica singular que desde ahora en adelante tiene un papel creciente en la obra del poeta, un simbolismo que no se impone sobre el desarrollo dramático, sino que sale de él y lo completa. Dada la extraordinaria libertad, la amplitud de referencias que caracterizan desde el principio el verso de esta tragedia, es sólo un paso más la introducción de efectos que, en un sentido estricto, no forman parte del desarrollo del drama, pero que el dominio inigualable del poeta logra fundir orgánicamente en un efecto total. El 'sueño' es ya en sí mismo un valor simbólico, que refleja curación, restablecimiento; y ahora Shakespeare añade la música, con sus asociaciones de armonía, y *nuevos atavíos* que sugieren la purificación de sus penas pasadas que Lear ha sufrido durante el sueño. Cordelia ruega por su restablecimiento, a su vez, en un lenguaje que relaciona el símbolo musical de la armonía con el renacer de la unidad y la salud en la personalidad dividida y desgarrada:

*O, you kind gods,  
Cure this great breach in his abused nature!*

*The untuned and jarring senses, O, wind up,  
Of this child-changed father*<sup>12</sup>.

Por estos medios, Shakespeare logra transformar el sufrimiento de Lear, haciendo de él la condición de su renacer. Podemos ver esta transformación en su primera exclamación al recobrar el conocimiento:

*Thou art a soul in bliss; but I am bound  
Upon a wheel of fire, that mine own tears  
Do scald like molten lead*<sup>13</sup>.

La dificultad de Lear en creer que él realmente ve a su hija ante sí, indica la profundidad y lejanía de lo que le ha sucedido. La idea de *resurrección* sugerida en las palabras: "*me hacéis mal, sacándome de la tumba*", contribuye, aunque de manera indirecta, al mismo efecto. Lear sufre todavía en '*la rueda de fuego*'; pero su dolor ya no brota de la división que antes existía en lo más profundo de su ser, ni de la corrupción en su propia sangre que había producido a Regan y Goneril. Se ha convertido ya en algo que puede contemplar a *un alma bienaventurada*. Durante el resto de esta escena, Shakespeare ha logrado equilibrar los sufrimientos de la primera parte de la tragedia con una armonía adecuada, completada en el ruego de Cordelia de ser bendecida y en la confesión correspondiente de Lear de su propia falta:

*I know you do not love me; for your sisters  
Have, as I do remember, done me wrong:  
You have some cause, they have not*<sup>14</sup>.

La contestación de Cordelia: "*ningún motivo, ningún motivo*", es, en su inconexa sencillez, del tipo en que el sentimiento sobrepasa las posibilidades de la expresión. Indica, en su propia sencillez, la profundidad de los sentimientos pasados que motivaron su ruego de ser bendecida por su padre. Esta es la reconciliación central, que desde ahora en adelante dominará en medida creciente las obras posteriores de Shakespeare, hasta incluir la última de ellas,

12. Oh dioses propicios, ¡curad esta gran brecha en su naturaleza maltratada! Oh, restableced los sentidos desentonados y discordantes/de este padre convertido en niño.

13. Eres un alma bienaventurada; pero yo estoy atado/a una rueda de fuego, y mis lágrimas/escaldan como plomo fundido.

14. Se que no me amas; pues tus hermanas/me han ultrajado, si es que recuerdo bien:/tú tienes motivo, y ellas no lo tienen.

*La Tempestad*. El restablecimiento de las relaciones naturales entre padre e hija es la resolución de la ruina causada por la pasión en la unidad sagrada de la familia. La técnica simbólica de Shakespeare ha incorporado el sufrimiento de Lear al restablecimiento final.

En verdad, la reconciliación verificada en este momento de intenso sentimiento no se mantiene hasta el final de la tragedia. Cordelia, que ha regresado con los ejércitos de su esposo, el rey de Francia, para restaurar a su padre en sus derechos, no puede lograr su fin. El mundo es aun hostil, casi intolerablemente cruel con las tiernas aspiraciones espirituales que tanto sufrimiento han costado para nacer. Los ejércitos franceses son derrotados por Edmund, convertido ahora en dueño de la situación política; y, por más que muere al final, al acudir al desafío del disfrazado Edgar, no ocurre esto sino después que Cordelia ha sido ahorcada por orden suya. Lear, al final de la obra, vuelve con el cuerpo muerto de su hija en sus brazos y expira de pena en presencia de los supervivientes. En un mundo dominado por un doble sentido de obscuridad y petrificación emocional, que tiene un eco persistente en las palabras de sus víctimas ("*Oh, sois hombres de piedra*", "*Caiga y cese*", "*Todo es triste, oscuro, mortal*") cae finalmente el telón. Lear, reconciliado finalmente con su hija en la adversidad, muere con su cadáver en los brazos, alcanzando con la muerte la única liberación concebible en términos temporales contra lo que un espectador de su agonía llama "*el potro de este mundo cruel*", cuyas realidades han sido tan consistentemente indiferentes ante las intuiciones espirituales nacidas de una forma tan penosa y precaria. Kent, leal hasta el fin, anuncia en sus propias palabras el viaje que va a emprender a la zaga de su señor, y se deja a Edgar la misión de mantener en *el estado ensangrentado* un espíritu en el que el agotamiento y la sinceridad, purgados de toda pretensión excesiva por la contemplación de los sufrimientos que se han presenciado, se den las manos en un gesto de ayuda mutua.

## PARQUE RODÓ

EL HOMBRE era grueso, de hombros redondeados. Ese tipo de persona que nunca ha hecho deportes en su vida, como no sea correr el autobús. Sí, la idea de verlo corriendo el ómnibus creo que es la que mejor lo representa. Un empleado en verdad puntual, de esos que deben soportar las bromas de sus compañeros cuando una vez al año llegan tarde a la oficina. Estaba bien vestido, tal vez con alguna ostentación que no se sabía muy bien en qué consistía, ya que la ropa no era tampoco de primera. Quizás fuera el tajo del saco, o los zapatos blanquinegros.

Pero lo que más impresionaba, era su expresión. Algo así como un exceso de quietud, algo detenido hacía mucho tiempo, o que quizás nunca se había movido. No era posible saberlo. Además, y esto es posible que fuera lo peor, parecía satisfecho de sí mismo. Una seguridad que provenía de ignorarlo todo con respecto a su propia persona, a su fondo verdadero; además, se le veía ostentar su éxito con las mujeres —con determinado tipo de mujer—.

Y ahora que uno lo pensaba, esa ostentación contenida, como con sordina, provenía de cierta oscura conciencia de ser mirado sin disimulo por la mayor parte de las mujeres que paseaban en la plaza de los juegos.

Era sábado de noche y en el Parque se movía lentamente el gentío, un gentío de muchachas atraídas por la perspectiva de que les sucediera cualquier cosa que las sacara de la habitual rutina, que hiciera saltar bruscamente la púa del surco conocido a otro, secreto y nuevo. La música de la semana era demasiado trillada y tediosa; aquella otra podía resultar alegre.

Había también la cuota habitual de mujeres crepusculares, que acompañaban los últimos destellos de su envarado encanto con risas fuertes y bruscos movimientos de cabeza para sacudir el pelo, como suelen hacer las jovencitas.

Comenzaban a formarse largas colas frente a las boleterías de las diversiones. Aparte de los *autitos* —acaparados por los muchachos, casi unos niños, la mayoría de ellos con la tiesura de quien estrena el primer par de pantalones largos—, la gente prefería los juegos movidos, como *el pulpo*, o bien una especie de rueda pequeña con dos asientos, que, al detenerse abruptamente, podía inventar y mantener suspendida a alguna pobre mujer en una involuntaria exhibición de piernas. Allí se agolpaban los más sabios y pru-

dentos mirones, que despreciaban el tumulto juvenil de los *autitos* y del *pulpo*. Acá ellos sabían que las mujeres iban conscientes de los riesgos. Aquel demudado valor les atraía irresistiblemente y ello compensaba en algo, el posterior desencanto ante las mustias y evidentes pantorrillas.

La más desolada era la rueda giratoria, iluminada y enorme. Por instantes giraba casi vacía —un solo asiento ocupado por una abstraída pareja— dominando con ociosa majestad el resto de los juegos. Giraba, incansable y solitaria. En eso se parecía a alguna de las empleaditas que paseaban incómodas en sus zapatos rígidos y sumaban a esta incomodidad el desencanto del poco éxito, la conciencia de que esta noche, aguardada toda la semana con impaciencia, esperanza y un poco de inconfesado temor, no era distinta a aquellas otras, con idénticas promesas, que luego resultaban frustradas; todo lo cual no impedía que el miércoles siguiente olvidaran de nuevo, prometiéndose para el sábado próximo una noche feliz.

El hombre del saco tajeado, miraba con insistencia a una mujer no muy joven. Su experiencia le indicaba que con ella podía *saltar etapas*, ahorrarse los consabidos paseos en la rueda o los botes del lago y en cambio sentarse juntos a mirar las variedades en alguno de los Recreos; después, seguramente se las sabría arreglar. Ella también lo miraba con ese disimulo que quiere ser notado. Y entonces él se acercó.

—Buenas noches. ¿Está sola?, dijo, luego de haber desechado otras fórmulas de abordaje.

—Buenas —contestó ella sin mirarlo de frente—. ¿Y usted?

Enviaba señales con los ojos, como los heliógrafos de un acorazado: “Buque a la vista, todos a sus puestos”. Repitió:

—¿Y usted?

—Yo también, por eso me acerqué. Y aventurando con rapidez uno de sus cumplidos profesionales, agregó:

—Por eso y porque es usted muy linda.

—Qué amable—. Y antes de que él pudiera añadir: “Amable no, es la verdad”, siguió diciendo:

—Cuánta gente, ¿verdad? ¿Usted viene a menudo? Ella salpicaba su conversación con preguntas y caídas de ojos. Eran como veloces cortinas de humo. Además si se la miraba bien de frente, se notaba que era algo estrábica. De ahí sus inevitables poses de *tres cuartos perfil*.

El lo había notado, pero ya era tarde. El combate se había entablado y no podía dar marcha atrás. Por lo demás, aquello no le

importaba demasiado. Sólo le molestaba un poco no haberse dado cuenta. Ya le había sucedido en otra ocasión engolosinarse prematuramente con alguna mujer vista de espaldas. Y la experiencia resultaba en verdad desagradable. Pero entonces le faltaba experiencia.

—Sí, yo no vengo nunca —mintió. Estoy por lo general muy cansado para salir de noche. Pero hoy ya ve que tuve suerte; la encontré a usted.

—¡Qué suerte!, ¿no es cierto? —pero en seguida, ya en guardia:

—Digo, la noche, qué preciosa. Todos los sábados llueve, y hoy ni una nube. Pero qué calor ¿no? Y miró ávidamente hacia un puesto en que vendían refrescos.

Pero él, magnánimo y feliz porque se iba confirmando su idea de *mesita —cerveza— y después veremos*, la invitó a sentarse en un recreo próximo, en el que alguien, desde el tablado, intentaba entonar con poca fortuna un aire de moda.

Pidieron algunos sandwiches y cerveza (todo previsto) y siguieron conversando, de lugar común en lugar común, ordenadamente, parapetados en su experiencia, sin apresuramientos, como buenos turistas de su propia vulgaridad. Saboreaban con los sandwiches y la cerveza, el encanto de sentirse adultos y seguros; sabían que ellos no corrían riesgos, que no exigirían juramentos ni promesas. Esa era su fuerza y tal vez —aunque no se lo confesaran— su fracaso. Ciertas frases: “Para siempre”, “No me olvidarás” habían sido cuidadosamente eliminadas del diálogo. Acaso si fueran jóvenes de nuevo les gustase decirlas y escucharlas, o, mejor dicho, les fuera imposible no decirlas. Pero para eso se necesitaba volver, digamos, unos veinte años atrás.

Ya a la segunda cerveza, ella estaba poniéndose íntima y descuidada. Su *tres cuartos perfil* era cada vez menos frecuente. Y él sabía que, luego, a más tardar dentro de media hora, ella le contaría la historia de su vida, naturalmente apócrifa. Después le llegaría el turno a él de confiarle sus éxitos comerciales, para insinuarle a continuación la complaciente soledad de su apartamento.

Desde el tablado, una mujer disfrazada de española y que intentaba patéticamente ganarse el público, anunciaba que su *Hermanito* les cantarían un lindo bolero. Y agregaba:

—Espero que aplaudan a mi hermano tanto como a mí. (Lo que no era mucho pedir.) Y, tras un mohín que quiso ser gracioso, dejó en el tablado a su crecido *Hermano*, que resultó extremadamente rubio en contraste con la cetrina cantante. Una pegajosa canción

comenzó a envenenar el aire: “Nosotros, que nos queremos tanto, que del amor hicimos un sol maravilloso...”

—Si usted supiera cómo me emociona este bolero—, le confió ella mirando el fondo vacío de su vaso, como si allí estuviera el residuo de su emoción.

—No sé por qué —agregó luego de una pausa—, me hace recordar que cuando niña, mi padre me traía acá.

Él se sobresaltó. Algo andaba mal, los turistas abandonaban al guía, y realizaban peligrosos paseos particulares. La infancia era un tema prohibido allí, entre las mesas atestadas y las parejas escurriéndose hasta los coches que luego enfilaban hacia las canteras propicias. Era una falta de tacto evidente.

—No veo por qué— intentó atajar, casi desesperado.

—Yo tampoco— confesó ella. Pero es así. Me parece ver los preparativos que se hacían desde temprano, después de la siesta. Mamá peinándonos y calzándonos los zapatos nuevos, papá limpiando su viejo rancho de paja. ¿Se acuerda de los ranchos de paja?

Ella intentaba, con desconsideración, asociarlo a aquel incongruente mundo de niñez e inocencia. Pero él se resistía:

—Sí, contestó algo hiriente, como buscando la saludable reacción. Me acuerdo de los ranchos de paja, no son tan viejos.

Él no quería, por nada del mundo, entrar en el juego, no pensaba dejarse arrancar del fácil convencionalismo de su noche de sábado. Y menos aún ser arrastrado a ese terreno en que uno no sabía qué podía hallar: recuerdos, una sonrisa, un perfume olvidado. Acaso él mismo, tal como era en realidad; ese algo que asomaba a veces cuando perdía la tensión habitual y aparecía en sus mansos rasgos de perdiguero. Acaso surgiese aquella cara que poco a poco había ido suplantando con esta otra (más dócil), como si en lugar de usar una careta por un momento, la usara toda la vida y exhibiera momentáneamente y con desconcierto, su propia cara irreconocible.

Pero ella se había lanzado por aquella pendiente, y nada podía detenerla. Los recuerdos de niñez se habían instalado en la pequeña mesa y algo así como un reflejo de aquel tiempo asomaba a sus ojos, hechos al cálculo rápido, a la simulación, a fingir interés ante los aburridos compañeros ocasionales. Parecían no los de una mujer todavía joven, sino los de un niño que ha aprendido cosas que todavía no puede descifrar. Pero ese estado también duró poco, la tensión era insoportable. Se recuperó:

—Ah, estas canciones sentimentales me ponen siempre así.



Y en seguida, tratando de quitarle importancia a su renuncia:

—Las mujeres somos más sensibles que ustedes los hombres, siempre pensando en los negocios y en las cosas prácticas.

El lugar común era un cable tenido a su compañero para que éste depusiera su malhumor.

Pero ya no se podía recuperar el equilibrio. Algo más hondo que un simple desagrado había ensombrecido al "Hombre de negocios" su reciente jovialidad.

Uno piensa que nada puede destruirle esa especie de felicidad lograda con renunciaciones, con trabajo, sin permitirse ninguna concesión. Y de pronto una empalagosa canción perturba a una desconocida que hasta ese momento nos era indiferente, y todo el trabajo de años resulta vano. De nuevo nos encontramos en el mundo; esta mesa pierde su mágico encanto, la puerta de escape se cierra y nos volvemos a encontrar con nuestra propia imagen, la verdadera, aquella que habíamos ocultado por tanto tiempo.

Él ya ni siquiera estaba enojado con ella. Simplemente, le había entrado un desgano mortal; su noche de sábado se le había esfumado sin remedio.

A esa hora la gente ya se retiraba. El Parque comenzaba a adquirir una fisonomía distinta. Los juegos seguían funcionando (la hora reglamentaria no había llegado) pero ya casi completamente vacíos. La enorme rueda continuaba elevando hasta la parte más alta un solo asiento ocupado; alguien gritaba ocasionalmente, las carcajadas sonaban extrañas. La noche de sábado llegaba a su fin y los tranvías pasaban atestados; todos parecían ansiosos de llegar a sus casas. Tal vez a la mañana, se pudiera contar al vecino —claro que magnificado— cualquier pormenor insignificante. La diversión era un rito que exigía ser cumplido e incluso podía resultar más agotador que la jornada de trabajo. Sobre todo porque era posible encontrar de golpe, la inutilidad de todo aquello; podía desconfiarse entonces del brillo afiebrado de los ojos, de las risas demasiado estridentes.

Se pusieron de pie. Él odiaba ahora aquella pose, aquella cara inexpresiva que sin embargo podía dejar paso a una expresión peligrosa. Nunca se puede estar seguro, la experiencia jamás es suficiente. De todos modos, tenía que continuar.

—¿Cuándo la puedo ver de nuevo?

—¿Para qué? Ella insinuaba una coquetería que resultaba fuera de lugar.

—No sé... Por algo me le acerqué esta noche. No es lógico que no la vea más.

La palabra *lógico* sonaba hueca, sin sentido. ¿Podía existir lógica en este tipo de relación?

—Bueno, llámeme mañana. Éste es mi número. Es decir, del almacén de la esquina, allí me conocen por Beba nomás.

—Y ahora, ¿qué ómnibus toma?

—El ciento cuarenta y nueve.

Seguían el diálogo como una obligación, desde que poseían la desdichada certeza de su inutilidad.

Por un momento, al pasar un tranvía, casi se rozaron para dejar paso a un grupo de gente que buscaba ascender. No pudieron evitar observarse con franqueza. Y una mirada desalentada respondió, como desde el fondo de un espejo, al desaliento del otro; ambos se contemplaban, como si recién se hubieran descubierto.

Cuando llegó el ómnibus y ella subió, él ni siquiera esbozó un saludo. Encendió un cigarrillo y entonces notó que la rueda giratoria se había detenido, con las luces apagadas, aguardando al nuevo día de diversión.

# EL ATONALISMO\*

## PRELIMINARES

EL TÉRMINO *Atonalismo* se asocia corrientemente al movimiento musical presidido por Arnold Schönberg, aunque puede señalarse desde ya, como una curiosa paradoja, que sus mismos partidarios rechazan airados esta designación prefiriendo en cambio las de *Serialismo*, *Dodecafonismo* y *Música de doce tonos* (traducción engorrosa del vocablo alemán "*Zwölftonmusik*"). Y como evidente réplica a aquella palabra escarnecida, han introducido recientemente la expresión *Pantonalismo*, ambiciosa denominación opuesta a ella. Dado el carácter singularísimo de este movimiento, resulta conveniente situarlo ante todo en el panorama general de la música.

Toda música consolidada como ingrediente de una cultura, se elabora alrededor de un sonido básico; los demás sonidos utilizados desempeñan funciones definidas y se articulan de una manera determinada con relación a él. Esto puede expresarse en términos generales diciendo que todo sistema musical constituye un conjunto de sonidos cuya organización reposa implícitamente sobre un principio fundamental, el de *jerarquía*, del que derivan dos consecuencias: la *funcionalidad* y la *articulación*. En lo que difiere un sistema de otro, es en la manera peculiar de establecerse dichas relaciones. Así, la *cadencia del modo frigio* tiene una estructura y un sabor enteramente diferentes al de nuestra conocida cadencia *tonal*, pero ambas responden a aquellos principios, que aparecen siempre como condiciones "a priori" necesarias a toda música.

La música tonal se estructura sobre la base de un sonido fundamental, cuya preeminencia determina y regula todo el resto de su morfología. El dodecafonismo, en cambio, construye su música prescindiendo de este centro atractivo; rechaza radicalmente el principio de jerarquía, así como la funcionalidad diferenciada de los sonidos y las leyes de articulación. Esto, con ser de una sorprendente novedad, pues rompe con lo que parecía una ley natural inamovible, no justifica sin embargo que se le considere un mundo sonoro aparte, porque, si bien tiene algunos caracteres diferenciales muy acusa-

\* Este trabajo obtuvo el segundo premio del concurso organizado por el S.O.D.R.E. en Montevideo, octubre de 1952.

dos, es en realidad el producto de una larga y compleja evolución y guarda estrechos puntos de contacto con otras manifestaciones musicales de nuestros días. Corresponde pues, en primer lugar, situarlo en el devenir histórico y establecer sus relaciones con la pluralidad de tendencias y estilos hoy en boga.

La música occidental deriva de los más remotos sistemas pentatónicos orientales (homólogos con los de la América precolombiana) pasando por los sistemas heptatónicos de los griegos y los *modos* medioevales. La música llamada *tonal* que continúa esta línea evolutiva se consolidó en el siglo XVII y no ha cesado a su vez de ensancharse y enriquecerse. A partir de la segunda mitad del siglo XIX creció enormemente la complejidad de sus acordes, la amplitud moduladora y la libertad escalística, desembocando finalmente en las distintas corrientes actuales después de un complicado proceso.

Los jalones más significativos de este proceso, sintéticamente enumerados, son: la readopción de los *modos arcaicos*, acentuada por los nacionalismos musicales; el *cromatismo* wagneriano, el *impresionismo* debussyista, el *escalismo* exótico e inventivo (Scriabin, etc.), el *tonalismo disonante* de Stravinsky, la *polifonía autónoma* de Hindemith y el *expresionismo atonal* de Schönberg. Paralelamente la evolución se polifurcaba en el *bimodalismo*, el *politonalismo* (Milhaud), el *microtonalismo* (A. Haba) y el propio *dodecafonismo*. El signo común de todas estas tendencias fué el debilitamiento progresivo del sentimiento tonal por la trasgresión de los factores que lo determinan y la introducción de nuevos elementos ajenos al sistema.

Aparte de estas corrientes o técnicas más o menos definidas, se encuentra que muchos trozos aislados de la mayoría de las obras modernas manifiestan la misma tendencia a evadirse de la tonalidad, con procedimientos más o menos intuitivos, lo que se reflejó en el abandono de la armadura de clave. Si se tiene en cuenta además que M. Hauer —músico que tiene, significativamente, atributos psicológicos similares a los de Schönberg— ha elaborado otro sistema dodecafónico diferente, se comprenderá finalmente que el *serialismo* no constituye un hecho tan singular.

Tres conclusiones importantísimas pueden extraerse de lo ya expuesto, que evidenciarán la complejidad del problema. No es posible escamotearlas pretextando una elegante simplificación del relato, tanto por las exigencias mismas del tema propuesto, como por ser imprescindibles para justificar la vasta repercusión que estos

problemas han tenido en toda la música del siglo XX. Dichas conclusiones —que constituirán por otra parte el eje de nuestra exposición —pueden resumirse así:

a) debe considerarse en el seno de la música moderna la existencia de un *atonalismo genérico*, lo que constituye un fenómeno inédito en la historia de la cultura. Existen también formas intermedias que los tratados engloban colectivamente y sin mayor precisión, en la palabra *semitonalismo*;

b) el dodecafonismo es una forma organizada de este atonalismo genérico; y si bien es cierto que constituye la consecuencia extrema de la generalizada tendencia atonal, no es la única posible o legítima como pretenden sus propugnadores. Se ha mencionado ya otra forma organizada de atonalismo absoluto y aun son posibles otras diferentes (p. ej., en base al microtonalismo), sin contar las infinitas variedades inorgánicas, que se encuentran esporádicamente;

c) si bien es cierto que históricamente el dodecafonismo surgió como una reacción al *sistema tonal*, de hecho no sólo se opone a él sino a todo sistema estructurado sobre la base de centros atractivos más o menos manifiestos. Por ello es que la palabra *tonal* —a falta de otra— suele usarse también para designar genéricamente a toda música que se fundamenta sobre los ya mencionados principios de jerarquía, funcionalidad y articulación.

Sea cual fuere su valor estético, el dodecafonismo presenta un gran interés desde varios ángulos. Todo músico se siente de un modo u otro solicitado por él y experimenta la necesidad de situarse, lo que ha engendrado una problemática y ha desencadenado una polémica que ya dura cuarenta años, sin que aparezcan síntomas de agotamiento. Esto sólo bastaría para demostrar que no puede ser el capricho de un hombre ni el error de dos generaciones; que debe tener profundas raíces en el fenómeno estético y social de nuestro siglo.

### LA TEORÍA

El sistema dodecafónico, siendo el anverso del tonal, sólo puede ser comprendido en relación a él; resulta pues imprescindible bosquejarlo en primer lugar. El sistema tonal reposa primordialmente sobre un sonido fundamental, la *tónica*, que sostiene todo el andamiaje; en él confluyen todas las líneas melódicas y estructuras armónicas, como atraídas por un imán. Los sonidos secundarios dotados de funciones diversas (*dominante, subdominante, sensible*), se definen y cobran sentido con relación a aquel centro atractivo. Están separados de él por *intervalos* fijos que son capitales en esta música, tanto para la composición de los acordes como para la entonación melódica.

Por una dinámica interna propia del sistema, se producen transiciones gravitacionales de estos sonidos hacia la tónica, constituyendo las *cadencias*. Las armonías que sobre estos sonidos se construyen son esencialmente consonantes, y cuando son disonancias, se *resuelven* de inmediato en consonancias. En el transcurso de una composición, por razones de matiz y contraste, se pasa mediante la *modulación* a otros centros tonales; estos cambios de tónica no son trasgresiones a la música tonal, pues ella no se construye sobre una sola tonalidad sino sobre varias de las veinticuatro *tonalidades mayores y menores* existentes, que se vinculan entre sí por la modulación. Las etapas de este desplazamiento tonal —cuyo ciclo se cierra volviendo a la primera tónica— son de gran importancia para estructurar la *forma* de una composición.

La cadencia, resolución y modulación constituyen los factores articulatívos por excelencia y confieren a las obras una vertebración que produce ese notable efecto de claridad y equilibrio. Una obra construida dentro de este sistema provoca lo que se llama el *sentimiento tonal*; está dotada para nuestra sensibilidad occidental de una expresividad peculiar y nos parece singularmente comprensible, espontánea y natural.

La notable organización de este sistema tan racional y rico, fué posible gracias a la consolidación simultánea de la armonía, que fué la mayor conquista de la música occidental. Ofrece infinitas posibilidades creadoras en su triple proyección melódica, polifónica y armónica, con una gama inagotable de inflexiones sonoras y matices expresivos. Esto explica su increíble fecundidad, ya que, unido al estupendo florecimiento instrumental producido contemporáneamente,

ha rendido un enorme volumen de obras de una notable riqueza y variedad que abarcan todo el período clásico y romántico, de Bach a Wagner.

La transformación incesante de la música tonal producida en distintas direcciones culminó a principios de siglo y decretó, para los schönbergianos, la caducidad del viejo sistema, cuyas fuentes parecían agotadas y cuyo sentido expresivo ya no correspondía a nuestra época. Por otra parte, la pérdida de las normas tonales sumía al compositor en un completo desconcierto, resultando de ello obras polimorfas e incongruentes debido a la ausencia de un criterio unitario de concepción. Ahora bien; como el signo común de esta evolución fué la disolución progresiva de los atributos tonales, Schönberg organiza entonces en forma coherente y radical esta tendencia atonal.

Aun cuando el dodecafonismo se nos presenta como una construcción eminentemente cerebral, importa señalar que su autor fué derivando a él paulatinamente, a través de obras y disquisiciones teóricas alternadas, donde la faz intuitiva cobró una considerable participación. Después de sus primeras obras con un definido acento wagneriano, los gérmenes atonales se fueron insinuando durante el período de transición en varias obras, culminando con el *Pierrot Lunar*, en 1912. Y luego de una pausa creadora que abarcó unos ocho años, fué establecida definitivamente la base serial a raíz de una de sus *Cinco piezas para piano*, op. 23. La primera exposición coherente de la doctrina fué redactada por uno de sus discípulos en el año 1924, prolongándose aún por varios años su delineamiento definitivo. La historia conceptual y crítica más completa de este proceso de gestación ha sido realizada en forma minuciosa y exhaustiva por René Leibowitz en su *Introducción à la musique de douze sons* (1949).

En rigor, las prescripciones del sistema dodecafónico, aunque formuladas afirmativamente, contienen en su raíz la negación de todos los elementos que conforman el sentimiento tonal. Su fundamento es bien sencillo: para evitar la jerarquización de un sonido—que en el sistema tonal se lograba mediante su insistencia reiterativa en los apoyos melódicos y descansos cadenciales—, Schönberg proscribió la repetición de un mismo sonido antes de haber utilizado los once restantes de la escala cromática. Con este simple procedimiento liquida de una sola vez la preeminencia del sonido básico, las funciones de los sonidos secundarios, las cadencias y modulaciones. La idea central del sistema resulta así enteramente ade-

cuada a los fines propuestos y resulta pueril calificarla de "misteriosa", como lo hace inocentemente Leichtentritt.

Los pormenores del sistema dodecafónico aparecen codificados de la manera más clara y completa en un texto didáctico redactado por Ernst Krenek con el ambiguo título de *Studies in Counterpoint* (1940). Una composición dodecafónica se construye sobre la base de una serie (*Grundgestalt*) de los doce sonidos de la gama cromática, ordenados a voluntad por el compositor, con la limitación de que los intervalos elegidos sean diferentes a los habituales en la música tradicional. Esta serie es el fundamento previo de la obra, del mismo modo que antes lo había sido el *motivo* o el *tema* ubicado en una determinada tonalidad. Una composición se elabora distribuyendo los sonidos de la serie entre las distintas partes verticales del trozo (líneas polifónicas, acordes), con estricta sujeción al orden preestablecido. Una vez agotada la serie se vuelve a comenzar repitiéndola en forma idéntica, o usando algunas formas afines derivadas de ella por diversos procedimientos: recurrencia, transporte, inversión, etc., que dan 48 versiones diferentes y ensanchan enormemente los recursos de composición. La repetición de un sonido sólo se tolera en los adornos (apoyaturas, grupetos, trinos), ya que constituyen accidentes no afirmativos. Queda igualmente prohibido el doblaje armónico y el refuerzo instrumental.

Esta excesiva rigidez normativa, aparentemente arbitraria, es sin embargo enteramente lógica y conducente a los fines de un atonalismo absoluto. Lo que resulta en cambio muy discutible es el objetivo mismo, que engendra una música descarnada, completamente ajena a nuestra secular tradición expresiva. El conjunto de estos singulares postulados determinó una serie de consecuencias que consumó la diferenciación completa de esta música respecto de la restante. Resumiremos a continuación sus características más salientes.

La ausencia de los elementos temáticos y ciclos modulatorios impusieron el abandono de las formas tradicionales, las que fueron sustituidas por remedos pseudoclásicos que llamaron variación, fuga, rondó, chacona, etc. Se acentuó un refinamiento hipertrófico del aspecto figurativo, único elemento que no estaba sujeto a restricción alguna. Por la misma razón se desarrolló un puntillismo extremo, un preciosismo casi maniático en las indicaciones articulatvas, matices dinámicos y recursos instrumentales. Se generalizaron también los grandes y frecuentes saltos de entonación, lo cual, unido al uso constante de intervalos disonantes, aparejó dos consecuencias muy significativas: la "instrumentalización" de la voz humana hasta llegar

a la semientonación, con su técnica del *canto declamado* (*Schprechgesang*) y una tendencia progresiva al *atematismo*, pues como se sabe, el canto y la melodía son esencialmente diatónicos.

A causa de la complejidad de cada línea polifónica, la superposición de varias voces acarreó una especie de indiferenciación rítmica. La supresión del doblaje a la octava determinó una sucesión permanente de disonancias en la armonía a cuatro voces. A fin de eludir las reiteraciones motivicas y las simetrías formales —características destacadas de la música anterior— las obras se redujeron a verdaderas miniaturas que duraban a veces pocos segundos. Y finalmente, para evitar los diversos tipos de asociación armónica y tímbrica, se implantó el uso de pequeños conjuntos instrumentales de novedosa combinación, en contraste violento con las densas y monstruosas orquestas que el mismo Schönberg había utilizado en sus primeras obras.

Corresponde aclarar que el cuadro del sistema serial se presenta en la práctica y evolución de las obras dodecafónicas considerablemente ampliado, como se comprueba leyendo los minuciosos análisis de Leibowitz y los escritos del propio Schönberg (v. *Polyphonie*, IV, 1950, dedicada al 1er. Congreso Dodecafónico realizado en Milán en el año 1949). En un trabajo reciente, Krenek llama *teoría especial* a la versión elemental del sistema, prometiendo para más adelante la organización de todas las variantes y ampliaciones composicionales en una *teoría general*. Este exceso de nomenclatura se complace visiblemente en el paralelo con la teoría relativista, denunciando así la preocupación de jerarquizar el carácter revolucionario de la doctrina como ingrediente fundamental en la restauración de una concepción moderna del universo.

Se ha controvertido la afirmación de Schönberg de que *componer con este método... se vuelve diez veces más difícil*. Creemos al respecto que es fácil y difícil a la vez. Difícil, es cierto, por el ingenio requerido para producir una obra valiosa, disponiendo sólo de los frugales medios a que voluntariamente se han constreñido. Pero es por el contrario mucho más fácil componer valiéndose de una técnica que ahorra enfrentarse con la angustia de la invención permanente, con la vacilación frente a las infinitas posibilidades que ofrece el complejo panorama de la música actual, donde toda licencia se reivindica como una conquista.

Ha sido también objeto de discusión la posibilidad de un *atonalismo absoluto*, por cuanto —se afirma— en cualquier conglomerado de sonidos pueden percibirse atisbos diferenciales. Tales bi-

zantinismos carecen del menor interés pues en este límite de sutilezas las realidades y los conceptos respectivos se esfuman, no siendo ya posible distinción alguna.

Más interesante sería dilucidar en qué medida podría tener vigencia real una música de esta naturaleza, sin apoyos reiterativos ni respiros cadenciales, despojada del menor soplo afectivo y tan ajena a nuestro hábito melódico. Ensayaremos una respuesta al término de esta exposición.

### LOS CULTORES Y SUS OBRAS

El dodecafonismo constituye la única tendencia coherente, con espíritu de cuerpo, en el panorama de la música moderna. Es cierto que algunos compositores de fuerte personalidad como Stravinsky, Hindemith y Bartok ejercen influencias más o menos marcadas; pero no han elaborado sistemas (salvo Hindemith) ni han aglutinado discípulos. La escuela dodecafónica se consolidó, más que por el hallazgo de una presunta solución universal, gracias a la incidencia de ciertos atributos psicológicos favorables a ese fin, que permitieron asociar al movimiento principios morales y metafísicos trascendentes, y determinar esa peculiar relación despótica de maestro iluminado a discípulo sumiso.

Recordemos en este sentido el *espíritu de sistema*, que busca evitar el vértigo de oscilar libremente en medio de la pura intuición, y la vocación del orden, el rigor, la regla, que ahorra la zozobra en cada caso. Son muy ilustrativas de esta actitud las siguientes palabras de Serge Nigg, adherido al movimiento: *No hay peores cadenas que las de una excesiva libertad: demasiados escrúpulos, preocupaciones, os traban, demasiados elementos heterogéneos os solicitan y se imponen sin que se tenga el poder o aun la voluntad de operar una elección valedera* (*Contrepoint*, III, p. 78).

Esta singularidad psicológica se manifiesta también en otros aspectos: varios de ellos han cultivado las matemáticas antes que la música. La mayoría ha padecido la afanosa búsqueda de la novedad extrema: P. Boulez cultivó la música de Java e Indochina antes de adherir al serialismo; Le Roux incursionó en la *música concreta*; S. Nigg pasó del misticismo budista al marxismo stalinista (que rige el movimiento de la *música progresista*) pasando por el exotismo, los modos asiáticos y el dodecafonismo. El temperamento apasionado común a todos ellos hizo exclamar al propio Nigg que el dodecafonismo es la *culminación ineluctable de la experiencia tonal secular*,

para deplorar al poco tiempo, con el mismo énfasis, el *error trágico de un maestro como Schönberg, que ha roto todo contacto con la humanidad y la sensibilidad normal*. Todos ellos profesan una metafísica pesada y triste, y están igualmente afectados por un trascendentalismo exterior, informe y locuaz, que revela un desasosiego psíquico o el talento retórico, más que una auténtica vocación cósmica. Transcribimos más adelante algunos textos delirantes que confirman este juicio.

El primer núcleo del movimiento se constituyó con Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern y Egon Wellesz principalmente, a los que se plegaron Ernst Krenek y René Leibowitz, todos ellos pertenecientes a la Europa central. Luego se han constituido pequeños grupos en diversos países: en Italia se cita a E. Terni, B. Pratella y sobre todo a Luigi Dallapiccola; en Estados Unidos, un grupo alrededor de Krenek; en Argentina, otro con Juan Carlos Paz al frente. En Francia, donde el dodecafonismo en la primera época sólo despertó curiosidad momentánea, se constituyó después de la segunda guerra un grupo de cierta importancia, integrado por Pierre Boulez, M. le Roux, J. L. Martinet, Serge Nigg e, independientemente, A. Casanova; son músicos jóvenes formados por O. Messiaen de quien heredaron algunas características que influyeron en su adhesión al serialismo (v. Cl. Rostand: *La musique française contemporaine*, 1952). En cuanto a los ingleses, prefirieron no enterarse del movimiento. Finalmente, la literatura crítica registra una serie de nombres: H. Jalowetz, E. Stein, P. Pisk, Heiller, Apostel, etc.

De todos estos nombres los de Schönberg, Webern y Alban Berg son, por motivos diversos, los más significativos. Arnold Schönberg (1874-1951), según se reconoce universalmente, ha operado la mayor revolución en la música moderna. Diversas circunstancias pueden explicar el fenómeno: su formación autodidacta, el espíritu del orden germánico aliado con la curiosidad y el racionalismo judaicos, su temperamento apasionado y el misticismo bíblico. En fin, la experiencia revolucionaria adquirida en los cenáculos juveniles combatiendo por el expresionismo, templó su espíritu para más arduas empresas. Más flexible que sus prosélitos, no ha cesado de renovar y perfeccionar sus procedimientos durante cincuenta años, apartándose a menudo de la norma y proclamando el derecho de hacerlo.

De sus discípulos, Alban Berg (1885-1935) es reconocido como el mejor del grupo y uno de los más sobresalientes músicos modernos. Ha trasgredido el sistema toda vez que el instinto musical se lo exigió y su rebeldía mereció más de una reprobación del maes-

tro y de los celosos custodios de los mandamientos seriales. Algunas de sus obras son las únicas del movimiento que se han incorporado a la vida musical. Anton von Webern (1883-1945), por el contrario, encarna la ortodoxia estricta y radicalizada, la fidelidad casi morbosa a las menores prescripciones, que agudizó más aun llevándolas al límite. Dotado de una sensibilidad casi neurótica, escribió composiciones instrumentales brevísimas de duración casi nula donde cada sonido aspira a ser una quintaesencia.

Cuanto más se penetra en el estudio de este movimiento, más se acentúa la sensación de batallar contra fantasmas; las obras mismas, que debieran ser el punto de referencia central para una adecuada comprensión y valoración del dodecafonismo, son casi enteramente desconocidas, incluso para los que están en las mejores condiciones para conocerlas. Cl. Rostand, que vive en el centro del vanguardismo musical, debe recurrir a los buenos oficios de un dodecafonista en procura de datos para informar sobre el movimiento en... Francia! Leichtentritt señala que Schönberg, residiendo desde 1934 en Estados Unidos donde dirigió numerosos conciertos, jamás incluyó en ellos obras dodecafónicas, que son allí casi completamente desconocidas.

Los únicos que tienen un contacto asiduo con estas composiciones son los mismos adictos, sus amigos, contados ejecutantes y los copistas de la "*Universal Edition*", que ha editado sus obras. Para el mundo musical sólo quedan, en los casos más favorables, una o dos audiciones de algunas de estas obras y la maraña inextricable de las partituras.

De la producción de Schönberg sólo tienen difusión las obras del primer período, impregnadas del cromatismo finisecular: *Noche transfigurada*, *Guerre lieder*, y las obras de transición: la *Sinfonía de cámara* (1908), con los últimos vestigios tonales, los *Jardines colgantes* (1908), que inauguran la nueva manera, las *Piezas para piano*, op. 19 (1911), culminando con el *Pierrot Lunar* op. 21 (1912) y sus obras de escena *Erwartung* y *Die Gluckliche Hand*. Las últimas obras de este período son ciertamente atonales, pero de ninguna manera dodecafónicas; manifiestan de un modo notable la sensibilidad expresionista con su extraña y desolada sentimentalidad. Resulta muy revelador el hecho de que estas obras, siendo atonales, aún no habían sido escritas por sistema.

Del resto de su producción y de la de sus discípulos, escritas según la técnica serial, muy poco se conoce en general y práctica-

mente nada en nuestro país. Ateniéndonos a las referencias del propio Leibowitz, sólo pocas obras de Schönberg de este período son estrictamente dodecafónicas; se cita por el contrario una serie de obras tonales, compuestas entre los años 1934-1943, que consagra el espíritu de independencia del maestro. Así en la *Klavierstück* op. 33 (1932), luego de un desarrollo serial estricto, vemos aparecer bruscamente a partir del compás N° 20 evidentes y deliberadas repeticiones de sonidos.

Es inútil enumerar estas obras. Algunos títulos son familiares por las referencias críticas y se engloban precisamente fuera de la ortodoxia dodecafónica. De Schönberg el *Concierto para piano, Un sobreviviente de Varsovia, la Oda a Napoleón*. De Alban Berg la *Suite Lírica*, el conocido *Concierto para violín* y sus óperas *Wozzek* y *Lulú*, cuyo prestigio, al parecer, se debe más a sus virtudes escénicas que a los frutos propiamente seriales. En cuanto a las obras de Webern, suelen citarse por su extravagancia, como meras curiosidades.

Estudiando la nómina total de las obras dodecafónicas llama la atención su reducido volumen. Schönberg, en los treinta años de serialismo, compuso solamente veintinco obras; toda la producción de Alban Berg, que abarca un período de treinta años, llega apenas a la docena; Webern, en cuarenta años de asiduo trabajo, compuso treinta obras brevísimas.

Para terminar, transcribimos algunos juicios sobre las obras dodecafónicas en conjunto. Para Aaron Copland la música atonal ya comienza a parecer sorprendentemente anticuada y (...) produce cierta monotonía que limita enormemente su variedad de expresión. Ch. Koechlin afirma: *A decir verdad (...) la buena música es bastante rara en el dominio del atonalismo dodecafónico; pero puede encontrarse sobre todo en Alban Berg y Dallapiccola (Contrepoint, VI, 1949)*. Sobre las obras de Leibowitz, Nigg y Boulez, dice Paul Collaer en un artículo panorámico consagrado a la música moderna: *... es innegable que algunas de sus obras están escritas con habilidad, con conciencia. Pero lo cierto es que no aportan absolutamente nada nuevo (Rev. Internationale de Musique, N° 9, 1951)*.

#### APOLOGISTAS, DETRACTORES Y ECLECTICOS

Toda la gama de opiniones ha sido vertida sobre el dodecafonismo, desde las devociones incondicionales a las más violentas diatri-

bas. Su defensor máximo, su infatigable exégeta y pontífice infalible es René Leibowitz. Interesa pormenorizar algo a su respecto, porque ilustra de una manera ejemplar los excesos del fenómeno de escuela. Después de renegar de una considerable obra musical y destruirla, se consagró a la composición y dirección de obras dodecafónicas y sobre todo a redactar innumerables artículos, ensayos y libros cuya lectura atrae y subleva invariablemente. (Varios textos suyos han llegado hasta nosotros: colaboraciones asiduas en *Les Temps modernes* y en diversas revistas musicales; el ya mencionado libro *Introduction à la musique de douze sons*, 1949; *L'Artiste et sa conscience*, 1950; *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, 1951.)

Si hemos de creer a Leibowitz, un hombre como Schönberg, que ha emprendido una aventura tan extraña y accidentada, jamás ha tenido un tropiezo; cada ocurrencia es un progreso, cada tanteo una contribución, las contradicciones son otras tantas amplificaciones geniales de la doctrina. Todo lo que de él brota es una verdad sagrada, la definitiva revelación. Bastaría la lectura de uno cualquiera de sus escritos para verificar esta impresión. He aquí, por vía de ejemplo, una de sus frases características: *Esta armonía logra una funcionalización absoluta y total (...) Es a lo que llega de una manera soberana el op. 46, que nos muestra un Schönberg en la cima de la potencia de la invención y de la maestría (...), después de su alucinante aparición.*

Con un estilo plagado de ridículo snobismo cultural por el abuso de una terminología filosófica prestigiosa, después de rebatir despectivamente presuntas opiniones se apresta siempre a dar la solución definitiva, que es con frecuencia una insensatez o una distorsión arbitraria y gratuita del problema. Así, cree poder justificar las obras tonales de Schönberg llamando a las tonalidades remotas regiones de la *monotonalidad* dentro de un sistema de *tonalidad expandida*, hablando de *Pantonalismo* en vez de *Atonalismo*, abrumando constantemente con su ambiciosa nomenclatura pseudocientífica.

La mayoría de los discípulos ungidos esgrimen el mismo tono ampuloso y suficiente, cuando no un desordenado esoterismo que convierte su lenguaje en un galimatías inasible. Compruébese esto en la siguiente frase de Bernard Saby sobre la música de Leibowitz: *un solo principio de "manipulación" de la serie (...) juega el papel de un "tema" abstracto (...); la variación en el plano global y la "ultratematización" sobre el plano local, no son sino dos manifestaciones de una misma tendencia de fundar una obra sobre la permanencia de un principio de estructura immanente.*

Este exaltado fanatismo produce rechazo antes que adhesión y perjudica a la doctrina en un grado mucho mayor de lo que podrían hacerlo sus propios opositores.

Estos suelen ser igualmente lapidarios y a veces tan virulentos como sus antagonistas. Ya el estreno del *Pierrot Lunar* provocó escándalos y pugilatos, decretando que *es nocivo para el sistema nervioso y determina los síntomas de un profundo abatimiento moral*. Se habla de *perversión consistente en substituir el oído por la vista y de su influencia esencialmente disolvente, pues niega las leyes naturales mismas*. André Schaeffner, ironizando sobre la tendencia de privar a la música de todos sus atributos, anota: *Puede que se descubra algún día la manera de liberar a la música de este último mal que es el sonido*.

Existe una posición intermedia en esta disputa. Algunos críticos, escarmentados por el fiasco de ciertos veredictos históricos, adoptan una actitud prudente: hablan de *audacias*, de *experiencias interesantes* y encomiendan a la posteridad la tarea de un *juicio definitivo*.

Una posición igualmente tibia y condescendiente se da en el terreno técnico, siendo Nicolás Obuhow un representante característico. Su *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale* (1947) propone, en un tono retórico desproporcionado con su contenido, su *Armonía Total*, amalgama caótica de todos los tipos de armonías, escalas y recursos conocidos.

En cambio, la actitud conciliadora sustentada por compositores como Frank Martin, Dallapiccola y otros, tiene una capital importancia. Esta posición queda resumida en las siguientes palabras de F. Martin, extraídas de su artículo *Schönberg et nous*, realmente ejemplar como juicio equilibrado, preciso y ecuánime: *Como todas las revoluciones (...) el dodecanfonismo cree que el porvenir es exclusivamente suyo, sin reparar que por naturaleza, él mismo es efímero y su aporte no puede ser fecundo a menos que se incorpore a los valores permanentes de la música (...) Puede usarse con provecho, pero a condición de reservarse la libertad de violarlo (...) según las exigencias de la propia sensibilidad. Lo primero que nos enseña es a concebir melodías extremadamente ricas, puesto que deben contener las doce notas (...) El espíritu se agudiza extrañamente a esta sensibilidad de la nota por ella misma (...) Los acordes constantemente disonantes (...) favorecen la densidad del lenguaje armónico (...); la ruptura de esta densidad, que pronto sería excesiva, se convierte en un acto consciente. Y concluye diciendo que la técnica*

*serial puede constituir una nueva fuente de recursos (...) en dominios aún poco explorados. Pero resulta esencial convencerse de que no aportará este enriquecimiento (...) si empobrece el espíritu del compositor de todas las riquezas acumuladas por siglos de búsquedas y hallazgos.*

Los frutos de esta contemporización parecen altamente auspiciosos, a juzgar por los elogios prodigados a su música por críticos tan solventes como Paul Collaer y Claude Rostand.

### JUICIO Y TRASCENDENCIA

Todo lenguaje tiene una lógica, un sentido interno, por ser la expresión de una realidad viva; el análisis metódico descubre luego las conexiones y organiza los elementos de su estructura en un sistema. El dodecafonismo rompe con esta verdad, pues carece, intrínsecamente considerado, de esta ley de afinidad interna; por ello, más que un sistema musical debe ser considerado un método de composición. De esto provienen a la vez toda su fuerza y su debilidad: la originalidad y el artificio.

Schönberg aportó, es cierto, la innovación más revolucionaria de nuestro siglo a la técnica musical; pero ello se acusa más en su formulación teórica que en los resultados auditivos, que son bastante similares a muchas páginas de la música moderna. En efecto: del método surgen acordes y encadenamientos que no están regidos por ninguna afinidad sonora (véase por ej., los primeros compases del *Klavierstück*, op. 33a de Schönberg), mientras que en la música corriente cada sonido *sugiere* los siguientes, en virtud del *sentido* del desenvolvimiento. En la música moderna se encuentran con frecuencia sucesiones de los llamados *acordes empíricos*, formados por la adición facultativa de sonidos, eventualmente sin el menor matiz tonal; pero como aquí la elección de los sonidos es libre, pueden obtenerse sonoridades perfectamente controlables, incluso una deliberada aridez y vaguedad. Es lo que se advierte, por ej., en el último movimiento del 5º Cuarteto de Bartok, donde a la altura del compás N° 195, aparece una progresión que culmina con acordes de ocho sonidos diferentes, que nada tienen que envidiar a los más atrevidos acordes seriales, con la diferencia a su favor, de producir un fuerte impacto sugestivo.

En la música serial, por el contrario, se tiene casi siempre la impresión de un sinsentido, de un azar sonoro, debido a la acumulación generalmente gratuita de sonidos. Ello resulta de la norma



mecánica que preside el acto de creación, que impone de antemano, inexorablemente, los sonidos que han de utilizarse después. No subsiste siquiera el sentido que pudiera tener la elección libre de la serie primitiva, pues ella misma se desintegra al distribuirse los sonidos entre las distintas partes.

Al margen de la valoración estética de las obras, suele señalarse que la aplicación puramente formal de las normas conduce a un academismo esterilizante, capaz de encubrir, por otra parte, una total ineptitud creadora. En cambio se le reconoce la virtud de desarrollar enormemente la sensibilidad auditiva y el sentido de la variación. Seguramente el intento de Schönberg vale sobre todo como exploración, como experiencia de tocar fondo en la tendencia generalizada de evitar los trillados recursos del sistema tonal, agotado por un drenaje fabuloso de tres siglos.

Se han exagerado, es cierto, el simplismo y la esterilidad de la técnica serial. Con las variantes y las ocasionales libertades que el mismo Schönberg ha practicado, no impediría de un modo total la manifestación de la sensibilidad melódica y armónica, pues la elección de los intervalos de la serie no es estrictamente prescriptiva y los sonidos pueden distribuirse a voluntad entre las partes. Es así que Cl. Rostand, en sus objetivas caracterizaciones (ob. cit.), señala incluso una diversidad de estilos entre los jóvenes dodecafonistas franceses de la última promoción: en P. Boulez se insinúa un neosurrealismo; en otros, una especie de impresionismo sonoro.

Pero por oscuras razones psicológicas y estéticas, la mayoría de sus cultores se impone primero una férrea limitación y desdeña luego incluso las magras posibilidades que subsisten. Sería pues erróneo atribuir a la rigidez de la técnica serial la responsabilidad única del carácter singularmente árido de las obras, pues las más abstrusas de Webern y Strömberg son, por otra parte, anteriores a la formulación del serialismo. Hay en estos músicos, por encima del sistema que utilizan, una voluntad o un tropismo que los orienta hacia aquellos extraños mundos sonoros. De Alban Berg pudo decirse, con razón, que produjo buena música no debido al sistema, sino a pesar de él.

Pero el juicio sobre este movimiento sería incompleto si se formulara sólo a la luz de los criterios musicales corrientes, porque el atonalismo schönbergiano propone otra estética, una nueva metafísica musical. Dos aspectos deben considerarse: la obra musical en sí misma y la actitud del hombre frente a ella.

Si bien la estética atonal se asimiló en sus comienzos al expresionismo, posteriormente, de hecho, quedó comprendida en la órbita del

arte abstracto. Esto pasa generalmente inadvertido pues a primera vista parecería un contrasentido hablar de música abstracta, ya que ella es en sí misma una abstracción. Pero lo es, corrientemente, sólo con respecto al mundo figurativo y anecdótico. El dodecafonismo da un paso más. Abstrae de la música incluso sus contenidos específicos: la melodía, la armonía (la música serial puede considerarse heterófona), el ritmo y la forma. Es una actitud muy siglo XX ésta de prescindir, de evitar, esta tortura de sobriedad que se manifiesta en todas las ramas del arte.

Las apreciaciones sobre la estética de lo abstracto en otras artes, no son sin embargo homologables en el caso de la música. Al abstraer la pintura de lo anecdótico y figurativo quedan intactos los factores plásticos (línea, color, ritmo); en la música en cambio, el dodecafonismo ha operado una abstracción de segundo grado. Es decir: la música, que no es un arte de *significaciones* sino de *sentidos* —en la terminología sartreana— ha sido despojada también de sus *sentidos*. ¿Qué queda, al cabo? Quizás la bruma de las esencias eternas... La música quintaesenciada de Webern realiza, al parecer, una transmutación de las funciones musicales: el intervalo no es ya un elemento melódico ni armónico; es una pura función sonora.

Los schönbergianos pretenden modificar simultáneamente la actitud del hombre frente a la música. Así, Leibowitz sostiene que una obra musical no debe ser *el objeto de un placer, de una distracción, de un recreo*. El mismo Schönberg afirma que *los hombres maduros (...) prefieren ser convencidos lúcidamente por una cualidad más elevada: la transparencia de ideas claramente delimitadas*. Desde este ángulo, *la música es una forma del pensamiento, un objeto de especulación, un conjunto de problemas a resolver* (Roland-Manuel).

Frente a esta *metamúsica* cabe quizás preguntarse si no será después de todo, un formidable salto adelante en la evolución musical; si sería posible rescatar su sentido a la luz de otros criterios valorativos, del mismo modo que para asimilar el rico contenido de la música actual fué necesario archivar el viejo criterio de subjetividad romántica y melodismo tonal, para el cual toda la música moderna no sería más que un balbuceo incoherente y ruidoso.

Sea como fuere, es indiscutible la incidencia del dodecafonismo en el fenómeno musical contemporáneo y la beligerancia que ha determinado en los compositores. Todos ellos tuvieron algo que ver con esta doctrina en algún período de su carrera, en una forma más o menos consciente; el furor de los schönbergianos contra los más

codiciados prosélitos (Bartok, Stravinsky) fué una consecuencia lógica de su ulterior y definitivo apartamiento.

En realidad el impacto de esta música se debió, más que a su propio influjo, a la estrecha relación que guarda con cualesquiera de los modos de componer en nuestros días, que bordean a menudo la escritura atonal. Porque el dodecafonismo presenta al desnudo, en forma aberracional y rigurosamente organizados, los gérmenes motrices de la sensibilidad musical contemporánea.

Sus apóstoles y profetas pretenden haber demostrado que toda la evolución de la música occidental tiende al dodecafonismo como meta definitiva, y proclaman que es la única solución del presente, la mejor esperanza para el porvenir. Dejemos de lado, por de pronto, al porvenir, con la imprevisible evolución de la sensibilidad del hombre, inmerso en un mundo material de insospechables proyecciones. No incurramos en los mismos excesos proféticos que a ellos reprochamos. En cuanto al presente, a despecho de todos sus vaticinios, el dodecafonismo no es más que una de las manifestaciones musicales, y no precisamente de las más importantes. Como movimiento musical de conjunto puede decirse que ha periclitado ya, no obstante el reciente brote francés; y el proceso de disolución se acentuará seguramente, con la desaparición del maestro que le dió forma y aliento.

La realidad misma se ha encargado de demostrarles, con la presencia vívida de las obras, que es, por el contrario, el *concepto tonal* en su acepción más sutil —enriquecido con numerosos aportes y liberado de sus prejuicios originales— el que ha prevalecido. Schönberg no sospechó seguramente hasta qué grado se confirmaría su condescendiente presunción de que *hay todavía buena música para escribir en Do mayor*. Bela Bartok, particularmente, ha demostrado de una manera notable la posibilidad de sintetizar todas las conquistas técnicas y expresivas del siglo en una poderosa y flexible unidad; y, cosa sorprendente, con originalidad, sin recurrir para ello a *ismos*, sin petulancia ni obscurencia.

En el vigoroso panorama musical de nuestros días, el impenitente vanguardismo de los schönbergianos y su prurito de singularización parecen, después de medio siglo de insistencia, una rémora pueril.

Quizás el mayor interés del movimiento, en definitiva, resida en sus implicaciones sociales y psicológicas. La disolución del sentido armónico, la abolición de la melodía asible, del ritmo definido

y de la forma concreta —víctimas de su desesperado y lúcido impulso de negación destructiva—, son la consecuencia fatal de su repugnancia por las convicciones musicales seculares, de su falta de fe en los atributos básicos del lenguaje musical. Y estos son síntomas inequívocos del fenómeno de crisis cultural (crisis, decimos, no decadencia), como lo señala N. Bobbio a propósito de otros problemas.

En este sentido el dodecafonismo es quizás la expresión más genuina de la crisis de nuestra cultura. Es sin embargo una *verdad* y tiene importancia, en la medida en que es el reflejo y traduce esa realidad. En tal carácter constituye un invaluable testimonio de una época, no como mero documento histórico, sino como una etapa en la aventura del espíritu.

#### APÉNDICE

##### CARTA DE A. BERG A SCHÖNBERG

Como complemento, se da a conocer este texto escasamente difundido que data de la época de mayor efervescencia doctrinaria e informa sobre el espíritu y estilo del movimiento. Omitimos los extensos pasajes analíticos, impropios de esta publicación por los tecnicismos utilizados.

Viena, febrero 9, 1925.

*Mi muy amado amigo, Arnold Schönberg.*

*Este concierto que he terminado hoy en mi cuatrigésimo aniversario<sup>1</sup>, lo dedico a usted en ocasión de su quincuagésimo cumpleaños. Es algo tardío, pero le ruego que lo acepte pues, no obstante su inoportunidad, ha sido concebido para usted, como monumento a nuestra vieja amistad de veinte años. Precediendo el primer movimiento de la obra aparece una especie de anagrama musical o motto, en el que figuran las letras de su nombre, el de Anton Webern y el mío, hasta donde lo permite la notación musical<sup>2</sup>, estableciendo me-*

1. Es el Concerto de Cámara, para violín, piano y conjunto acompañante.

2. La anotación musical germana utiliza letras del alfabeto para designar los sonidos, comenzando por el La que corresponde a la letra A. En esta composición se utilizan las siguientes: ADSCHBEG, AEGE y ABABEG.

diante ellas tres temas que juegan un papel importante en el desenvolvimiento melódico de la composición.

Se establece así una TRINIDAD DE HECHOS, con lo que queda sugerido el viejo proverbio "todo lo bueno viene de a tres"...

Cada uno (...) de los tres movimientos del concierto (...) tiene su agrupamiento instrumental específico, utilizando en el conjunto la trinidad de especies instrumentales: teclado, cuerdas y vientos... Junto con el piano y el violín, el conjunto de las maderas totaliza una orquesta de cámara de quince instrumentos, que constituye un número sagrado desde que su op. 9<sup>3</sup> consta de Flautín, Flauta, Oboe...

La estructura formal de la obra está basada también en el número tres y sus múltiplos. En el primer movimiento hay 6 recurrencias de la misma idea fundamental, expuesta por el conjunto de vientos en la forma de un tema variado de 30 compases dividido en 3 secciones...

La construcción del Adagio está igualmente basada en la forma de "lied ternario"...

El patrón tres que lo rige todo también se aplica a la estructura rítmica del concierto. Rítmicamente, el tema principal es sustentado por un ritmo secundario y un ritmo terciario, que es también un motivo. Estos se imponen de múltiples maneras, extendidos, acortados, aumentados, disminuidos, en movimiento canónico y retrógrado, en suma, con todos los artificios métricos y transposiciones concebibles.

También en el dominio métrico se enfatiza la eternamente recurrente trinidad de los hechos musicales.

Esta trinidad se expresa, de un modo similar, en la armonía del Concerto. Aquí, junto con pasajes de tonalidad completamente desvanecida, encontramos cortas y esporádicas secciones tonales, así como otras que corresponden a las leyes de la "Composición con los Doce Tonos" establecidas por usted. Finalmente, desearía mencionar la divisibilidad por tres del número de compases. Pero entonces, ofreciendo estos hechos a la atención pública, quizás mi reputación como matemático crecerá en la misma medida en que mi reputación como músico será disminuída.

3. Alude a la Sinfonía de Cámara para quince instrumentos solistas, de 1906.

Seramente, sin embargo, si en este análisis he hablado casi exclusivamente de elementos que guardan relación con el número tres, es porque, en vista de la complejidad de la organización, es probable que nadie hubiese reparado en dicho patrón. Y aún, es más fácil para el autor hablar de aspectos externos que de los internos que comprenden la composición del concierto. Sí, permítame decirle, mi más querido amigo, cuánta amistad y amor, qué mundo de relaciones humanas y espirituales he confinado en estos tres movimientos.

Ofreciéndole este concierto bajo el signo de un Jubileo de abrazo triple, puedo esperar haber satisfecho una de las postulaciones proféticas de su "Teoría de la Armonía" que afirma: "Y así, quizás este movimiento también retorne a mí". Suyo

Alban Berg.

# ONTOLOGIA DE LA POESIA\*

¿QUÉ SE ENTIENDE POR POESÍA? ¿A qué ritmo ontológico obedece el poema? ¿Cuál es la estructura metafísica del objeto aprehendido en la *experiencia poética*? ¿Cuál es el valor de esta *intuición*? ¿En qué sentido se puede hablar de *conocimiento poético*?

Estas preguntas son simples y tremendas. Si la poesía debe ser considerada como el arte humano por excelencia y como el arquetipo de todas las artes que no hacen más que transportar a otros registros y con otros medios su modulación fundamental—, se ve que aquellas promueven el problema fundamental de la estética. Pues la belleza es sin duda la noción central a la cual se refieren implícitamente todos los problemas de esta ciencia, pero lo bello pertenece a la constelación de los trascendentales y su luz es la del *ser* al cual corresponde esta modalidad. La noción de objeto poético o de ser poético se encuentra pues en el centro de la estética, en el lugar extrañamente incierto donde todos los problemas técnicos reciben su orientación y se sitúan en su verdadera luz. Puede parecer sorprendente que los filósofos hayan casi abandonado a los críticos literarios o a los diversos técnicos que se reparten el campo de la poesía, el problema capital que la poesía plantea: ¿cuál es el objeto del acto poético? *Poesía, poema*, he ahí nociones claras y distintas, demasiado claras y demasiado distintas, junto a las cuales se pasa desdeñosamente, he ahí actividades específicamente humanas que aparecieron con la humanidad misma y que, paralelamente a las actividades religiosas, constituyen funciones totalmente primarias: en el molde de la poesía se vacían espontáneamente las intuiciones primitivas del *homo sapiens*. Sería ciertamente muy superficial ver en ellas la manifestación de una necesidad de distracción, de juego o de fantasía. La poesía es más seria que la historia, decía ya el viejo Aristóteles, y sin embargo los atributos de Clio parecen más severos que los de Polimnia.

Es cierto que el filósofo que se aventura en el dominio de la Poesía no desciende a la caverna platónica donde se agitan solamente sombras: es tragado vivo en las entrañas de un laberinto geológico sin salida cuya obscuridad, la querida obscuridad familiar, le parece

\* Publicamos aquí, en traducción de M. A. C., algunos fragmentos de la primera parte de este trabajo de Marcel de Corte, que constituye uno de los aportes más valiosos al tema de la naturaleza de la poesía. Se publicó originalmente en la *Revue Thomiste*, noviembre-diciembre de 1937. Debemos el texto a la gentileza de Emilio Oribe.

extrañamente compacta. Acostumbrado al misterio metafísico del Ser donde todo es leve y simple, se encuentra de golpe arrojado a otro misterio, donde todo es a primera vista denso y complejo, donde se entrecruzan mil hilos que destrozan su visión. Las ideas que arroja delante de sí para iluminar su camino vuelven a caer, quebradas contra duras paredes. Se apronta a retroceder. Demasiado tarde: no encuentra ya más su camino.

¿Va a inventar algún hermoso mito que lo libertará de esta prisión voluntaria? ¿Va a adaptarse a las condiciones de esta vida subterránea, a hacerse poeta a su vez y a recorrer en poeta esos espacios donde la filosofía se inmoviliza? Sería desconocer su gusto del riesgo, su deseo siempre despierto de jalonar de certidumbre los territorios más inaccesibles. Marcará el rumbo, quizás al azar...

Hagámoslo con él. Existe una auténtica experiencia poética, y esto no lo intentará negar el poeta. Si definimos la experiencia por el conocimiento inmediato de un objeto cualquiera *como presente*, hay que decir que toda poesía está esencialmente centrada sobre un tipo de experiencia (aún indeterminada como estructura) modelada por la cualidad de un cierto tipo de objeto (aún inexplorado como tal). No hay poesía sin experiencia, hasta diríamos: sin experiencia en *dosis masiva*. La experiencia es tan connatural de la poesía que un tacto muy grueso y una práctica poco crítica de la poesía permiten distinguir, sin correr un gran riesgo de error, al verdadero poeta del falso poeta. La expresión: ¡está bien sentido! refleja grosera pero netamente la naturaleza experiencial de la actividad poética. El poeta mismo, por poco que reflexione sobre su arte no puede dejar de notar que sus actos poéticos se resumen en una serie de tactos espirituales o en descubrimientos de objetos ocultos que brotan en bruscas presencias iluminadoras. Sin duda una sentimentalidad artificial puede constituir, ya sea en el poeta, ya sea en el lector, un sustituto de la experiencia poética y engañar sobre la objetividad intrínseca de la experiencia misma, transformándola en una especie de eflorescencia subjetiva inconsciente. Pero esta desviación o, más bien, esta disminución negativa de la poesía testimonial, por su carácter sentimental mismo, el reflujo en la conciencia del poeta o del lector de una percepción embrionaria cuyo fundamento objetivo, inadvertido como tal, ha permitido el desvanecimiento equívoco de esta sentimentalidad vulgar. En otros términos, la sentimentalidad enmascara aquí la experiencia inicial que es su condición generatriz necesaria.

El primer carácter de la poesía, el más notable y, sin embargo, el más a menudo inadvertido, es ser experimental e intuitiva. Pero toda intuición es esencialmente objetiva y conduce a un objeto real. Toda intuición comporta literalmente su objeto: lo lleva en sí y se enriquece con su presencia. La poesía realiza pues un cierto modo de *conocimiento* experiencial y gozoso del que podemos decir desde ya que no entra en los cuadros del conocimiento científico (en el sentido amplio de la palabra) o del conocimiento por connaturalidad de amor. En efecto, y se trata de un punto sobre el cual volveremos, la poesía considerada como experiencia, no margina el presupuesto de la inteligibilidad: de esta intuición inicial que la constituye, el poeta no trata de extraer las riquezas inteligibles. Por otra parte, el amor vehemente de lo bello, para animar sin réplica el impulso de la poesía, no constituye en cierto sentido, más que un resultado: está precedido por un acto de conocimiento que regula, como una exclusión, el fluir. En la base de toda causalidad que emana de un sujeto espiritual —y la poesía entra en un cierto cuadro de causalidad— hay un conocimiento: es así que Santo Tomás nos habla de la *scientia artificis* que compara a la ciencia de Dios, que tiene la misma extensión que su causalidad.

En tercer lugar el conocimiento poético, visto en grueso, y por más diferente que sea del conocimiento intelectual o sensible, se reconoce formalmente *intencional*: afirmamos con ello que este conocimiento es *conocimiento de algo*, que realiza un cierto tipo de visualización que tiende hacia un término *quod* visualizado por la conciencia. Esta intencionalidad *tomada como tal*, si bien se realiza transitoriamente en una obra, le es inmanente y muestra que la actividad poética es una auténtica actividad espiritual cuyo dinamismo está orientado hacia algo. Lejos de ser la recepción de un efluvio surgido de este algo, una pura impresión mecánica, está vitalmente ordenada, como intuición y como experiencia, hacia una presencia en el sentido etimológico de la palabra. Lo que se llama vulgarmente sensibilidad poética, es decir, atención perpetuamente tensa y como vibrante al menor choque, manifiesta esta tendencia del poeta al conocimiento de algo. Hasta el mismo fenómeno muy conocido de la distracción de la que son víctimas los poetas (y los sabios— de lo que las sirvientas de Tracia se reían, según Platón— revela el tesoro de los alimentos celestes de que se nutre su vida.

Hasta aquí no hemos sobrepasado todavía el plan de una simple toma de conciencia psicológica de los caracteres extremadamente

generales y del esquema del conocimiento poético. No sabemos lo que lo constituye en sí mismo. Experimentaremos, además, numerosas dificultades para determinar su naturaleza y no asiremos sin duda más que líneas de fuerza que se hunden en el misterio. La razón de este carácter oculto, velado, indecible del objeto poético y de su conocimiento aparecerá más lejos. Sin embargo, si llegamos al plan de una fenomenología, aun sumaria, de la estructura del conocimiento poético, de las relaciones cualitativas internas que sostiene y de su unión necesaria, veremos iluminarse esta estructura con una luz capaz, a pesar de todo, de orientar la búsqueda. Previamente es necesario hacer notar que abandonamos la esfera de la psicología descriptiva y el régimen de la legalidad científica: lo observable se prolonga, gracias a la experiencia vivida y metódicamente explorada hacia lo inobservable por naturaleza: esencia íntimamente casada o universal concreto. Nos remontamos pues, por encima de la psicología, al nivel de las condiciones lógicas de un conocimiento considerado en la integridad y en la totalidad de sus implicaciones. Si somos capaces de llevar tan lejos la descripción fenomenológica, quizás seremos capaces también de circunscribir la estrecha y misteriosa ontología que late en el seno de la poesía. Subrayamos en fin, que puesto que el conocimiento poético es una intuición con carácter intencional, importando la estructura esencial del objeto que hace de él un conocimiento, su estudio se encuentra pues dividido en dos vías: una vía trascendental y sintética que considera el conocimiento poético en su naturaleza misma de conocimiento polarizado por el objeto poético en general, una vía lógica y analítica que busca los caracteres determinantes del objeto poético alcanzado por la intuición. Estas dos vías reposan, si se puede decir, sobre una base metafísica cuya solidez esperamos poner de manifiesto. Convergen hacia el problema central de la naturaleza del conocimiento poético en acto de conocimiento. Si el método quiere llegar a un resultado digno de creencia, es necesario que se sitúe alternativamente sobre estas dos vías, pasando de una a otra por ramales diversos, según las necesidades de la búsqueda; el secreto de la poesía no se dejará adivinar más que con la ayuda de una estrategia fina y con astucias dignas de Ulises.

POESÍA Y SIMULTANEIDAD.— El conocimiento poético es una experiencia *simultánea al poema mismo*; se sitúa inmediatamente en la línea del *hacer*, del *poiein*. No hay en esto ninguna concesión al verbalismo o al análisis gramatical y pseudo-ontológico del lenguaje, sino

una comprobación inicial cuya simplicidad, muy a menudo descuidada, va a servirnos de punto de partida. La expresión poética es congénitamente experiencia poética: fuera de esta experiencia no hay más que artificialismo, redundancia, glosolalia. Por expresión poética entendemos tanto la idea facticia que ha presidido a título de causa ejemplar, el nacimiento de la obra, como el conjunto de palabras, de imágenes, de símbolos, que la traduce materialmente. Todo el movimiento del mecanismo espiritual que, a partir de un *logos spermatikos*, conduce a un *artefactum*, es simultáneo a la experiencia de un cierto objeto. A su vez, la experiencia poética es expresión poética (interna o externa). No hay y no puede haber experiencia poética pura, privada de su contraparte poemática, por la razón obvia de que una experiencia poética debe vaciarse en un *poema*: una experiencia poética pura no es otra cosa que una experiencia privada de toda calificación poética. Este truismo etimológico arraiga en las condiciones de existencia del arte; no hay arte más que en un *artefactum*. Revela además un factor metafísico cuyo papel aparecerá más lejos. Advirtamos además que estamos aquí frente a un hecho vivido, experimentado por la conciencia del poeta, y del cual tratamos simplemente de destacar la articulación necesaria. Sin la expresión, la poesía se desvanece por otra parte en el silencio. La importancia —capital— de esta simultaneidad se mostrará a lo largo de nuestro estudio.

Los antiguos veían pues con justeza cuando proclamaban al *poeta*, al creador, al constructor, un *inspirado*, y los románticos no se equivocaban cuando recurrían a la *Musa*. El *processus* de la *inspiración poética*, conexo con el de la experiencia poética, es indisoluble del proceso de la espiración poética, le es inmanente. Por más paradójal que sea el afirmarlo, la *inspiración* es la *espiración*, lo pasivo es lo activo, la impresión es la expresión. Para usar las palabras de Claudel, la poesía es, por esencia, una respiración inteligible. El carácter axil del acto poético es así la identificación de la experiencia y del poema; la experiencia que aparece con sentido inverso al poema restituyendo afuera el dato poético arrebatado en una intuición fulgurante, *está* en el poema mismo. Comprendemos bien lo que significa esta simultaneidad. No se trata de ninguna manera de una común identificación cronológica. No se trata tampoco de la traducción al lenguaje de un cierto dato abstraído por la intuición del poeta. En verdad, hay homocronismo y construcción verbal. Pero estos hechos muy amplios no definen la significación esencial de la simultaneidad: no son más que accidentes exteriores. El objeto

alcanzado por la experiencia poética no es contemplado a través de una palabra mental elaborada por la inteligencia: en el conocimiento de tipo científico o filosófico, el objeto permanece exterior a la representación; existe realmente en sí, independientemente del concepto. Aquí, al contrario, estamos más allá del plan del conocimiento por el conocimiento, más allá de todo término *quo*; *la experiencia poética y su objeto están en el poema*. Nos encontramos pues en presencia de una verdadera *simultaneidad ontológica*:

*Lo que está encima está en el interior, pues toda cosa en la eternidad es transparente,*

canta William Blake o aún:

*Todo lo que miráis, aun cuando se manifiesta en el exterior está en el interior.*

Lo mismo, Paul Claudel:

*O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre.  
Toi, considérant toutes choses!  
Pour voir ce qu'elle répondra tu t'amuses à appeler l'une après l'autre par son nom.  
O Virgile sous la vigne! la terre large est féconde  
N'étant pas pour toi de l'autre côté de la haie comme une vache  
Bienveillante qui instruit l'homme à l'exploiter tirant le lait de son pis.  
Mais pour premier discours, ô Latin,  
Tu légiferas. Tu racontes tout! Il t'explique tout, Cybèle,  
il formule ta fertilité,  
Il est substitué à la nature pour dire ce qu'elle pense,  
mieux qu'un boeuf! Voici le printemps de la parole,  
voici la température de l'été!  
Voici que sue du vin l'arbre d'or! Voici que dans tous les cantons de ton âme  
Se résout le Génie, pareil aux eaux de l'hiver!  
Et moi, je produis dans le labourage, les saisons durement travaillent ma terre forte et difficile.*

*Foncier, compact,  
Je suis assigné aux moissons, se suis soumis à l'agriculture.  
J'ai mes chemins d'un horizon jusqu'à l'autre; j'ai mes ri-  
vières; j'ai en moi une séparation de bassins.  
Quand le vieux Septentrion apparaît du dessus de mon  
épaule,  
Plein une nuit, je sais lui dire le même mot, j'ai une accou-  
tumanche terrestre de sa compagnie.  
J'ai trouvé le secret; je sais parler; si je veux je saurais vous  
dire  
Ce que chaque chose veut dire.*

En la gran oda *La Musa que es la Gracia*, verdadera Arte Poé-  
tica, precisa el trabajo del poeta:

*Comme le soleil appelle à la naissance toutes les choses  
visibles  
Ainsi le soleil de l'esprit, ainsi l'esprit pareil à un foudre  
crucifié  
Appelle toutes choses à la connaissance et voici qu'elles lui  
sont présentes toutes à la fois.*

Estas largas citas no son inútiles. Para anular todo reproche que  
culparía al poeta de ilusión, consideremos el caso, aparentemente  
más claro, del arte pictórico y en particular del arte del retrato.  
Consideremos el extraordinario Descartes de Franz Hals; la expe-  
riencia y el objeto poéticos están en la obra visiblemente. No hay  
más que contemplar ese fuego misterioso de la mirada, esa frente  
baja, esa boca amarga y dura, ese algo de secreto, de indefinible,  
esa potencia espiritual condensada, todo eso existe en el retrato, y  
nosotros recibimos el golpe existencial en pleno corazón. El mundo  
de los objetos poéticos aprehendidos por la experiencia tiene, pues,  
una existencia intrapoemática, y sin embargo, su ser objetivo no  
es exclusivamente extrareal; las cosechas virgilianas existen fuera  
del espíritu del poeta. La intuición poética es auténticamente obje-  
tiva; hay un *quid* realmente existente que la experiencia se apro-  
pia y arrebató misteriosamente. El poeta es un hombre para quien  
el mundo exterior existe intensamente, y el objeto que le inspira  
se impone a él con una especie de violencia que lo coloca en un  
estado de pasividad activa en el cual encontramos los elementos del  
acto poético: la experiencia que da un objeto como presente y la

aparición de ciertas determinaciones surgidas de la fecundidad crea-  
dora del espíritu donde el objeto se encuentra de nuevo presente.  
Las modalidades "exterior" e "interior", "objeto", y "sujeto" tienen  
para el poeta un valor absoluto que se reabsorbe sin embargo, por  
un proceso de unificación dialéctica que no comprendemos aún, en  
la unidad indiferenciada en apariencia del conocimiento poético. Se  
puede decir que en un cierto estadio de actualidad la inspiración es  
la espiración, lo pasivo es lo activo, el objeto es el sujeto, e inver-  
samente. ¿Simple recubrimiento psicológico, en el seno de la con-  
ciencia, de dos movimientos inversos que distingue el análisis de las  
leyes de la imaginación creadora o simplicidad de un movimiento  
único? ¿Error de perspectiva que la razón corrige en la claridad geo-  
métrica de los elementos que componen la obra, o índice obscuro  
de una realidad profunda? Elegimos la segunda parte de la alter-  
nativa. Una obra de arte no equivale a la suma de sus partes, no se  
interpreta a la luz de una teoría combinando y adicionando de una  
manera atómica lo que viene del sujeto y lo que viene del objeto.  
Hay, en un sentido analógico, un conocimiento poético del mundo;  
desde luego este conocimiento debe manifestar analógicamente esta  
unidad de sujeto y del objeto, de lo pensante y de lo pensado, que  
está en la raíz del conocer. Es posible que las dos notas constitutivas  
del acto poético estén situadas sobre líneas psicológicas diferentes,  
pero estas líneas no se cruzan: se recubren. La estructura del cono-  
cimiento poético en tanto que tal no se define concretamente a los  
ojos de la experiencia vivida más que por la tensión interna que  
opone, uniéndolas, la inspiración y la espiración. Toda experiencia  
poética se resuelve en un poema, y todo poema en una experiencia  
poética según un desarrollo dialéctico seguido y un ritmo de simul-  
taneidad. La existencia y la unidad del conocimiento poético existen  
a ese precio. El poema, pues, se ofrece a nosotros como un todo uni-  
ficado o en un estado dinámico de unificación. Allí donde se produce  
una quiebra o una dehiscencia entre el dato experimentado y los sím-  
bolos poéticos destinados a expresarlo que emanan del espíritu del  
poeta, no hay más objeto poético ni símbolo poético, es decir, no  
hay más poema. Entre el cadáver y el ser vivo no hay nada de  
común.

En consecuencia, al lado del problema de la simultaneidad onto-  
lógica de la experiencia y del poema, surge un segundo problema: el  
de la correspondencia entre las formas determinantes creadas por el  
poeta y la realidad objetiva. El estudio de la experiencia poética va  
a poner al desnudo la importancia metafísica de este acuerdo.

DE LA NATURALEZA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA.— Puede parecer paradójal intentar el estudio de las articulaciones de una experiencia de la que se acaba de decir que es imposible aislar. De hecho, no pretendemos escrutar la naturaleza de la experiencia poética en estado puro y aislada de sus relaciones con la expresión que la define. Si la experiencia poética considerada pura y simplemente en sí misma es indefinible y no adquiere valor de conocimiento más que en la construcción poética que la hace surgir por encima de la napa de silencio en la que corre el riesgo de hundirse, no deja de estar integrada en un conjunto: *el acto poético* donde la mirada fenomenológica de la conciencia puede proyectar sobre ella el haz de la reflexión. Precisamente porque la experiencia poética es la expresión poética y porque las dos se refieren al conocimiento poético del cual hemos subrayado la intencionalidad objetiva, podemos, siguiendo la línea de esta intencionalidad, recuperar los caracteres generales de la experiencia contemplada en su esquema general y en su estructura. En efecto, la intencionalidad del poema tiene, si se puede decir, un sentido único: no es el producto de una *species impressa* que vuelve sobre el objeto bajo la forma de una *species expressa*, término *quo* a través del cual el contenido poético del objeto aparecerá. Sería equivocarse totalmente sobre la naturaleza del acto de conocimiento poético, identificarlo al acto de conocimiento conceptual, o a un acto condensado de intuición que, yendo más lejos que el conocimiento nocional, llegue hasta el corazón y la intimidad del objeto. El acto poético está dirigido *hacia* el objeto, pero, estrictamente hablando, no parte de él. La experiencia poética provoca en el espíritu del poeta un choque, un estado de "trance" que se identifica con la efervescencia creadora, pero ésta no saca del objeto su contenido: dirige hacia el objeto el impulso de lo *facible*. En el conocimiento de tipo científico o filosófico, el espíritu parte de la realidad extramental con la cual la sensación entra en contacto, de modo que la experiencia de lo real que sirve de trampolín a la inteligibilidad del objeto es en suma fácilmente abordada por el análisis. Aquí, al contrario, la experiencia, simultánea a la creación, no difiere más que según una distinción de razón. Es, pues, imposible en el primer caso partir de la inteligibilidad del objeto para encontrar lo real extramental; lo lógico no engendra lo ontológico. En el segundo, por otra parte, el mecanismo del conocer se desarrolla según un orden exactamente inverso: la idea creadora del poeta es aprehensiva del objeto provisto por la experiencia, y lo es inmediatamente. Un punto de partida para el estudio

de la experiencia nos es dado aquí en el pensamiento y en su intencionalidad cognoscitiva que nos había sido negado en otra parte. Para el poeta, se puede afirmar que *a nosse ad esse valet consecutio*. Siguiendo la pendiente de la intencionalidad objetiva del conocimiento poético estamos seguros de descubrir allí, inmanente, la experiencia y su objeto.

Pero mientras tanto conviene precisar en qué consiste la intencionalidad del conocimiento poético. Tomado en un sentido amplio, el acto de conocer poéticamente el mundo es intencional como todo otro conocimiento humano. El espíritu tiende hacia un objeto, real o lógico, y esta tendencia se repite analógicamente en todos los grados. En este sentido llamamos intencional al conocimiento poético. Pero lo es también en otro sentido más restringido y más profundo, que determina su naturaleza y la sitúa en su irreductible originalidad, y que veremos surgir poco a poco examinando los caracteres de la experiencia o de la intuición poética.

Un estudio, aun sumario, de la intuición poética revela inmediatamente la *alogicidad* de su movimiento inicial. No se trata aquí de negación efectiva de lo racional ni de *élan* para-poético ni de fenómeno subconsciente. El *Ión* de Platón, seguido en esto por la mayoría de los teóricos de la estética, ha desplazado —¿por cuánto tiempo aún?— sin haber analizado con suficiente exactitud el contenido del acto poético, la posición exacta del problema. En ese diálogo, Sócrates opta por una solución de la intuición poética identificándola con una actividad infrarracional; *Ión*, al contrario, exalta su supra-racionalidad. De hecho, la intuición poética no es ni infra ni supra-racional; no es tampoco irracional, en el sentido que saltaría, por su propia presión y en dirección opuesta a la de la inteligencia, fuera del espíritu del poeta. Es pura y simplemente *alógica*, es decir que la inteligencia no interviene *en tanto que captadora de una cierta naturaleza o esencia susceptible de ser conceptualizada*. A partir de este hecho, la experiencia poética tomada como tal se sitúa a un nivel que no es ni puede ser el de la razón en acto de conocimiento abstracto: no incluye de ningún modo el desempeño de un término inteligible situando delante del espíritu que lo contempla y penetra el contenido. Se mantiene igualmente fuera de todo el orden sensible: la percepción en tanto que percepción o como proveedora de datos sensibles que se integran en un conocimiento del objeto y de sus propiedades experimentadas no interesa al poeta. Sin duda, la asimilación por el sentido o por la inteligencia de un cierto término sensible o inteligible se opera en la experiencia poé-



tica, pero este acto por el cual la facultad fecundada se vuelve otra cosa no es más que un accidente de la experiencia; puede ser que la acompañe a título de condición o de antecedente necesario, o aun que se integre en ella a título de causa dispositiva, pero no la constituya de ningún modo como tal. No es el verde como percibido por la sensación o la textura inteligible de tal objeto lo que polariza la visualización poética. Lo sensible y lo inteligible no son de ninguna manera alcanzados en sí mismos por la intuición del poeta; su movimiento esencial está en otra parte.

Llegamos aquí a un punto de una delicadeza extrema y a un mecanismo espiritual de una simplicidad fundamental que la descripción es casi impotente para revelar. La experiencia poética conduce, en efecto, a algo real, extraordinariamente real, y que se impone al espíritu del poeta con una intensidad, con una violencia tal que provoca en él el estado de trance o la inspiración. Se preguntará quizá —bajo la presión del prejuicio cartesiano de la prueba— si la realidad de este objeto no necesita ser demostrada y si no se trata, en fin, de una ilusión. Es necesario rechazar deliberadamente este planteo del problema, pues no hay ningún problema allí; la realidad del objeto poético es una evidencia, y una evidencia simple. Algo existe, he aquí el contenido y el único contenido de la experiencia poética. Este algo responde en la línea del conocimiento poético a una exigencia ontológica análoga a la que sostiene el conocimiento propiamente dicho. Es este un dato primario, irreductible, alcanzado directamente por el espíritu y contra el cual un radicalismo filosófico intransigente choca como choca con los datos inmediatos de la sensación en otro plano. Para Novalis, el poeta es un vidente; igualmente, según Rimbaud, “es necesario ser vidente, hacerse vidente”. Rodin definía igualmente al artista por la visión: “Su ojo injertado en su corazón lee profundamente en el seno de la naturaleza”. Además, separar del arte todo dato objetivo por bulimia de la prueba, volvería a hacer del arte un juego puro, una especie de globo idealista, un sueño inconsistente o, en el límite de esta interpretación dereística, una “amable fantasía” producida por una psicosis.

Ciertas tentativas contemporáneas, relegadas ya a la tienda de antigüedades, que confundían poesía y álgebra verbal, poema y glosolalia, desmembrando la experiencia, han privado a la poesía de toda virtud poética. Todo poema auténtico es el resultado de un equilibrio entre la inspiración y la espiración, entre lo real y lo lógico, silencio o verbalismo, tal es el dilema que se ofrece a los que niegan la si-

multaneidad de la experiencia y del poema, que reabsorben el uno en el otro, de manera que suprimen uno de los dos.

La experiencia poética busca pues una experiencia *existencial*; tiene por característica primera incidir sobre una existencia. Precisemos que ella abraza lo existente *en tanto que tal*. En efecto, la percepción sensible, también, funciona en contacto íntimo con la existencia, pero sólo en tanto que el objeto existente coincide con lo sensible que ella alcanza. El objeto formal de la sensación es lo sensible que se da en plenitud en el sujeto por la perfección del sujeto mismo. Igualmente el ser real o posible, objeto formal de la intelección, perfecciona el sujeto de una manera immanente. Tanto en un caso como en otro se trata de *inspects*, ya sea accidentales, ya sea esenciales, de la cosa, son determinaciones, concretas o abstractas que hacen que la cosa sea lo que es, que son aprehendidas. La existencia de tales determinaciones está sin duda incluida en los actos diversos que las aprehenden, pero se trata precisamente de determinaciones y no de la existencia como tal, en tanto que el impulso de conocer se dirigiría únicamente hacia ella. La existencia de un objeto, aprehendida directamente por la percepción en lo sensible, se conoce como detenida por un objeto sensible y no en sí misma y por sí misma, y sólo indirectamente la inteligencia la percibe en el reflujo del concepto hacia sus orígenes. Por otra parte, la existencia de nuestro yo espiritual no es captada a su vez más que a través de nuestros actos o de nuestras operaciones. La existencia pura y simple, no connotando determinaciones susceptibles de enriquecer el conocimiento, parece siempre percibida a través de un velo. Pulsación del acto de existir que el alma siente en sí misma en una auscultación sorda y que es menos un conocimiento que un contacto o un repliegue de sí sobre sí, que no es de ningún modo un conocimiento de lo que hay de inteligible en la existencia, he aquí a lo que la intuición poética se compara.

Tal intuición se muestra como rigurosamente aneidética: excluye el concepto aun incoativamente elaborado. Sin duda la idea, como la sensación por otra parte, se introduce en la poesía, pero esas modalidades intelectuales o sensibles no se integran, como lo veremos, más que en ese todo acabado que es el poema. Tomada como tal, la experiencia poética es un conocimiento *bloqueado* y sin la espiración que la traduce de una manera constructiva y la encierra en los lazos de la creación, no sería más que un puro relámpago desvaneciéndose en las tinieblas del olvido. El extraordinario malestar que se apodera del filósofo o del poeta en cuanto descende al abismo de la experiencia poética no es conocimiento más que en el extremo de la

significación analógica de la palabra, o aun en función del acto poético que la expresa. Tomado en el sentido estricto de la palabra, el conocimiento que fecunda la ciencia es una actividad inmanente donde el sujeto se perfecciona y se levanta en el ser mismo por sí mismo: se produce aquí una elevación que tiene su origen y su fin en el agente. Aquí, al contrario, la inmanencia está como estirada al extremo y orilla el puro contacto metafísico, la actividad transitiva sobre el plano ontológico. Por lo demás, los términos de que disponemos para definir este "conocimiento" poético experimental vienen del dominio del conocimiento propiamente dicho de modo que subjetivamente la intuición poética se revela al fin de cuentas indefinible.

Este carácter indefinible de la experiencia poética está ilustrado por su *objetividad* radical. La intuición es aquí rigurosamente *objetiva* en el sentido etimológico de la palabra: presenta un existente, nada más. No se trata de ningún modo para el poeta (repetámoslo) de penetrar hasta la raíz misma de una cosa y de poner al desnudo su naturaleza o su esencia inteligible: va al fondo del ser, pero para descubrir allí su acto de existir, la misteriosa fulguración que lo coloca fuera de la nada; entra en contacto, por la experiencia, con un universo extraño que tientan sus antenas espirituales, *pero del cual no saca nada más que el choque existencial* fomentando su propensión innata a la creación, al *hacer*. Aunque el poeta quiera *comprender, conocer* el objeto poético, extraerle su razón de ser, enriquecerse con su presencia sin sobrepasar el plano de la intuición y sin construir un conjunto poemático destinado a identificarse con él —o aún desmembrando el poema en una serie sin lazos de imágenes y de símbolos que hacen las veces de intuiciones esporádicas, como lo intentaron algunos modernos—, llega necesariamente a *algo desconocido*, según la propia expresión de Rimbaud que vivió ese drama atroz de un conocimiento que aspiraba a sobrepasarse y que se esterilizó en la nada. Se trata en ese caso verdaderamente de *algo desconocido*: inasimilable a la inteligencia que, en el orden del conocimiento científico, procede a la elaboración de formas representativas desnucleadas por la abstracción, y que, por eso, deja la línea de la experiencia. Trascender aquí la experiencia, querer *conocer* el objeto a todo precio, es disolver la experiencia y al mismo tiempo la poesía. Del punto de vista del conocer el objeto permanece, pues, completamente exterior: *el objeto poético es un objeto puro* y el sujeto no se convierte en el objeto —el otro en tanto que otro— porque el cumplimiento de esta intususcepción vital sólo se

efectúa al precio de la abstracción. De allí que, si el poeta no *conoce* el objeto, no nace con lo que lo constituye en propiedad en un acto inmanente que, nuevo nacimiento, constituiría para él un acrecentamiento de ser, ¿qué significa esta formidable presencia, esta terrible objetividad?

Sin pasar todavía a la explicación propiamente metafísica del objeto poético puro, tratemos de verificar en primer término su polimorfismo prodigioso. Con ese fin, debemos deshacernos de la noción de objeto epistemológico completo. Llamemos *completud objetiva* a la perfección de un término de pensamiento que plantea delante del pensamiento un conjunto coherente de notas inteligibles que constituyen la esencia del objeto sobre el plano inteligible. Llamemos *totalidad objetiva* a la perfección de un término de pensamiento que coloca delante del pensamiento un átomo indivisible de existencia. Siendo toda existencia individual ese término es algebraicamente cualquiera puesto que la mirada poética no cae sobre la esencia del término, sobre la naturaleza que lo constituye en propiedad y lo sitúa en su lugar en el universo inteligible. La esfera de las totalidades objetivas es así la esfera de la indiferenciación absoluta: nada de desorden o de negación del orden sino ausencia de toda subordinación jerárquica o de determinación clasificadora. Un existente, *absolutamente cualquiera* puede constituir una totalidad objetiva alcanzada por la experiencia poética: un huevo, la guía de teléfonos, las Nuevas Hébridas, una nebulosa, tal rojo, Parménides... Todas las categorías del ser, de la substancia en su infinita proliferación, de los accidentes y a los accidentes de los accidentes, son indiferentemente totalidades objetivas aprehendidas por la intuición poética. Cualquier ser o fragmento de ser es para el poeta un individuo, un todo indivisible. El poeta es el vagabundo puro de la existencia individual: toma lo que le conviene donde lo encuentra. Su dominio es el de la anarquía absoluta, atravesado por un único principio de orden: la indivisible totalidad del objeto.

Disipemos inmediatamente un equívoco que el bergsonismo por ejemplo y las metafísicas de la intuición han mantenido cuidadosamente. Es muy cierto, sin duda, que la ciencia —*stricto sensu*— aprehende las cosas por fuera y que el arte las capta por dentro (aunque esta descripción demasiado vaga sólo alcanza la ciencia y el arte de una manera superficial): la ciencia ligando fenómenos observables a fenómenos observables, es necesariamente empiriológica y sus leyes no alcanzan más que constancias experimentales, sostenidas en profundidad por la toba metafísica sólida de las naturalezas o esen-

cias; el arte, al contrario, penetra hasta el corazón de las cosas, y el poeta es, según las palabras de Rimbaud, realmente el *ladrón del fuego*. Pero esos movimientos no son comparables en cuanto a su potencia de invisceración en un mismo objeto formal. Cuando Bergson escribió: "Sea pintura, escultura, poesía o música, el arte no tiene más objeto de apartar todo lo que nos enmascara la realidad, para ponernos frente a frente con la realidad misma." Nos subraya vigorosamente, en términos quizá demasiado figurados y demasiado sugestivos, la alogicidad del arte y su radical repugnancia a la contemplación conceptual. Nos señala igualmente, en una fórmula llamativa, la objetividad de la poesía. La intuición poética descubre la realidad, *pero ¿cuál realidad?* ¿Acaso la misma realidad que la de la ciencia, pero vista directamente en lugar de serlo por la tangente? ¿Acaso la intuición metafísica debería calcarse sobre una intuición estética mayor? A tales preguntas, habría que responder por la distinción entre la esencia existente y la existencia. La ciencia, como tampoco la metafísica, sólo alcanza la existencia por el circuito de lo abstracto: ya se trate efectivamente de naturalezas o de sustitutos experimentales y codificados matemáticamente de naturalezas, es imposible aprehenderlos en su existencia actual sin un humilde recurso a los valores sensibles, sin un repliegue sobre ellos del acto de conocer. Si hay una intuición que incide sobre la existencia, donde la existencia actual se manifiesta al espíritu en brusco relámpago y en una irradiación inefable, ésta permanece inutilizable para el metafísico, como consecuencia de su carácter alógico y por así decirlo de su virginidad inviolable: no hay nada detrás de lo existente poético, ninguna naturaleza o esencia cuyo secreto pueda ser roto por una tensión indecible del espíritu; no hay más que la existencia desnuda a la que únicamente puede responder un impulso poemático del espíritu. La intuición bergsoniana parece suponer siempre que existe en la realidad (poética) que alcanza, un contenido hiperpoético, transinteligible, con el cual coincidiría. Traspone así en el objeto de la experiencia poética el deseo insaciable de la inteligencia de encontrar una esencia de la que se pudiera nutrir. Desde ese punto de vista, no sería imposible mostrar que toda filosofía de tipo bergsoniano se desarrolla según un ritmo ternario: negación del poder de que goza la inteligencia de abstraer el ser de las cosas, descubrimiento del ser existencial de las cosas bajo la formalidad de objeto poético, reintegración en esta existencia actual y concreta de los valores primitivamente negados, adquiriendo al contacto de la alogicidad del objeto poético una inefabilidad específica.

Cerremos este paréntesis cuyo solo objeto era el de insistir sobre la condición alógica de las totalidades objetivas sometidas a la intuición, y sobre la tensión existencial exclusiva que las recorre: la experiencia poética libra únicamente un existente poético. Tal existente es individual y concreto puesto que es experimentado. De todos modos sería erróneo concebir el universo de las totalidades objetivas como un depósito de átomos sin ninguna relación recíproca. Al polimorfismo de la experiencia corresponde un monomorfismo igual y riguroso, pero de signo contrario. Verificamos aquí una vez más el papel fundamental del acto poético que es el de conciliar los términos antinómicos: inspiración y espiración, pluriformidad y uniformidad. En efecto, del hecho mismo de que la existencia únicamente es aprehendida por la intuición poética en cada objeto que se ofrece a su sondeo, resulta claro que la relación de los términos existentes está incluida en su diversidad. Puesto que el contenido poético de tal o cual objeto poético es puesto entre paréntesis y se encuentra suspendido por la *epojé poética*, puesto que la intuición ávida de existencia, se arroja únicamente sobre la existencia, toda totalidad objetiva es aprehendida en sí misma y como tal, pero cada una es reducida al mismo tiempo a un mismo común denominador existencial. Estamos aquí sin duda en el límite del análisis de un objeto esencialmente rebelde al análisis, pero podemos con facilidad fijar la verdad paradójica de esta afirmación considerando que la existencia es para la intuición un último reducto, un residuo puro más allá del cual no hay más nada. Ya que el espíritu no va a buscar en las cosas su naturaleza, el principio ontológico de diferenciación sobre el plano del ser no funciona más: al limitar la potencia el acto, la contracción operada sobre la existencia por la esencia no entra más en juego. La existencia es así aprehendida en un acto que manifiesta a la vez su unidad y su diversidad. Algo existe, dice la intuición. Ese algo difiere de toda otra cosa y no difiere: difiere porque al operarse el reflujo poemático bajo la dirección y la presión de la inteligencia, la aísla en una obra en función de la simultaneidad entre la experiencia y el poema; no difiere, en el límite mismo de la experiencia, allí donde la experiencia encalla en la orilla de lo inefable, porque el objeto existente aprehendido por la intuición es alcanzado en su existencia, una vez precisado el contenido inteligible que lo distingue de la mirada de la inteligencia. Ya en la línea misma de la intuición se introduce la diversidad puesto que la intuición incide sobre un término absolutamente cualquiera que la expresión tiene como tarea ordenar. Existe pues para el poeta un

verdadero *universo* poético, donde cada existencia evoca inmediatamente otra, donde cada objeto resuena existencialmente en todos los otros, donde un lazo poderoso y dulce reúne la diversidad en la unidad.

*Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.  
Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.*

*J'apporte à chaque chose sa délivrance.*

*Par moi*

*Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon cœur...*

*Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!*

*O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique!*

*Où que je tourne la tête*

*J'envisage l'immense octave de la Création!*

*Le monde s'ouvre et, si large qu'en soit l'empan, mon regard le traverse d'un bout à l'autre.*

Descubrimos aquí, en estado de experiencia bruta, la fuente de correspondencias poéticas y de la extrema facilidad con la que el poeta pasa de una intuición a otra, en apariencia radicalmente alejada. *Un mismo acto de existir atraviesa* con un gesto soberano y fuerte *todas las existencias*. Toda existencia, todo existente se integra en un conjunto, en la sinfonía universal del Ser.

# T E X T O S

## TRÓPICO DE CAPRICORNIO

POR HENRY MILLER

TRADUCCIÓN DE IDEA VILARIÑO \*

LA CONFERENCIA duró varias horas. Antes de que terminara, el Sr. Clancy me llevó aparte y me informó de que me iba a poner al frente de la organización. Iba a pedirme antes, sin embargo, como un favor especial y también como una suerte de aprendizaje que me sería muy útil, que trabajara como mensajero especial. Recibiría el salario de jefe de personal, pero se me pagaría de un rubro aparte. En suma, debía mariposear de oficina en oficina y observar cómo todos y cada uno manejaban los asuntos. Tenía que hacer de vez en cuando un pequeño informe sobre cómo iban las cosas. Y cada tanto, así sugería él, lo visitaría en su casa para echar un parrafito sobre la situación de las ciento y una sucursales de la Compañía Cosmodemónica de Telégrafos de Nueva York. En otras palabras, tenía que ser un espía durante unos pocos meses y después tendría la dirección de la Central de la empresa. Quizá un día me hicieran gerente general o vicepresidente. Era una oferta tentadora aun cuando viniera envuelta en bosta. Dije Sí.

A los pocos meses reinaba en Sunset Place tomando y despidiendo como un demonio. Era un matadero, que Dios me perdone. La cosa era descabellada de arriba a abajo. Un desperdicio de hombres, materiales y esfuerzo. Una farsa repugnante contra un fondo de sudor y miseria. Pero como había aceptado el espionaje acepté tomar y despedir y todo lo que venía detrás. Decía Sí a todo. Si el vicepresidente decidía que no se debía tomar lisiados, yo no tomaba lisiados. Si el vicepresidente decía que todos los mensajeros de más de cuarenta y cinco años debían ser despedidos sin previo aviso, yo los despedía sin previo aviso. Hacía todo lo que me mandaban a hacer pero de tal manera que les costara caro. Cuando había una huelga, me cruzaba de brazos y esperaba que pasara. Pero primero me aseguraba de que les costara sus buenos pesos. El sistema todo era tan podrido, tan inhumano, tan piojoso, tan rematadamente corrupto y complicado que se hubiera necesitado un genio para poner un poco

\* Estas páginas pertenecen a *Tropic of Capricorn*, cuyo texto inglés ha sido publicado por The Obelisk Press (París, 1952, pp. 19-35). La traductora agradece la eficaz colaboración prestada por el Sr. Ramiro Mestre.

de orden o de sentido en él, y ni que hablar de humanidad o consideración. Me las tenía que ver con todo el sistema americano de trabajo que está podrido por los dos extremos. Yo era la quinta rueda del vagón y ninguno de los dos lados tenía nada que hacer conmigo, excepto explotarme. En realidad todo el mundo era explotado —el presidente y su pandilla por los poderes invisibles, los auxiliares por los oficiales, y siga la rueda por arriba y por abajo y por los cuatro costados de la organización entera. Desde mi perchita de Sunset Place yo tenía una vista a vuelo de pájaro de toda la sociedad americana. Era como una página de la guía telefónica. Alfabéticamente, estadísticamente, numéricamente tenía sentido. Pero cuando se miraba de cerca, cuando se examinaban las páginas separadamente, o las partes separadamente, cuando se examinaba un ser individual y lo que lo constituía, se examinaba el aire que respiraba, la vida que llevaba, los riesgos que corría, se veía algo tan asqueroso y degradante, tan bajo, tan miserable, tan absolutamente sin esperanza y sin sentido que era peor que mirar dentro de un volcán. Se podría ver toda la vida americana —económica, política, moral, espiritual, artística, estadística, patológicamente. Parecía el gran chancro de un pene viejo. Parecía peor que eso realmente porque ya no se podía ver nada que se pareciera a un pene. Tal vez en el pasado esta cosa tuvo vida, produjo algo, dió por lo menos un momento de placer, un momento de emoción. Pero mirado desde donde yo estaba sentado parecía más podrido que el queso más agusanado. Lo asombroso era que su hedor no los volteara. Estoy usando el pasado todo el tiempo pero naturalmente es lo mismo ahora, tal vez todavía un poco peor. Por lo menos ahora nos da de lleno.

En la época en que Valeska entró en escena yo había tomado ya varios batallones de mensajeros. Mi oficina de Sunset Place era como una cloaca abierta y como tal apestaba. Yo me había enterrado en la primera línea de trincheras y me daban por todos los lados a la vez. Para empezar, el hombre a quien había desplazado murió del corazón pocas semanas después de mi llegada. Aguanté el tiempo justo para ponerme al tanto y después sonó. Las cosas pasaban tan rápidamente que no tenía la oportunidad de sentirme culpable. Desde el momento en que llegué a la oficina fué un largo e ininterrumpido pandemonio. Una hora antes de mi llegada —siempre llegaba tarde— la oficina estaba ya atestada de postulantes. Tenía que abrirme camino a codazos escaleras arriba y literalmente forzar la entrada para llegar a mi escritorio que estaba del otro

lado de la barrera. Antes de que pudiera sacarme el sombrero tenía que contestar una docena de llamadas telefónicas. Había tres teléfonos en mi escritorio y todos sonaban a la vez. Me hacían orinar con sus berridos antes de que siquiera me hubiera sentado a trabajar. No había siquiera tiempo de sentarse hasta las cinco o las seis de la tarde. Hymias estaba peor que yo porque estaba atado a la mesa de controles. Se sentaba allí desde las ocho de la mañana hasta las seis moviendo a los cadetes de aquí para allá. Un cadete era un mensajero prestado por una oficina a otra por el día o parte del día. Ninguna de las ciento y una oficinas tenía nunca su personal completo; Hymias tenía que jugar al ajedrez con los cadetes, mientras que yo trabajaba como un loco para tapar los agujeros. Si por un milagro un día conseguía llenar todas las vacantes, a la mañana siguiente encontraba la situación exactamente igual o peor. Tal vez el veinte por ciento de los equipos era efectivo; el resto era resaca. Los efectivos hacían volar a los nuevos. Los estables ganaban de cuarenta a cincuenta dólares por semana, a veces sesenta o setenta y cinco, a veces hasta cien dólares por semana, es decir que ganaban bastante más que los empleados y a menudo más que sus propios gerentes. En cuanto a los nuevos, encontraban difícil ganar diez dólares por semana. Algunos de ellos trabajaban una hora y se mandaban a mudar tirando un paquete de telegramas en el tarro de la basura o por una boca de tormenta. Y cada vez que se mandaban a mudar querían su paga inmediatamente, lo que era imposible, ya que según la complicada contabilidad que regía nadie podía decir cuánto había ganado un mensajero hasta diez días después por lo menos. Al principio yo invitaba al postulante a sentarse a mi lado y le explicaba todo detalladamente. Hice eso hasta que perdí la voz. Pronto aprendí a ahorrar mis fuerzas para cuando la molestia fuera necesaria. En primer lugar todo nuevo muchacho era un mentiroso nato, si no un pillo por añadidura. Muchos de ellos ya habían sido tomados y despedidos varias veces. Algunos lo tomaban como una excelente manera de encontrar otro empleo porque sus obligaciones los llevaban a cientos de oficinas a las cuales normalmente nunca hubieran tenido acceso. Por suerte Mc Govern, el viejo guardián que cuidaba la puerta y distribuía los formularios, tenía un ojo fotográfico. Y además estaban los grandes libros mayores en los cuales había una ficha de cada postulante que hubiera pasado alguna vez por el molino. Los libros mayores tenían mucho parecido con las fichas policiales; estaban llenos de marcas de tinta roja que representaban tal o cual delito. A juzgar por las evidencias

yo estaba en un lugar de todos los diablos. Cada nombre involucraba un robo, un fraude, broncas, o demencia o perversión o idiotez. "Cuidado —¡fulano es un epiléptico!" "No tome a este hombre —¡es negro!" "Ojo —X ha estado en Dannemora —o bien en Sing Sing."

Si me hubiera ceñido estrictamente a la etiqueta nunca hubiera tomado a nadie. Tenía que aprender rápidamente, y no de los ficheros ni de los que me rodeaban, sino de la experiencia. Había mil y un detalles para juzgar a un postulante: tenía que recibir a todos de golpe, y rápidamente, porque en un día corto, aún si Ud. es tan veloz como Jack Robinson, sólo se puede emplear a tantos y nada más. Y por más gente que emplease nunca era suficiente. Al día siguiente, vuelta a empezar todo de nuevo. Sabía que algunos durarían solamente un día, pero tenía que tomarlos igual. El sistema era malo del principio al fin, pero yo no estaba allí para criticar el sistema, sino para tomar y despedir. Estaba en el centro de un disco giratorio que iba rotando tan rápidamente que nada podía tenerse en pie. Lo que se necesitaba era un mecánico, pero de acuerdo con la lógica de los capos al mecanismo no le pasaba nada; era excelente y de primera salvo que las cosas estaban pasajera y descompuestas. Y, al estar pasajera y descompuestas, las cosas acarrearaban epilepsia, robos, vandalismo, perversiones, negros, judíos, putas y qué sé yo —a veces huelgas y lockouts. A lo que, de acuerdo con esta lógica, uno tomaba una buena escoba y barría a fondo la caballeriza, o tomaba unos revólveres y porras y a palos metía un poco de lógica en la cabeza de los pobres idiotas que padecían la ilusión de que las cosas estaban fundamentalmente mal. Era bueno de vez en cuando hablar de Dios o cantar un poquito en coro —hasta una bonificación fuera tal vez necesaria de vez en vez, es decir, cuando las cosas se iban volviendo demasiado terriblemente malas para ser calificadas. Pero en general lo importante era seguir empleando y despidiendo; mientras hubiera hombres y municiones íbamos a avanzar, a continuar limpiando las trincheras. Mientras tanto Hymias continuaba tomando píldoras purgantes —en cantidad suficiente como para hacer saltar su trasero si lo hubiera tenido, pero ya no lo tenía más, sólo imaginaba que movía el vientre, sólo imaginaba que estaba cagando en su latita. En realidad el pobre renacuajo vivía en trance. Había ciento y una oficinas que controlar y cada una tenía una plana de mensajeros que era mítica, si no hipotética, y, que los mensajeros fuesen reales o irreales, tangibles o intangibles, Hymias tenía que barajarlos desde la mañana a la noche mientras yo tapaba los agujeros, lo que era también imaginario porque quién

podía decir cuando un recluta había sido despachado a una oficina si llegaría allí hoy o mañana o nunca. Algunos de ellos se perdían en el subterráneo o en los laberintos debajo de los rascacielos; algunos paseaban todo el día en el elevado porque con uniforme tenían pase libre y tal vez nunca habían disfrutado paseando todo el día en el elevado. Algunos salían para Staten Island y terminaban en Canarsia, o bien un milico los traía de vuelta en coma. Algunos olvidaban dónde vivían y desaparecían completamente. Algunos que habían sido contratados para Nueva York aparecían en Filadelfia un mes más tarde como si fuera lo más natural y de acuerdo con Hoyle. Algunos partían para su destino y en el camino decidían que era más fácil vender diarios y los vendían con el uniforme que les habíamos dado, hasta que los pescaban. Algunos iban derecho a una sala de guardia movidos por algún extraño instinto de conservación.

De mañana, cuando llegaba, Hymias, en primer lugar, afilaba sus lápices; lo hacía religiosamente a pesar de cuántas llamadas llegaran, porque, como me explicó después, si no afilaba sus lápices ante todo, en la perra vida lo haría. Lo que hacía a continuación era echar un vistazo por la ventana y ver qué tiempo hacía. Entonces, con un lápiz recién afilado dibujaba una cajita que encabezaba la pizarra que tenía al lado suyo y en ella ponía su boletín meteorológico. Esto, me informó también, a menudo había resultado una coartada útil. Si había dos cuartas de nieve o si el suelo estaba cubierto de cellisca, hasta el diablo mismo podía ser excusado por no barajar a los cadetes más velozmente y el jefe de personal podría ser excusado también por no rellenar los boquetes en tales días, ¿no? Pero por qué no hacía sus necesidades primero en lugar de ponerse a manipular sus controles en cuanto sus lápices estaban afilados, era para mí un misterio. Esto también me lo explicó más tarde. De todas maneras el día se iniciaba con confusiones, quejas, constipados y vacantes. También empezaba con flatos malolientes, con malos alientos, con nervios destrozados, con epilepsia, con meningitis, con salarios bajos, con pagas atrasadas que estaban vencidas, con zapatos raídos, con callos y juanetes, con pies planos y empeines rotos, con billeteras desaparecidas y plumas fuente perdidas o robadas, con telegramas flotando en las cloacas, con amenazas del vicepresidente y consejos de los directores, con peloterías y discusiones, con diluvios y alambres telegráficos rotos, con métodos nuevos de eficiencia y con otros viejos que habían sido descartados, con esperanzas de tiempos mejores y una plegaria por las bonificaciones que nunca venían. Los cadetes se deslizaban por el techo y se hacían

ametrallar; los viejos escarbaban cada vez más adentro como ratas en un queso. Nadie estaba satisfecho, especialmente el público. Llevaba diez minutos comunicarse con San Francisco por cable, pero podía llevar un año hacer llegar el mensaje al hombre a quien iba dirigido —y pudiera ser que nunca le llegara.

La Y.M.C.A., ansiosa por mejorar la moral de la juventud de toda América, estaba celebrando reuniones y no quería yo enviar a algunos guapos muchachos a oír a William Carnegie Asterbilt hijo, dándoles una charla de cinco minutos sobre cuestiones de servicio. El Sr. Mallory de la Liga del Bienestar quería saber si yo podría dedicarle en algún momento unos pocos minutos para informarme sobre los prisioneros modelo que estaban bajo fianza y que tendrían mucho gusto en servir en cualquier calidad aun como mensajeros. La Sra. Guggenoffer de las Sociedades Benéficas Judías me estaría muy agradecida si yo la ayudase a sostener algunos hogares en ruinas que se habían arruinado porque todos estaban ya incapacitados, ya tullidos o lisiados en la familia. El Sr. Haggerty del Albergue de Menores estaba seguro de tener justamente los jovencitos que yo necesitaba si sólo quisiera darles una oportunidad; todos ellos habían sido maltratados por sus padrastros o madrastras. El Alcalde de Nueva York agradecería que yo dedicara mi atención personal al portador de esa carta de quien podría responsabilizarse en toda forma —pero por qué diablos no daba él mismo un empleo al dicho portador era un misterio. Un hombre inclinándose sobre mi hombro me alcanza un trozo de papel en el cual acaba de escribir —“Mi comprende todo pero no escucha las voces”. Lutero Winifred está de pie al lado suyo con los jirones de su saco prendidos con alfileres de gancho. Lutero es por dos séptimas partes indio puro y cinco séptimos germano-americano, según explica. Del lado indio es un Cuervo, de los Cuervos de Montana. Su último empleo consistía en colocar persianas pero no tiene nalgas y le da vergüenza trepar una escalera delante de una dama. Salió del hospital el otro día y por eso está todavía un poco débil, pero no tan débil como para no poder llevar un telegrama, según cree. Y después ahí está Ferdinando Misch. ¿Cómo pude haberlo olvidado? Ha estado esperando en la cola toda la mañana para cambiar dos palabras conmigo. Nunca contesté las cartas que me escribía. ¿Era eso justo?, me pregunta suavemente. Seguro que no. Recuerdo vagamente la última carta que me envió desde el Hospital de Perros y Gatos en el Gran Concurso donde estaba empleado. Decía que se arrepentía de haber renunciado a su puesto “pero fué debido a que su padre

era demasiado estricto para con él al no darle recreo ni expansión fuera”. “Tengo veinticinco ahora” escribía “y no creo que deba dormir más con mi padre. ¿No le parece? Yo sé que se dice que es Ud. un perfecto caballero y soy ahora independiente. Espero pues...” Mc. Govern, el viejo guardián está de pie al lado de Ferdinando esperando que yo le dé la señal. Quisiera sacar corriendo de allí a Ferdinando. Lo recuerda de hace cinco años, cuando Ferdinando estaba tirado en la vereda, enfrente de la casa central, luciendo su uniforme completo y le dió un ataque de epilepsia. No, ¡mierda! No puedo hacerlo. Voy a darle una oportunidad al pobre bastardo. Tal vez lo enviaré al Barrio Chino donde las cosas están bastante tranquilas. En el interin, mientras Ferdinando se está poniendo el uniforme en la pieza de atrás, un huérfano que quiere “ayudar a que la Compañía sea un éxito” me da la lata. Dice que si le doy una oportunidad, rogará por mí todos los domingos cuando va a la iglesia, excepto los domingos en que debe presentarse al oficial que controla su libertad condicional. Él no hizo nada, parece. Él apenas empujó al tipo y el tipo se cayó de cabeza y se mató. *El siguiente*: Un ex-cónsul en Gibraltar. Escribe con una linda letra —demasiado linda. Le pido que me vea a última hora. Hay algo raro en él. Mientras tanto a Ferdinando le ha dado un ataque en el cuarto de vestir. ¡Menos mal! Si hubiera pasado en el Subte con un número en su sombrero y todo, me hubieran apaleado. *El siguiente*: un individuo con un brazo y loco como un caballo porque Mc Govern le muestra la puerta. ¡Qué diablos! Soy fuerte y sano ¿no? grita, y para probarlo levanta una silla con su brazo bueno y la hace pedazos. Vuelvo a mi escritorio y allí hay un telegrama para mí. Lo abro. Era de Jorge Blasini, ex mensajero N° 2459, de la oficina Sur Oeste. “Lamento haber tenido que irme tan pronto pero el empleo no se avenía con mi carácter ocioso y soy un sincero amante del trabajo y de la frugalidad pero muchas veces no somos capaces de controlar o doblegar nuestro orgullo personal.” ¡Mierda!

Al principio yo estaba entusiasmado a pesar de las duchas de arriba y de las mordazas de abajo. Tenía ideas y las ejecutaba, que le gustaran o no al vicepresidente. Cada diez días o algo así me ponían en la picota y me sermoneaban por tener “un corazón demasiado grande”. Nunca tenía dinero en los bolsillos pero usaba libremente el dinero de otros. Mientras fuera el jefe tendría crédito. Y daba dinero a diestra y siniestra. Daba mis trajes y mi ropa interior, mis libros, todo lo que era superfluo. Si hubiera tenido poder hubiera regalado la Compañía a los pobres piojosos que me cargo-

seaban. Si me pedían un real, daba un peso; si me pedían un peso daba cinco. No me importaba un cuerno lo que regalaba porque era más fácil pedir prestado y dar que negarles a los pobres diablos. Nunca en mi vida vi tal conglomerado de miseria y espero no volverlo a ver de nuevo. Los hombres son pobres en todas partes. Siempre lo han sido y siempre lo serán. Y debajo de la terrible pobreza hay una llama generalmente tan baja que es casi invisible. Pero está allí y si uno tiene el coraje de soplarla se puede transformar en una conflagración. Se me urgía constantemente a no ser tan blando, no ser tan sentimental, no ser tan caritativo. ¡Sea firme! ¡Sea duro!, me prevenían. ¡Qué joder! me decía yo, seré generoso, dócil, indulgente, tolerante, tierno. Al principio oía a cada uno hasta el fin; si no podía darle un empleo, le daba dinero; si no tenía dinero le daba cigarros, o le daba coraje. ¡Pero le daba! El efecto era mareador. Nadie puede calcular los efectos de una buena acción, de una palabra amable. Me abrumaban con su gratitud, con buenos deseos, con invitaciones, con patéticos regalitos. Si hubiera tenido un poder verdadero en lugar de ser la quinta rueda del vagón, Dios sabe lo que habría llevado a cabo. Podía haber usado la Compañía Cosmodemónica de Telégrafos de Norte América como una base para acercar la humanidad a Dios. Podría haber transformado a Norte y Sud América en la misma forma y al Dominio del Canadá también. Tenía el secreto en mi mano: Consistía en ser generoso, ser amable, ser paciente. Hacía el trabajo de cinco hombres. Apenas dormí durante tres años. No poseía una camisa y a menudo estaba tan avergonzado de pedirle a mi mujer o robar de la alcancía del chico que, para conseguir el dinero para el tranvía para ir al trabajo de mañana, le estafaba al diarero ciego de la estación del Subte. Debía tanto dinero a todo el mundo que si estuviera trabajando veinte años no podría devolverlo. Tomaba de los que tenían y les daba a los que necesitaban, y era lo correcto, y volvería a hacerlo de nuevo si estuviera en la misma situación.

Hasta realicé el milagro de detener los dividendos alocados, algo que nadie había osado esperar. En vez de apoyar mis esfuerzos, me sabotearon. Según la lógica de los capos los dividendos habían cesado porque los salarios eran muy altos. Redujeron, pues, los salarios. Fué como desfondar un balde de un puntapié. Todo el edificio tambaleó, se derrumbó en mis manos. Y, justamente, como si nada hubiera pasado, insistieron en que los huecos se llenaran inmediatamente. Para suavizar un poco el golpe dictaminaron que debía aumentar el porcentaje de judíos, podía tomar un tullido de vez en cuando si servía, podía hacer esto y aquello, todo lo cual según me

habían informado antes, estaba contra el reglamento. Yo estaba tan furioso que tomaba a todos y a cualquier cosa; hubiera tomado macacos y gorilas si hubiera podido imbuirles el promedio de inteligencia necesario para llevar mensajes. Unos pocos días antes sólo había cinco o seis vacantes a la hora de cerrar. Ahora había trescientas, cuatrocientas, quinientas. Se escurrían como arena. Era maravilloso. Me sentaba allí y sin preguntar una palabra los tomaba a carradas —negros, judíos, paralíticos, tullidos, ex-convictos, putas, maniáticos, pervertidos, idiotas, cualquier bastardo jodido que pudiera tenerse en sus dos pies y sostener un telegrama en la mano. Los gerentes de las ciento y una oficinas estaban muertos de susto. Yo me reía. Me reía todo el santo día pensando en el pestoso merengue que estaba haciendo. Llovían quejas de todas partes de la ciudad. El servicio estaba estropeado, constipado, estrangulado. Una mula podría haber llegado más rápido que algunos de los idiotas que yo ensillaba.

Lo mejor del nuevo día fué la entrada de mensajeros mujeres. Eso cambió toda la atmósfera de la compañía. Para Hymias especialmente fué una bendición. Dió vuelta su tablero para poder vigilarme mientras hacía malabarismos con los mensajeros de aquí para allá. A pesar del exceso de trabajo él estaba en erección permanente. Llegaba a trabajar con una sonrisa y sonreía todo el santo día. Estaba en el cielo. Al fin del día siempre tenía yo una lista de cinco o seis que valía la pena probar. El juego consistía en tenerlas en la cuerda floja, prometerles un empleo, pero antes acostarse gratis con ellas. Generalmente sólo era necesario echarles un anzuelo para hacerlas volver a la oficina de noche y acostarlas sobre la mesa cubierta de zinc del vestuario. Si tenían un lindo departamento, como a veces tenían, las llevábamos a la casa y terminábamos en la cama. Si querían beber, Hymias traería una botella. Si no valían gran cosa y necesitaban realmente plata, Hymias sacaría a relucir su fajo y pelaría un papel de cinco o de diez según fuera el caso. Se me hace agua la boca cuando pienso en aquel fajo que llevaba siempre con él. De dónde lo sacaba nunca supe, porque él era el peor pagado de la compañía. Pero siempre estaba allí y por más que le pidiera siempre lo obtenía. Y una vez sucedió que conseguimos una bonificación y le devolví a Hymias hasta el último centésimo, lo que lo dejó tan pasmado que esa noche me llevó a lo de Delmónico y gastó en mí una fortuna. No sólo eso sino que al otro día insistió en comprarme sombrero, camisas y guantes. Hasta insinuó que podía ir a su casa y acostarme con su mujer, si quería, aunque me advertía que



ella andaba en estos momentos con una pequeña afección en los ovarios.

Sumados a Hymias y a Mc Govern, tenía como asistentes a un par de hermosas rubias que a menudo nos acompañaban a cenar. Y estaba O'Mara, un viejo amigo mío que acababa de volver de las Filipinas y de quien hice mi ayudante principal. Estaba también Steve Romero, un mastodonte que tenía a mano para caso de líos. Y O'Rourke, el detective de la compañía, que me hacía un informe al cerrar el día, cuando él empezaba a trabajar. Finalmente agregué otro hombre al grupo —Kronski, un joven estudiante de medicina que estaba diabólicamente interesado en los casos patológicos de que estábamos repletos. Éramos una alegre banda unida por el deseo de joder a la compañía a toda costa. Y en jodiendo a la compañía jodíamos cuanto teníamos a la vista y a nuestro alcance, exceptuado O'Rourke que tenía una cierta dignidad que mantener y que además tenía molestias con su próstata y había perdido todo interés en las mujeres. Pero O'Rourke era un verdadero príncipe y más generoso de lo que se pueda expresar. Era O'Rourke quien nos invitaba a menudo a cenar y era a O'Rourke a quien recurriamos cuando teníamos problemas.

Así estaban las cosas en Sunset Place después de pasado un par de años. Yo estaba saturado de humanidad, de experiencia de cualquier clase. En mis momentos de sobriedad hacía notas de las que pensaba hacer uso más tarde, si alguna vez tenía oportunidad de recoger mis experiencias. Estaba esperando un momento de resuello. Y entonces, por casualidad, un día en que yo estaba sobre el tapete por alguna bobada hecha por negligencia, el vicepresidente dejó caer una frase que me quedó en el magin. Dijo que le gustaría que alguno escribiese una especie de libro de Horacio Alger sobre los mensajeros; dió a entender que tal vez podría ser yo el hombre para esa tarea. Yo estaba furioso pensando en lo imbécil que era el tipo y al mismo tiempo encantado porque secretamente me escocía desahogar mi pecho de su peso. Decía para mis adentros: —Espera, viejo nabo, espera nomás hasta que haya soldado el rollo... Te voy a dar un libro de Horacio Alger... ¡Espera nomás! Mi cabeza era un torbellino cuando dejé su oficina. Ví el ejército de hombres, mujeres y niños que había pasado por mis manos, los vi llorando, mendigando, suplicando, implorando, maldiciendo, escupiendo, amenazando. Vi las huellas que dejaban en la calzada, el piso de los trenes de carga donde yacían, los padres en harapos, el cajón del carbón vacío, el sumidero desbordado, las paredes sudando y entre las perlas de sudor las cucarachas corriendo como locas; los vi ir trabándose

como gnomos contorsionados o cayendo hacia atrás en el frenesi epiléptico con la boca crispada, la baba fluyendo entre los labios, los miembros retorciéndose; vi las paredes abriéndose y la pestilencia filtrándose como un alígero flúido; y los capos con su lógica férrea, esperando que todo pase, esperando para remendar cada cosa, esperando, esperando, tranquilamente, orondamente, con grandes cigarrillos en la boca y los pies sobre el escritorio, diciendo que las cosas estaban pasajeralemente descompuestas. Vi al héroe Horacio Alger, el sueño de una América enferma, subiendo más y más alto; primero mensajero, después operador, después gerente, después jefe, después superintendente, después vicepresidente, después presidente, después magnate del trust, después barón de la cerveza, después Señor de todas las Américas, dios de oro, dios de los dioses, polvo del polvo, alta nulidad, cero con noventa y siete mil unidades adelante y atrás. Pedazo de soretes, me decía, les voy a dar el cuadro de doce hombrecitos, ceros sin decimales, cifras, fichas, los doce indestructibles gusanos que están minando la base de vuestro podrido edificio. Les voy a dar Horacio Alger como quedará al otro día del Apocalipsis, cuando toda inmundicia haya sido barrida.

De toda la superficie de la tierra habían venido a mí para que los socorriera. Exceptuando las primitivas, no había casi una raza que no estuviera representada en nuestro ejército. Exceptuando a los ainos, los maoríes, los papúes, los vedas, los lapones, los zulúes, los patagones, los igorotes, los hotentotes, los tuaregs, exceptuando los últimos tasmanianos, el último hombre de Grimaldi, los perdidos atlantes, tenía un representante de casi todas las especies que hay bajo el sol. Tenía dos hermanos que eran todavía adoradores del sol, dos nestorianos del antiguo mundo asirio; tenía dos gemelos malteses de Malta y un descendiente de los mayas de Yucatán, tenía algunos de nuestros hermanitos marrones de Filipinas y algunos etíopes de Abisinia; tenía hombres de la pampa, de la Argentina y vaqueros fracasados de Montana; tenía griegos, letones, polacos, croatas, eslovenos, rutenos, checos, españoles, galeses, finlandeses, suecos, rusos, daneses, mexicanos, portorriqueños, cubanos, uruguayos, brasileños, australianos, persas, japoneses, chinos, javaneses, egipcios, africanos de la Costa de Oro y de la Costa de Marfil, irlandeses, ingleses, canadienses y cantidad de italianos y cantidad de judíos. Sólo tuve un francés, que recuerde, y duró unas tres horas. Tenía algunos indios americanos, cheroques en su mayor parte, pero no tibetanos ni esquimales; veía nombres que nunca hubiera podido imaginar y escrituras que iban desde la cuneiforme hasta la sofis-

ticada y asombrosamente bella de la China. Me suplicaban que les diese trabajo hombres que habían sido egiptólogos, botánicos, cirujanos, mineros, profesores de lenguas orientales, músicos, ingenieros, físicos, astrónomos, antropólogos, químicos, matemáticos, alcaldes de ciudades y gobernadores de estados, guardianes de prisión, marcadores de ganado, matarifes, leñadores, marineros, piratas, estibadores, dentistas, pintores, escultores, plomeros, arquitectos, traficantes de drogas, abortadores, tratantes de blancas, buzos, hojalateros, granjeros, ropavejeros, traperos, guardianes de faros, proxenetes, consejeros municipales, senadores, todos los benditos oficios que hay bajo el sol, y todos en la última miseria, mendigando trabajo, cigarros, para el tranvía, una oportunidad, Dios todopoderoso, ¡nada más que otra oportunidad! Vi y fui conociendo hombres que eran santos, si hay santos en este mundo; vi y hablé a sabios, unos crapulosos y otros no; escuché a hombres que tenían el fuego divino en sus entrañas, que hubieran convencido a Dios todopoderoso de que eran dignos de otra oportunidad, pero no al presidente de la Compañía Cosmocócica de Telégrafos. Me sentaba a la vera de mi escritorio y viajaba alrededor del mundo a la velocidad del relámpago y aprendía que en todas partes es lo mismo —hambre, humillación, ignorancia, vicio, avidez, extorsión, trapacería, tortura, despotismo: lo inhumano del hombre para el hombre: los grillos, los arreos, el cabestro, las bridas, el látigo, las espuelas. Cuanto más fino el calibre peor para el hombre. Por las calles de Nueva York caminaban hombres en tal sangriento, degradante avío, los despreciados, los más bajos entre lo bajo, andando como alcas, como pingüinos, como bueyes, como focas amaestradas, como pavos pacienzudos, como grandes asnos, como gorilas locos, como dóciles maníacos mordiendo la oscilante carnada, como ratones danzantes, como conejillos de Indias, como ardillas, como conejos, y más de uno era apto para gobernar el mundo, para escribir el libro más grande que se haya escrito nunca. Cuando pienso en algunos de los persas, de los árabes, de los hindúes que conocí, cuando pienso en el carácter que revelaban, en su gracia, en su ternura, en su inteligencia, en su *santidad*, escupo sobre los blancos conquistadores del mundo, los británicos degenerados, los germanos cabezones, los envanecidos y relamidos franceses. La tierra es un gran ser sensible, un planeta saturado de lado a lado de hombres, un planeta vivo expresándose tartamuda, tartajosamente; no es el hogar de la raza blanca o de la raza negra o de la raza amarilla o de la perdida raza azul, sino el hogar del *hombre* y todos los hombres son iguales ante Dios y tendrán su oportunidad, si no

ahora, entonces, a un millón de años de hoy. Los hermanitos marroños de Filipinas pueden resurgir algún día y los indios asesinados de Norte y Sud América venir no apagados a dominar las llanuras donde ahora se asientan las ciudades vomitando fuego y pestilencia. ¿Quién tiene la última palabra? ¡*El Hombre!* La tierra es suya porque él es la tierra, su fuego, su agua, su aire, sus sustancias minerales y vegetales, su espíritu que es cósmico, que es imperecedero, que es el espíritu de todos los planetas, que se transforma por sí mismo, por signos y símbolos sin fin, por manifestaciones sin fin. Esperad, vosotros, mierdas cosmococo-telegráficas, demonios esperando en las alturas que los caños sean reparados, esperad, sucios conquistadores blancos que habéis mancillado la tierra con vuestras diabólicas pezuñas, vuestros instrumentos, vuestras armas, vuestros gérmenes morbosos, esperad, todos los que estáis sentados en la abundancia y contando los cobres, no se ha terminado. El último hombre dirá su palabra antes del fin. Hasta a la última molécula sensible habrá que hacerle justicia —*¡y será hecha!* Nadie se va con nada y menos que nadie las mierdas cosmocócicas de Norteamérica.

## LOS NOVELISTAS NORTEAMERICANOS Y EL EJERCITO

## I

LA INTERVENCIÓN de los Estados Unidos en la última guerra, tuvo para el pueblo norteamericano su aspecto de asombro. Pearl Harbour representó, en más de un sentido, un duro choque emocional, un despertar violento a una realidad que poco tenía que ver con la cuota diaria de frivolidades. Para el europeo medio, que vivió los últimos veinte años rodeado de una dramática tensión, el hecho de encontrarse de pronto marcando el paso había figurado entre sus obligadas previsiones. Implicaba, en todo caso, el cese de una paz transitoria y penosa. En cambio, para el norteamericano medio que se vió imprevisiblemente arrastrado a la guerra, ésta significó algo tan terrible como la pérdida del *confort*. Es necesario admitir que los refrigeradores eléctricos, los automóviles (uno cada cuatro habitantes) o las cocinas automáticas, pesan más en la vida norteamericana que la desinteresada obtención de la cultura o que la familiar tradición de los Washington, los Franklin o los Walt Whitman.

De ahí que, una vez establecida la indecisa paz actual, y en tanto que el europeo se reincorporaba al compás normal de su actividad, el norteamericano permanecía frecuentemente hosco e inadapado, como un extraño en su propio ambiente. La guerra había apartado al hombre común de su esterilizante *confort*, de su actividad, tan febril como su diversión, y le había instalado brutalmente a solas con su fusil y sus pensamientos.

Dos eficaces novelistas, James Jones y Norman Mailer, ambos ex-combatientes, han registrado esa soledad, ese enfrentamiento inevitablemente ingenuo y despiadado, del hombre consigo mismo. *De aquí a la eternidad*<sup>1</sup> y *Los desnudos y los muertos*<sup>2</sup> transmiten un mensaje de coherente pesimismo, de desencanto y amargura,

1. James Jones: *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, 1951), traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires, 1953. Editorial Sudamericana, 895 págs.

2. Norman Mailer: *Los desnudos y los muertos* (The naked and the dead, 1948). Traducción de Patricio Canto. Buenos Aires, 1953. Editorial Sur, 747 págs.

como pocas veces puede hallarse en la narrativa europea de esta postguerra y como seguramente no se encuentra en los testimonios literarios del conflicto anterior.

El rotundo éxito popular alcanzado por estas novelas (tan opuestas en su actitud fundamental a la que difunden los bieneducados héroes que mensualmente exhuma el *Reader's Digest*) parecen reafirmar una comprobación elemental: que tal actitud no es exclusiva de Jones o de Mailer, sino que encarna aproximativamente la de una buena porción de ex-combatientes, y, también, que el recuerdo y la crítica de esos novelistas ante el peligroso sentido que implican los procedimientos del Ejército, reflejan asimismo el recuerdo y la crítica de algunos millones de avisados lectores.

Ni Jones ni Mailer escriben como resentidos. (El primero, especialmente, trasmite a través de su protagonista una simpatía entrañable hacia el oficio de soldado.) Salta a la vista su obsesión testimonial; quieren contar lo que vieron, lo que sufrieron en carne propia. De su experiencia, de su desagrado, de su impaciencia, extrajeron un mensaje, una visión personal de la absurda tragedia. Es preciso reconocer que, por lo menos a través de estas obras, revelan una especial aptitud para la comunicación. Sus relatos son vigorosos y conmovedores y resulta difícil para el lector no comprometerse en el tácito reproche que los mueve.

*Los desnudos y los muertos* podría ser, salvadas las distancias estilísticas, una especie de continuación de *De aquí a la eternidad*. (Sólo en lo que se refiere a la trama argumental, ya que, en el orden de su publicación, la novela de Mailer precedió en tres años a la de Jones.) Esta última obra trata de la vida en la Compañía G, un campamento militar en el acantonamiento de Hawaii, en una etapa inmediatamente anterior a la gran sorpresa de Pearl Harbour. La acción se estira hasta algunas jornadas después del ataque, pero el interés verdaderamente novelístico acaba con éste. Es, virtualmente, una novela de preguerra. *Los desnudos y los muertos*, ya en pleno conflicto, relata las operaciones militares del Ejército norteamericano en Anapopei, una pequeña isla del Pacífico ocupada por los japoneses, desde el comienzo de la campaña hasta las operaciones finales de limpieza.

Podrían establecerse algunas consecuencias a partir de esta diferente ubicación temporal. Por ejemplo, que el paradójico y duro romanticismo de Jones resulta más explicable en una etapa en que el soldado, si bien soporta el poder violento y despótico de los oficiales, no se ha visto obligado aún a aplastarse contra el suelo ante el primer bombardeo enemigo; o, también, que la incurable soledad de los hombres de Mailer resulta más explicable cuando se ha ma-

tado, con odio o sin él, a unos cuantos japoneses, cuando se ha robado a algunos cadáveres sus dientes de oro y se han traspasado increíblemente los límites del miedo y de la fatiga. No obstante, las verdaderas diferencias tienen su origen en más profundas y sutiles convicciones.

Ambas novelas participan de un mensaje común; la crítica de la guerra y de los hombres que la hacen inevitable. Sin embargo, no es preciso hilar demasiado fino para entender que James Jones critica al Ejército porque lo quiere bien, porque preferiría verlo en otras manos, menos corrompidas, mientras que Norman Mailer critica, a través del Ejército, el sinsentido de la civilización actual, de su ética contradictoria, de sus deberes absurdos e ineludibles.

## II

Robert E. Lee Prewitt, el protagonista de *De aquí a la eternidad*, es un soldado vocacional, que no ama nada en el mundo tanto como el sonido humano y conmovedor que sabe extraer de su corneta. (*Tocó el Toque de Queda en Arlington*, murmuran los demás respetuosamente, como podría decirse de un general: "Ganó la batalla del Marne".) Si el Ejército fuera lo que Prew, y Jones con él, entienden que debía ser, constituiría algo así como un modesto paraíso, una oportunidad de amargarse, reír y codearse con hombres de veras, una ocasión de sentirse a gusto con la propia virilidad. Pero en vez de esa vida ideal, de organizado cansancio y obligación de marcar el paso, de cariño hacia su fusil y solidaridad con superiores y camaradas, el Ejército es una institución presumiblemente fascista, con oficiales y clases degenerados, que practican inexorablemente la crueldad y participan en esa fraternidad inhumana del sadismo que nazis y soviéticos perfeccionaron en sus célebres campos de prisioneros. La insostenible rebeldía del protagonista no proviene de una congénita animadversión hacia el Ejército. Prew, que ha sido un excelente boxeador, ha dejado ciego —en una partida de entrenamiento y de un modo totalmente casual— a Dixie Wells, *un peso mediano que amaba el pugilismo y vivía para el pugilismo* y por el cual Prew había sentido siempre estima y gratitud. Este accidente, unido a la promesa hecha a su madre en el lecho de muerte de que nunca haría daño a nadie, a menos que fuera absolutamente necesario, a menos que no pudiese dejar de hacerlo, hacen que Prew abandone el boxeo y se dedique obsesionalmente a su corneta. Pero el Ejército concede suma importancia a los deportes; al parecer, aún en vísperas de Pearl Harbour, los deportes constituían el

problema vital de la oficialidad. Para el capitán Holmes, la posibilidad de que su Compañía obtuviera el campeonato de boxeo era considerablemente más importante que su mujer le pusiera cuernos con sus subordinados o que los japoneses se lanzaran a la guerra. De ahí que los escrúpulos de Prew impresionen a ese hombre inevitablemente mal: *¿Y qué quiere que hagamos nosotros? ¿Que suprimamos nuestro programa de peleas porque un hombre fué lastimado? ... Tanto daría que dijese que detuviésemos la guerra porque un hombre fué muerto.* Prew, como individuo, tiene derecho a imponerse normas; pero, como un soldado de quien no importa el nombre ni la esencia, no tiene derecho a dejar a la Compañía sin su concurso deportivo. Las rituales amenazas, claro, no sirven para arredrar a Prew, un porfiado individualista, y entonces se le aplica el Tratamiento. Éste consiste en una serie de castigos arbitrarios, administrados con método a fin de ir aumentando paulatinamente la tensión. (*Todavía le quedaba, palpitando en alguna parte, piensa Prew, su fe en los hombres, y en ese punto todavía podían golpearle.*) Por otra parte, es inevitable que esta tensión le lleve a la Empalizada —donde se confina a los rebeldes inveterados y donde se les aplican las máximas penalidades— y, dentro de la Empalizada, al Número Dos, que reúne a los *muchachos difíciles*. En una nota preliminar Jones advierte que *ciertas escenas de la Empalizada sucedieron. No sucedieron en la Empalizada del Puesto del Cuartel Schofield sino en un puesto de los Estados Unidos en el cual sirvió el autor, y son escenas reales acerca de las cuales el autor tuvo conocimiento de primera mano y experiencia personal.* Aun sin esta advertencia, las peripecias de esa extensa etapa de la novela adquieren una notable fuerza testimonial. Los castigos corporales, los sufrimientos de toda índole, a que son sometidos Prew, Jack Malloy y, sobre todo, Maggio (un ítalo-americano que simboliza la actitud negativa y cuyo increíble valor se basa en un profundo desprecio hacia el Ejército) alcanzan el nivel de un degradante sadismo, de una inútil y absurda crueldad, cuyo resultado es, en los soldados débiles —que son los más— una narcotizada sumisión, y en los otros, los individualistas, un resentimiento y una osadía sin límites. (El Gordo, administrador ejemplar de esa brutalidad organizada, es una especie de monstruo insensible, cuya insólita calidad trata el autor de hacernos comprender.) Maggio y Malloy, por distintas vías y empleando distintos procedimientos, consiguen escapar; Prew, sin embargo, cumple íntegramente su condena. Vuelto a la rutina de soldado, espera la ocasión propicia, enfrenta al Gordo y tras de pelear duramente, lo

mata; luego, herido, debe refugiarse en casa de Alma, una prostituta de quien está probablemente enamorado. Allí se queda una oscura temporada, leyendo y emborrachándose, inseguro de su amor, de su vocación y de su futuro; pero, después del ataque japonés, la decisión viene sola y emprende el regreso a su unidad. En el camino es sorprendido por un coche patrullero, cuyos hombres le confunden con un espía y le ametrallan. Pero lo cierto es que el hombre que había estado tres días en el Hoyo Negro, el hombre que había consumido deleitosamente el odio hacia la Empalizada, ese mismo hombre volvía al Ejército de una manera inevitable y fatal. Y Jones, que tuviera conocimiento de aquellas torturas *de primera mano y experiencia personal*, escribe asimismo esta novela del Ejército como un modo sustitutivo de regresar a él, de codearse otra vez con ese prójimo duro y elemental.

Paralelamente a esta historia y en cierto modo complementándola, se desarrolla la del sargento Warden, también un individualista, y, en el fondo, bastante cercano a Prew. Warden, aunque tiene una dura manera de vivir, no es un empecinado tan violento como Prew. En tanto que éste quiere entrañablemente la vida de soldado y prefiere destruirse antes que abdicar sus convicciones, Warden (como ha observado E. R. M. en *Marcha*, Nº 698) se sobrepone a toda destrucción. Le ha tomado el pulso al Ejército (es decir, a su sistema absurdo, a su corrupción, a sus lugares comunes) y, hábilmente, va acomodando sus ambiciones a las circunstancias. Warden no es un venal; su desprecio hacia Holmes y el poder de los oficiales (llega a menospreciar la ocasión de convertirse en uno de ellos) le preserva de toda corrupción y le permite sobrevivir, a diferencia de Prew, que es destruido. Sus relaciones con Karen, la mujer de Holmes, son notoriamente más humanas que las de Prewitt con su prostituta.

Desde el punto de vista literario, la novela de Jones sigue una línea recta. El estilo es también directo, frecuentemente coloquial. Se usa y se abusa de la tradición obscena que soporta el lenguaje militar; las descripciones de los burdeles, la abundante actividad sexual y las maniobras de los invertidos, son harto prolijas en sus términos y minuciosas en el detalle<sup>3</sup>. A primera vista, parecería

3. Frecuentemente, las metáforas de Jones extraen su fuerza de su vulgaridad: "Su rostro, de barba tupida, tenía esa grosera sensualidad azulada de un sacerdote fecundo", en pág. 72; "Luego se acostó (Warden) en su camastro y se puso las manos detrás de la cabeza. Y con la otra parte, que ahora surgía a la superficie, que siempre surgía a la superficie cuando se encontraba a solas, pensando en ello, conscientemente, como un hombre que no puede dejar de morder con un diente cariado pero que no va a consultar al dentista", en pág. 188.

que el autor sólo busca el sensacionalismo; hágase la prueba, sin embargo, de despojar esta novela de toda su negra indumentaria y se verá que el planteo pierde consistencia, que literariamente y en este caso, la obscenidad es un mal necesario. Por el contrario, todo el episodio de las relaciones de Prew con Alma padece una excesiva flojedad; Jones recurre inútilmente (ya que no logra con ello una intimidad sin complicaciones como la de *A Farewell to Arms*) a la repetición de diálogos y conceptos poco memorables. Pero en otros aspectos (la descripción de la rutina militar, los diálogos vivaces e incisivos sobre incidentes de cuartel, la sensación de camaradería y complicidad en el Nº 2 de la Empalizada) todo ello revela, además de la fuerza y la vehemencia que confiere un exuberante testimonio, el imprescindible talento para comunicarlo con el ritmo y la flexibilidad que convienen al relato. En este sentido, especialmente, la novela es ágil, osada. Los personajes se lanzan a quemarropa sus frases hechas, sus insultos, sus bromas rústicas y soeces, con tan notable dosis de espontaneidad, que en ciertos pasajes el relato es más bien una crónica impetuosa, en la que cada anécdota parece nutrida de algún vivo recuerdo. Las criaturas de Jones hablan como hombres de carne y hueso, no como personajes literarios, pero esta búsqueda vulgaridad otorga a la novela su ritmo característico, su penetrante, tangible acusación.

Es probable que la gran debilidad de esta obra resida en su última parte, no precisamente a causa del desenlace (después de todo, el regreso y la muerte de Prew podrían ser los últimos toques con que una anuente fatalidad culmina el Tratamiento) sino por la tibieza del estilo, por el cansado desarrollo en que viene a diluirse toda aquella pujanza. No es aventurado afirmar que el documento ha debido pagar su cuota de propaganda a fin de merecer la difusión.

### III

Si se efectúa un sumario cotejo entre la obra de Jones y *Los desnudos y los muertos*, es posible reconocer en esta última una estructura bastante más compleja. Por lo pronto, si *De aquí a la eternidad* quiere ser, ante todo, documento, la novela de Mailer denota un propósito más desembozadamente literario. Los personajes son, sin lugar a dudas, entes de ficción. Piensan mucho más intensamente de lo que actúan, y —esto es importante— piensan en un buen estilo narrativo. El plan, que trae a la memoria del lector ciertos experimentos de Dos Passos, incluye largos monólogos en que

los soldados desmenuzan sus respectivas vidas y establecen, sin proponérselo cabalmente, las fronteras de su propia e infranqueable soledad. Los hombres de Mailer, aislados incurables, jamás conseguirán adaptarse a la misión que desempeñan ni comunicarse con la hosca intimidad de sus semejantes. De ahí que sus conversaciones, demasiado extendidas y un poco solemnes, no posean la brutal espontaneidad con que suelen medirse y comprenderse los tangibles personajes de Jones.

Es curioso observar que el lenguaje soez, las situaciones chocantes, la brutalidad de ciertas escenas (que aparecen casi con la misma frecuencia que en *De aquí a la eternidad*) no parezcan resortes funcionales de la narración sino más bien inyecciones de ambiente y credibilidad que no siempre producen el efecto esperado. Este desacomodamiento que el lector puede fácilmente captar en la obra de Mailer, no constituye empero una objeción fundamental. Significa tal vez que el autor se ha señalado un objetivo más alto y que no siempre ha logrado alcanzarlo. Apuntalar novelísticamente una obra como *Los desnudos y los muertos* constituye sin duda una tarea más complicada y riesgosa que el ágil expediente de crónica usufructuado por Jones. Es inevitable que la obra resulte menos entretenida para el lector común.

En *Los desnudos y los muertos* existen dos mundos claramente diferenciados: el de los oficiales y el de los soldados. Aparentemente el general Cummings es muy cordial con sus tropas, pero el lector está en el secreto de que sólo se trata de fórmulas manidas, de un ejercicio cauteloso y tenaz de la simpatía. En realidad, el menosprecio del general alcanza a sus soldados tanto como a sus oficiales. Sólo parece atraerle el teniente Hearn, con su conciencia liberal y su atavismo reaccionario, pero el subordinado pronto llega a descubrir la clave homosexual de ese interés y no puede ni quiere evitar que Cummings, sintiéndose rechazado, le empuje a una muerte segura.

Hearn está contra el espíritu de casta (que encarna Cummings), pero aun así se siente un desclasado y no puede ocultar su procedencia. Desde el comienzo de su misión hasta su muerte no puede conseguir la simpatía del sargento Croft ni siquiera la confianza de sus hombres, pese a que él también utiliza, como el general, los estribillos de la falsa camaradería. Pero si Cummings no consigue comunicarse con Hearn ni el teniente con sus hombres, tampoco éstos llegan a comunicarse entre sí. La más superficial de las relaciones entre los personajes de *De aquí a la eternidad* es siempre más franca que cualquiera de los vínculos, circunstanciales y rencorosos, en que

intentan confraternizar los personajes de Mailer. La solidaridad que une a Prew con Maggio o con Malloy, la afinidad temperamental que lleva a Prew, Andy y Viernes, a escribir los nostálgicos *Blues del reenganchado*, son sentimientos proscriptos en *Los desnudos y los muertos*. Cualquier intento de adhesión y camaradería (ya pro venga de las buenas intenciones de Hearn, de la soberbia borrachera que lleva a los hombres a saquear cadáveres de japoneses, o de la autocompasión del judío Goldstein) siempre estará destinado al fracaso. Los hombres se hallan desnudos, o sea inermes, en su disponibilidad ante la muerte. Es esa ininterrumpida sensación la que constantemente les agobia, cercenando su espontaneidad. El odio que siente Croft por los japoneses (es eficazmente brutal la escena en que mata al indefenso y conmovido prisionero) reemplaza sólo a medias una inconsciente repugnancia hacia la muerte. Los japoneses aportan la muerte, pero, además, se les encuentran muertos dondequiera se inspeccione la selva. Odiar a los japoneses es, para Croft, la forma de su náusea frente a la muerte.

Es corriente, por otra parte, que los hombres de Mailer sobre lleven algún simbolismo. Tal preocupación literaria del personaje recuerda bastante a Moravia, pero el uso de ciertos clisés nunca parece tan chocante como en la obra del novelista italiano. Mailer, para disimular y a la vez para desarrollar ese simbolismo, recurre al expediente que ha denominado *La máquina del tiempo* y que le permite interpolar, en la acción actual de la novela, algunas claves iluminadoras del pasado. No se trata propiamente de una forma de *racconto* sino de más o menos caóticos repases mentales, en los que aparece la imagen verdadera del personaje, una especie de sucedáneo del retrato que lleva seguramente su ficha de soldado. Pero no todos los personajes son indagados por la *máquina del tiempo*; sólo los más representativos, los casos verdaderamente ejemplares: *Gallagher, el revolucionario al revés; Robert Hearn, el vientre estéril, Red Valsen, el trovador errante; Sam Croft, el cazador*. El procedimiento no es rematadamente original y recuerda no sólo a Dos Passos sino a su epígono John Horne Burns, autor de *La galería*<sup>4</sup>, otra novela de postguerra que también procede a pantallazos. Pero no puede negarse que está razonablemente aprovechado y añade movimiento y mujeres a una trama que de lo contrario pecaría por cierta excesiva languidez. Es objetable, sin embargo, la insistencia con que *la máquina del tiempo* apela al fracaso para dar el sentido

4. John Horne Burns: *La galería* (The Gallery, 1947). Traducción de Julio Fernández Yáñez. Barcelona, 1949, Luis de Caralt, 387 págs.

de una vida cualquiera. Todas y cada una de estas oscuras existencias son aburridos e intrincados fiascos. Parecería como si la guerra hubiera sumergido al incansable, al eufórico, al frívolo norteamericano medio en un pantanoso y estéril pesimismo, en el que increíblemente no tienen importancia la cocacola, el baseball ni la goma de mascar.

## IV

Pese a las diferencias apuntadas, existen algunos puntos fundamentales en que las respectivas actitudes de James Jones y de Norman Mailer son en esencia la misma. Ambos escriben sobre el Ejército —una entidad abrumadoramente colectiva— pero coinciden en exaltar los fueros del individuo. Prew, Warden, Malloy, en *De aquí a la eternidad*; Hearn y Red, en *Los desnudos y los muertos*, son, cada cual a su modo, exageradamente individualistas. Tanto Jones como Mailer testimonian el avasallamiento del Ejército (esa especie de monstruo mitológico) sobre la intimidada conciencia del ser. El hombre uniformado es un mero resorte y, como es lógico, para los Estados Mayores no tiene importancia ni la anónima muerte de cada uno de sus servidores ni el mundo absurdo y descomunal que inevitablemente se clausura con ella. Es obvio que estos novelistas han dejado atrás el sarampión patriótico, optando por rendir culto al héroe obligado, al héroe transido de cobardía que en todas las guerras se hizo en los pantalones pero que hasta aquí no había hallado su aedo.

Tanto Jones como Mailer desconfían del poder militar y dejan constancia expresa de sus recelos en largos diálogos (Holmes, Jake Delbert y Sam Slater, en *De aquí a la eternidad*; Cummings y Hearn, en *Los Desnudos*) que ejemplifican con claridad la organización casi fascista del ejército norteamericano<sup>5</sup>. No obstante, las respectivas tesis difieren aquí en lo fundamental: para Jones lo podrido es el sistema (está bien que el Ejército exista; hay salud todavía en el espíritu humano; la corrupción reside en la política militar y en la índole venal de sus jefes); para Mailer lo podrido es la civilización (el Ejército es un monstruo odioso; el ser individual, un abismo de amargura y de resentimiento; la corrupción es un mal corriente, no específicamente militar).

5. En ambas novelas se toca el tema de la intolerancia hacia negros y judíos en los Estados Unidos. Son ilustrativos a ese respecto el pasaje en pág. 207 de *De aquí a la eternidad* (conversación entre Prew y Stark) y los monólogos de Roth y de Goldstein, en *Los desnudos*.

De todos modos, y aunque desde un punto de vista literario muestren diversas flojedades de estilo, de ritmo y de planteo, y acaso una complacencia excesiva en la brutalidad, es indudable que estos novelistas saben transmitir con inusitada franqueza su versión personal de cuanto sucede en la trastienda del verdadero Ejército, sin duda más estragado, más inhumano y menos leal, que ese otro "ejército" optimista y prefabricado, cuyas sonrisas difunde Hollywood con sospechosa ingenuidad.

MARIO BENEDETTI.

## HACIA UN CINE TOTAL

Es creencia corriente que el relieve (estereoscopia o 3 D) y la pantalla ancha (cinerama, cinemascope, etc.), son efectos que los productores tratan de anexar al cinematógrafo por razones puramente comerciales, como una posibilidad de proporcionar al público lo que la televisión no puede darle. Sin embargo, aunque tal vez pueda parecer extraño, pensamos que son procedimientos que han de integrar el lenguaje cinematográfico como una necesidad estética dentro de su evolución lógica.

El cine es un arte, pero —aunque nos pese— es una industria y una técnica. Antes que arte es un lenguaje, y este lenguaje evoluciona. Mas en cada paso que da hacia adelante, necesita un impulso que implica la coexistencia de esos tres elementos: arte, industria y técnica. Generalmente, los medios técnicos, la inventiva aplicada a su perfeccionamiento material, llevan años de adelanto a las necesidades de la industria y del arte. También puede ocurrir que los productores, por razones comerciales, tales como el hastío de los espectadores y su deserción de las salas, o la competencia de otros espectáculos, recurran al empleo de un procedimiento técnico nuevo. El resultado no deja de ser una curiosidad pasajera, si tras suyo no se encuentra una exigencia de índole artística.

Es evidente que el cine desde sus orígenes, tiende a ser *total*, en una evolución que va añadiendo sonido, color, relieve, pantalla ancha, y quizá también circular. Evolución que puede seguir con el cine olfativo, e incluso táctil, y que podría terminar, un tanto extravagantemente, como pide René Barjavel, “cuando los personajes se libren de la pantalla y de la oscuridad de las salas de cine para irse a pasear por las plazas y nuestros apartamentos”, pretensión no del todo desmesurada, si se piensa que ya se perfecciona un método de proyección sin pantalla.

Decíamos que la técnica, por sí sola, no es capaz de modificar el lenguaje fílmico: En 1900, ya se habían descubierto procedimientos de color, sonido y relieve. No faltaban complicados y maravillosos cineramas y ciclорamas. Eran tiempos de feliz inventiva, en los que el cine crecía entre milagros. El color, pintado a mano, había llegado a ser una necesidad para las *féeries* de Méliès, Zecca, Velle y Chomón. Éste último lo llevó hasta la perfección, como lo demuestra su *Voyage à Jupiter*. Pero con la muerte de las *féeries*, poco antes de la primera gran guerra, cayó en desuso tanto porque su

técnica era artesanal y no encontraba cabida en una posterior sistematización maquinista, cuanto porque no servía artísticamente para los films realistas que dominaron el mercado. Recién, poco antes de la última guerra, el desinterés del público por el cine forzó a los industriales a preocuparse de impulsar el perfeccionamiento de sistemas de color. El sonido, técnicamente posible desde 1904 en su actual sistema de impresión con la imagen, no alcanzó a implantarse hasta fines de la década del veinte. En efecto, no sólo faltaba una necesidad comercial que llevase a la industria a usarlo, sino que se requería un previo desarrollo de lo que entonces se llamaba el “arte silencioso”. Alcanzó el lenguaje fílmico su plena madurez recién entonces, exigiendo el aditamento sonoro, y luego, el contrapunto auditivo-visual; y porque le interesaba a los industriales, el cine tuvo voz en 1926, cuando la empresa Warner, para evitar la quiebra, lanzó al mercado *Don Juan*, y después, *The Jazz Singer* (El cantor de Jazz, 1927), films de Alan Crosland, que constituyeron la “vanguardia” comercial del cine parlante. Pero, por el mismo tiempo, algunas importantes obras silenciosas de la “vanguardia” artística (como *La Passion de Jeanne d'Arc*, cuyo guión —escrito en 1926— fué pensado, presumiblemente sin esa intención, con una estética propia del cine parlante), o los últimos films mudos de Pabst, en los que abundaba el dialogado, pedían la voz para alcanzar su verdadera dimensión.

El sonido era, pues, necesario desde un punto de vista artístico, y por ello, se equivocaron entonces gran parte de los creadores, como le ocurrió a Chaplin o a René Clair, al desdeñar las primeras películas parlantes, a las que creían únicamente formas bastardas, surgidas de exigencias puramente comerciales, cuando en realidad, constituían, además, las presencias titubeantes de la evolución a que aludimos.

Esto que podría no ser más que historia antigua, adquiere una actualidad ejemplar cuando leemos o escuchamos a los presentes profetas de calamidades que afirman que las experiencias recientes de cine tridimensional o de cine panorámico, llevarán el arte fílmico a la ruina, convirtiéndolo en un simple esparcimiento para retardados.

De tanto en tanto, se repiten conceptos erróneos frente a los intentos de producir un cine popular, cercano del espectáculo de feria, si se quiere, pero al que nunca le faltaron virtudes. Por cierto que muy superiores a aquellas que poseen las actuales realizaciones pretendidamente dirigidas a una pequeña burguesía con as-



piraciones tan pseudo intelectuales como mediocres. Se olvida fácilmente que *Le voyage à la lune* de Méliès fué un film producido para exhibir en las ferias y que los primeros Mickey Mouse surgieron entre los alaridos de los fenómenos operáticos del "100 por 100 parlante". El relieve cinematográfico nace como una curiosidad, con leones, flechas y trompadas dirigidas al espectador. Los productores de Hollywood tratan de luchar contra la televisión mediante estos recursos tan ingenuos y tan apropiados para exhibir en una carpa ante atónitas mentalidades infantiles. Sin embargo, subterráneamente, y más allá de estas limitadas intenciones, el cine va trazando un nuevo y más amplio camino.

Hasta ahora, las imágenes cinematográficas se hallaban encerradas dentro de las dos dimensiones del marco de la pantalla de exhibición. El relieve, en su posibilidad ya probada, permite que las imágenes salgan de la tela y vengán hacia la sala. La sensación resultante no es, como se pretendía en un principio, realista. Mac Laren, en sus *Now is the time* y *Around is around*, ha podido crear un mundo mágico, absolutamente diferente de todo lo que nos había dado el cine hasta entonces. Tal posibilidad creativa de ambientes irreales que permite la estereoscopia, sumada al buen éxito comercial de *The House of wax* de André de Toth, ha impulsado la producción de films de fantasía terrorífica, que aún no han llegado hasta nosotros.

Falta todavía el empleo del relieve con un criterio plástico que, quizás, podría estar emparentado con los frisos escultóricos, y, sobre todo, falta emplear la estereoscopia en profundidad, hacia adentro de la pantalla, donde ha de ser más fértil para las concepciones realistas, y hacia lo que viene tendiendo el cine-espectáculo desde hace años en films de realizadores de "vanguardia", como podrían ser Renoir y su discípulo Visconti, Orson Welles en *Citizen Kane* (El Ciudadano), William Wyler en *The little foxes* (La loba, 1941), *The best years of our lives* o en *Detective Story* (La antesala del infierno), y Alfred Hitchcock en una obra, revolucionaria por su realización, injustamente desdeñada por público y crítica: *Rope* (La Soga). Wyler en sus producciones emplea la "profundidad de campo". En ese sentido, sus films son planos, pero en 3ª dimensión *avant la lettre*, de la misma manera que *Jeanne d'Arc* era un film estéticamente parlante, aunque mudo.

Dicha "profundidad de campo", empleada como recurso dramático, tiende a presentar simultáneamente dos o tres acciones, aboliendo el montaje tradicional, que las presentaba alternadamente.

Esto implica menos "cortes" o "tomas", y al entender del autor de *Detective Story*, la continuidad que resulta de ello, vuelve más vividas las "tomas", más interesantes para el espectador, que estudia cada personaje *a su gusto*, y hace él mismo sus propios "cortes". Para que esto sea posible Wyler, como Welles, con el nexa común del fotógrafo Gregg Toland, han empleado las "tomas" largas en duración, lo que permite al espectador hacer con tiempo su elección. Hitchcock, en *Rope*, continúa hasta el máximo la práctica de las "tomas" largas, limitándose a nueve o diez "cortes" en toda la película, pero prefiere seguir siendo él quien hace el montaje, y no dejarlo por cuenta del espectador. La cámara en *travelling* efectúa los "cortes" en profundidad y se mantiene en un continuo movimiento, lo que contrasta con la inmovilidad de algunos films de Wyler.

Vemos, pues, que la "vanguardia" del cine norteamericano, diez años antes de que los industriales tratasen de imponer el relieve, venía experimentando con realizaciones en profundidad y buscaba el modo de sustituir el montaje alternado. Los más serios impugnadores del cine estereoscópico, aducen —con razón— que, de implantarse éste, desaparecería el montaje tradicional, por motivos de índole técnica, ya que no sería posible hacer los "cortes" como hasta ahora. De esto infieren que sería totalmente borrado el lenguaje cinematográfico, o poco menos. No llegan a comprender que lo que ocurriría en tal caso, constituiría una evolución, y que dicha evolución no dependería de un capricho de los industriales, sino de un requerimiento de los creadores, sustituyéndose en este caso un método de montaje por otro diferente.

Comercial y estéticamente, parece que ha llegado el momento de la cinematografía estereoscópica. Sin embargo, excepcionalmente, en este caso, falta una técnica realmente adecuada. El procedimiento que se emplea en la actualidad —nada novedoso por cierto—, requiere la utilización de anteojos, poco prácticos, y fatiga la vista del espectador. Otro procedimiento, soviético, es sólo utilizable en un cine de Moscú, lo que lo hace impracticable para el resto del mundo. En tanto no aparezca otro sistema más viable, la realización del cine en relieve ha de ser postergada.

Los productores hollywoodenses, parecen haber llegado a esta conclusión, y prefieren, cada vez más, recurrir, para combatir la televisión, a la pantalla ancha. Es decir, permanecer en un cine bidimensional, con una relativa profundidad, gracias al curvado de dicha pantalla, pero liberado de los límites de su marco.

En efecto, venimos viendo los films dentro del marco de las pantallas normales, como si fueran proyectados en una ventana. Con

la pantalla ancha, rompemos este cuadro estrecho y nos internamos en la acción o la vemos "desde fuera" de esa ventana, directamente, en toda su amplitud.

El famoso cinerama, triple pantalla, de Nueva York, ha obtenido buenos resultados comerciales, pero resulta sumamente engorroso, al requerir tres pantallas especiales, otros tantos proyectores y una no menor cantidad de películas. Esto lo hace aplicable a una sola sala en el mundo, por lo que, al igual que el relieve soviético, no ha de tener mayor difusión. En cambio, el cinemascope, ya utilizado en 1929 en un film experimental de Autant-Lara, y resurgido ahora al resultar que, actualmente, tiene un interés comercial que antes no poseía, parece que se impondrá gracias a su simplicidad. Con el cinemascope, la "puesta en escena" en profundidad de Wyler e Hitchcock podría transformarse en "puesta en escena" en ancho. También podría servir para una utilización estética por la que luchó, sin ser oído, Abel Gance desde que, en 1925, presentó escenas de su monumental *Napoleón* sobre una triple pantalla: lo que él, llama "polivisión"; o sea, la proyección simultánea sobre tres pantallas de dimensiones normales, como ocurre con el cinerama, pero que igual podría hacerse sobre una sola y con una película única, dividiéndose, tanto el film como la pantalla, en tres partes paralelas. Su empleo enriquecería muchísimo el arte cinematográfico, mucho más de lo que aporta el muy mediocre primer film en cinemascope *The Robe* (El manto sagrado) de Henry Koster. Con la "polivisión" podríamos tener una orquestación de imágenes, no sólo alternadas en el tiempo, como enseñara a hacer Griffith, sino también en el espacio, en ancho, en un gran fresco animado, presentándolas paralela o simultáneamente, superpuestas o sucesivas, complementándose o en contrapunto, multiplicándose en el espacio y en el tiempo.

Más limitadamente, podríamos contentarnos con imaginar cómo se verían, filmadas y proyectadas en ancho, las escenas del bosque en *Rashomon*, la campiña irlandesa de *The Quiet Man* (El hombre Quieto), la fiesta de San Juan en *La Señorita Julia* o la batalla de *Alejandro Nevski*.

Hasta aquí nos hemos ceñido a referirnos al cine como espectáculo, y en atención a una "vanguardia" que comprendería, principalmente, al cine de Hollywood, algo a Renoir y bastante a Gance. Conviene, no obstante, señalar otra "vanguardia" de no menor importancia, la de aquellos realizadores que pretenden escribir con la cámara cinematográfica, y que podría comprender a Bresson (*Le Journal d'un Curé de Campagne*) o a Astruc (*Le Rideau Cramoisi*).

Sus aspiraciones sirven, en el estado actual del problema, para hacer ver claramente que el cine no tiene porqué ser nada más que un espectáculo, encerrado en sus salas de proyección, y que también puede ser visto individualmente, leído y hojeado en una moviola, o en un proyector de 16 mm. con marcha atrás, como si fuera un libro.

Este cine, emparentado con métodos narrativos de la literatura, y al que no creemos que el relieve y la visión ancha le proporcionen beneficio alguno, tiene una salida lógica en la televisión.

Una vez más podemos apreciar cómo se impone la unión de las necesidades estéticas, económicas y técnicas. La televisión, legítima manera de "leer" el cine en nuestras casas, permite por fin un deslinde imprescindible entre el cine-espectáculo y el cine narrativo. La televisión no tiene por qué ser la sepulturera del arte cinematográfico, sino por lo contrario un medio técnico, de amplio desarrollo industrial y económico, que ha de servir para que cada género del cine se dirija al público que lo requiera, y para que el autor de films se exprese de acuerdo con sus aspiraciones, sin limitarse, como hasta ahora, a las contingencias de duración y otros requerimientos de las salas de espectáculo.

Terminen estas líneas con una afirmación general: El cine debe y ha de ser *total*, pero no por ello habrá de ser forzoso el uso integral de los elementos de que dispone o disponga el lenguaje fílmico. Lo deseable es que todos se hallen al alcance del realizador, sin perjuicio de que éste use de ellos solamente los que sean necesarios para expresarse de acuerdo con la índole del film que tenga entre sus manos, y atendiendo a que en el cine como en la literatura existen tres géneros —épico, lírico y dramático— ante los cuales se abren posibilidades infinitas, dentro de las que pueden coexistir el cine en color, en blanco y negro y en relieve, como en las artes plásticas coexisten el dibujo, la pintura y la escultura. Ya Laurence Olivier, con toda razón, señaló que hay films para realizarlos en color (*Henry V*) y otros en negro (*Hamlet*). Son tan inconcebibles *Caligari* y *Jeanne d'Arc* en color, como *The River* (Río Sagrado) y *Moulin Rouge* en blanco y negro. Dentro de este criterio, ¿por qué todos los films deben ser forzosamente parlantes? Deberían realizarse, aun ahora, películas mudas si ello resultase estéticamente conveniente, por más que el ejemplo de un film reciente, deliberadamente mudo, puede resultar contraproducente si se piensa que en este caso no pasaba de encerrar un artificio, ya que no requerían el silencio la trama, ni los sucesos que se presentaban en él. Tampoco el relieve tiene que ser utilizado en todo caso, ni la pantalla ancha

siempre en su totalidad, pudiendo mantenerse para los primeros planos la parte central de la proyección, que podría ser ampliada en los planos americanos, y mucho más en los generales.

El lenguaje cinematográfico continúa, pues, felizmente, evolucionando, lo que significa que permanece vivo y actual. Parecería que cada unos veinticinco años sufre una crisis (1900: afirmación; 1926: sonido; 1951: relieve y pantalla ancha), que lo enriquece expresivamente. Estas crisis, aportan una impulsión que comienza con titubeos, con una aparente regresión en lo artístico, con una atracción popular por vía de la curiosidad que despiertan los nuevos elementos técnicos, y con la consecuencia de que queden rezagados, a veces definitivamente, muchos realizadores. Griffith desapareció con el sonido. Chaplin necesitó más de 15 años para utilizarlo en toda su amplitud. En cambio, en la década del treinta surgieron muchos realizadores nuevos, llenos de entusiasmo e inquietud experimental, que enriquecieron el arte del film. La adquisición del relieve y de la amplitud de visión han de desplazar a muchos directores importantes. Vemos que George Stevens hace declaraciones desalentadoras, que René Clair prefiere esperar a ver qué ocurre, pero sin duda surgirán nuevos nombres, y éstos han de tener un campo fértil donde inventar, experimentar y crear.

JOSÉ CARLOS ÁLVAREZ.

## RESEÑAS

ELISEO SALVADOR PORTA.—*Con la raíz al sol*. Prólogo de Domingo Luis Bordoli, Montevideo, 1953, Ediciones Asir, 277 páginas.

Los relatos que bajo el título de *De aquel pueblo y sus aledaños* publicara Porta en 1951, mostraban a un narrador algo inseguro de su oficio, receloso de los efectos declaradamente literarios, pero capaz de trazar el cuadro eficaz y conmovedor de *En el puesto del fondo*. *Con la raíz al sol*, novela de la sequía, constituye una empresa de mayor aliento. Utilizando aproximadamente el mismo tipo de personajes, pero encarándolos con menos inhibiciones narrativas, Porta demuestra haber aprovechado la experiencia anterior.

La sequía no es sólo el tema obsesionante de la novela sino también una especie de monstruoso personaje (en la línea —no en el sentido— de *La peste* de Camus). El relato empieza cuando aprieta la seca y acaba sin que nada anuncie la lluvia ni nadie se atreva a esperarla. El autor se beneficia de las proporciones módicas del tema y, con envidiable prudencia, convierte a la sequía en la única, estirada peripecia. Son los personajes quienes van enterando al lector, con su viraje hacia el pesimismo, con la paulatina declinación de su diálogo, de las gradaciones de su creíble, arbitraria desgracia. Sus miedos, sus deseos, sus supersticiones (otras tantas raíces al sol), acaban por volverse indecorosamente visibles.

Sería relativamente fácil reprochar a Porta la pobreza de la anécdota, la languidez del ritmo, el argumento casi inexistente; pero, en cierto modo, ello equivaldría a juzgar al autor desde el punto de partida de su creación, ya que esa morosidad puede ser un rasgo deliberado, una actitud servicialmente consagrada al tema. De todos modos, una novela de la sequía no soporta un excesivo dinamismo.

Entre otros méritos, la novela de Porta tiene el muy atendible de no proclamar estentóreamente su ascendencia literaria. Es indudable que tanto el tema como el clima de *Con la raíz al sol* provienen de la observación directa, de la rebusca en la memoria, en todo caso de la enmienda imaginativa. Tanto el cansado paisaje como sus vacas inmóviles o sus tangibles boniatos globulosos, han sido (o parecen haber sido) vistos, no leídos en algún cuento de Morosoli. Sus peones, sus negros, sus viejos recalcitrantes, no son nuevas posturas de algún personaje de Espínola, sino que exhiben una clara vida propia. Esto no significa que Porta haya alcanzado, en el momento actual, el nivel artístico de estos dos narradores

ejemplares, pero no deja de constituir un buen síntoma y una plausible actitud creadora que alguien decida partir de la modesta experiencia personal antes que de la ajena, por exitosa que haya resultado.

En cierto modo el autor ha pretendido poner al día la imagen de nuestro hombre de campo. Ya no se trata del *gaucho* anacrónico y florido que inspira aún a buena parte de nuestros narradores. En la campaña de *Con la raíz al sol* hay colonos de ascendencia italiana, estancieros de ascendencia española, jeeps, ciclistas, comités charcareros, es decir: la viva y si se quiere absurda actualidad. Lo gauchesco sobrevive en algunos ritos, en ciertas poses, pero esos restos tienen la virtud de no sonar a falso.

El aspecto más destacable de la novela de Porta es pues su actitud de creador, su intención de retomar desaprensivamente un tema que la repetición de influencias había despojado de naturalidad y sencillez. Por eso mismo resulta más lamentable que el autor no haya encarado el desarrollo literario con el mismo rigor que su actitud testimonial. En primer lugar, la novela es abusivamente extensa. Acaso una buena poda hubiera acrecido en forma sensible el efecto obsesionante de su asunto. Largos capítulos meditativos (especialmente, los *apuntes* de Don Plácido, en págs. 164 a 169, desmañada secuela de *De aquel pueblo y sus aldeaños*) poco o nada agregan al desarrollo central de la obra. Hay algunos personajes bien delineados (la pareja Atilio-María, con sus timideces y su trabajo en común, con su rito crepuscular de lavarse los pies en un latón, convierte al capítulo V en el mejor de la novela), pero hay otros (el cura, el estanciero Goldaracena, don José) que, como ha señalado el prologuista, han sido desfigurados por el encono. Hacia el final, además, ocurre un suicidio (el de Don Laureano) que parece arbitrario y choca especialmente porque es la única peripecia violenta de la novela.

No obstante, el saldo sigue siendo favorable. Hay una limpia modestia en el modo con que Porta nos dice su historia y esa modestia lo convierte en un testigo ideal. Su acercamiento al paisaje, su versión de la naturaleza, alguno de sus diálogos de amor, están dichos en un tono menor que conviene notoriamente a la índole del asunto. Cuando el autor predica sus convicciones, el atractivo de la novela declina de manera visible, pero cuando se limita a describir o a contar, concentra hábilmente la atención del lector. Para un novelista esto constituye el más elemental —y acaso el más difícil— de los éxitos.

EDUARDO MALLEA.—*Chaves*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, 101 págs. *La sala de espera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 225 págs.

Ninguna de estas obras es en rigor una novela. *Chaves* —llamada *novela* por el propio autor— narra el proceso de una actitud, el moroso desarrollo de un silencio; rasgos éstos más apropiados para las exigencias formales de la *nouvelle*. En cuanto a *La sala de espera*, el autor se encarga de advertirnos que *se trata de una narración poemática escrita como un mero ejercicio al margen de una obra novelística con otras preocupaciones y otros rasgos, que no la incluye necesariamente en su sistema*.

*Chaves* representa una agradable sorpresa para el antiguo lector de Mallea. Por lo pronto, el contenido de *Chaves* se equilibra con sus dimensiones; no le faltan ni le sobran episodios ni personajes; el protagonista existe literaria y humanamente; la anécdota se desenvuelve en un ritmo normal, sin que el artificio se vuelva demasiado ostensible. El plan del relato no es complicado; no obstante, el contrapunto entre el silencio actual y su prehistoria, es lo bastante ingenioso como para obtener la atención progresiva del lector. La última negación de *Chaves* es un mensaje simple, verosímil, y redondea —como pocas veces lo consigue Mallea— el carácter del personaje.

Desafortunadamente, no hay lugar en este elogio para *La sala de espera*. Si, como señala el autor, esta obra es un *mero ejercicio*, es preciso anotar que se trata de un mal ejercicio, de esos que no deben abandonar su pudorosa ineditez. Siete personas (cuatro hombres, dos mujeres y un niño) que aguardan en la sala de espera de una estación solitaria, a seis horas de la capital, se embarcan en largos monólogos interiores, en los cuales comunican sus respectivas autobiografías, inevitablemente sus fracasos, y, por último, el motivo trascendental de este viaje que emprenderán cuando arribe su tren, tan larga e inútilmente demorado.

Con excepción del cuarto relato, el de Francisco Díaz (un dramaturgo lleno de odio y vacío de temas) que, como narración aislada, tiene cierto interés, los seis restantes son otros cuentos para una inglesa, menos desesperada que la de 1926, pero cargados de una artificiosa pasión, de una esmerada ansiedad, que, en este caso, ya no pueden ser defendidas por el brío juvenil del escritor. Resulta demasiado chocante, además, la exagerada trascendencia que el viaje y, por lo tanto, la espera, tienen para cada uno de los siete

pasajeros. Todos, sin excepción, han culminado un ciclo; la mayoría regresa desde su propio fracaso a la miseria inicial de su vida; otros, huyen hacia la desesperanza y la soledad. Todos son excepciones. Ninguno de ellos exhibe un pasado corriente, una vida normal; ninguno de ellos podría dejar de ser un personaje de Eduardo Mallea para mezclarse con la vida real.

En su nota preliminar, el autor intenta dejar sentado que *el ritmo en que se desarrolla* (la narración), *por causal que parezca, es deliberado, y que obedece a una idea del proceso monótono y reiterativo, al tono único, en su forma, de los monólogos de conciencia, tan opuestos a la diferenciación y libre carácter del lenguaje hablado.* Corresponde formular dos observaciones. La primera: que el ritmo jamás parece casual, por lo menos nunca tan casual como lo exigiría la condición de monólogo interior; y luego, la más importante, que nada parece más opuesto a la indiferenciación del caos mental que el anfractuoso estilo empleado en las siete historias, henchidas de elaborados adjetivos, verdaderamente insólitos para ser pensados mientras se papan moscas y se mira el reloj.

De todas maneras, ambos libros ilustran convenientemente acerca de los aciertos y las limitaciones de este novelista, y aunque resulte desalentador que en la actualidad dedique su más ambicioso esfuerzo a una búsqueda estéril y desatinada, la sola presencia de *Chaves*, con su drama concentrado y sencillo, permite conjeturar que Mallea habrá de resolver satisfactoriamente su encrucijada literaria.

MARIO BENEDETTI.

ANÓNIMO.— *Los versos del capitán.* Buenos Aires, Losada, 1953; 114 páginas.

La portada, la solapa y el prólogo aseguran que el libro es anónimo, que el Capitán y su nombre son para siempre un misterio. Sin embargo "todo el mundo" le ha puesto un nombre al Capitán: Pablo Neruda. Eso, que esencialmente no tiene importancia porque cada verso, cada poema, cada libro debe valer por sí mismo, desista bastante el juicio crítico. No es lo mismo hablar de un poeta nuevo que del mayor poeta de Latinoamérica; no es lo mismo hablar del reencontrado acento de Neruda que del nerudiano acento de un imitador.

Ese acento, muchas metáforas, todo lo que sea accidente biográfico, la tremenda fuerza expresiva, hacen pensar que "todo el mundo" tiene razón. Pero

*¿Quiénes fuimos? ¿Qué importa?*

Es casi inevitable la mención de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como antecedente inmediato. Ambos son cantos del amor moderno. O, si se prefiere creer que el amor de la pareja de hoy es igual al de la pareja eterna, al del siglo pasado y al de los otros, podría decirse: cantos modernos de amor. Cantos que inscriben lo más hondo y las menudencias, los procesos espirituales y lo fisiológico, lo sentimental y lo cotidiano; que se atreven a desear la felicidad en términos tan pequeños que incluyen las papas fritas, el jabón y el asado:

*no la rápida rosa  
que la ceniza del amor deshace,  
sino toda la vida,  
toda la vida con jabón y agujas,  
con el aroma que amo  
de la cocina que tal vez no tendremos  
y en que tu mano entre las papas fritas  
y tu boca cantando en invierno  
mientras llega el asado  
serían para mí la permanencia  
de la felicidad sobre la tierra.*

La ternura, la adoración, el gesto ingenuo, la cólera, las exigencias, las rupturas, son detallados con aquella fuerza expresiva, son expresados con esta omnipotente pasión:

*Yo echo la puerta abajo:  
yo entro en toda tu vida:  
vengo a vivir en tu alma:  
tú no puedes conmigo.*

Y respaldando todo eso, añadiéndole potencias y plenitud, permanece un mundo que el amor no alcanza a eclipsar, aunque a menudo lo aparta: un mundo natural con geografía, temperaturas, ele-

mentos, y un mundo de miseria, pelea y esperanza que un poderoso sentimiento totalizador abarca y donde el amor se ubica y se encuentra un sentido.

No siempre es tan intenso el libro; hay repeticiones, hay poemas inválidos; la preocupación social a veces, parece, viene un poco a la fuerza a ocupar su puesto. El prólogo que firma Rosario de la Cerda no parece escrito, aunque lo explicita, por la mujer que mereció los versos. Pero eso, después de todo, es lo natural: si alguna vez apareciera la heroína de este amor —prólogo aparte—, es muy posible que pareciera indigna de tales versos, de tal pasión, del simple amor que se le trueca.

*el simple amor  
de una mujer y un hombre  
parecidos a todos.*

En última instancia, no importa ella, no importa la falta de ángel, de verdad, de emoción del prólogo —ni siquiera sus fallas gramaticales—, ni el mismo nombre del poeta. Lo que importa según el Capitán es que:

*Tal vez llegará un día  
en que un hombre  
y una mujer iguales  
a nosotros  
tocarán este amor y aún tendrá fuerzas  
para quemar las manos que lo toquen.  
¿Quiénes fuimos? ¿Qué importa?*

IDEA VILARIÑO.

## SUMARIO

*Pablo Neruda*

ODAS ELEMENTALES

*Derek Traversi*

EL SIMBOLISMO DEL "REY LEAR"

*Omar Prego Gadea*

PARQUE RODÓ

*Mauricio Maidanik*

EL ATONALISMO

*Marcel de Corte*

ONTOLOGÍA DE LA POESÍA

TEXTOS: Trópico de Capricornio

por *Henry Miller*

NOTAS: Los novelistas norteamericanos  
y el ejército

por *Mario Benedetti*

CRÓNICAS: Hacia un cine total

por *José Carlos Álvarez*

RESEÑAS: por *Mario Benedetti*

e *Idea Vilarriño*