

SUMARIO

SOBRE LA TRADICIÓN

—
Karl Jaspers
LA ASIMILACIÓN DEL PASADO

—
Mario Benedetti
EL PRESUPUESTO

—
H. Rodríguez Masone
LAS TEORÍAS DE BERARD

—
Líber Falco
POEMAS

—
Mary McCarthy
ESE OTRO, ¿QUIÉN ES?

—
Carlos Denis Molina
ORFEO (conclusión)

—
NOTAS: Jorge Luis Borges y la Literatura
Fantástica
por *E. Rodríguez Monegal*

—
¿Qué es el Hombre? La respuesta de
Martín Buber
por *Manuel A. Claps*

—
Crisis del cuadro-objeto
por *Hans Platschek*

—
CRÓNICAS, RESEÑAS

número

AÑO 1 Nº 5
MONTEVIDEO

NOVIEMBRE - DICIEMBRE - 1949

\$ 1.—
mon. urug.

NÚMERO AÑO I Nº 5 NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1949

n ú m e r o

•

INDICE
GENERAL
DEL

T O M O I

•

MONTEVIDEO

1949

	Nº	PÁG.
ENRIQUE ANDERSON IMBERT		
<i>Para una discusión de la novela en América</i>	3	174-78
ARTURO ARDAO		
<i>La Universidad y la cultura nacional</i>	2	81-87
<i>Calendario de la Universidad</i>	2	88-90
MARIO ARREGUI		
<i>Noche de San Juan</i>	3	193-200
ANTONIN ARTAUD		
<i>Carta a Henri Parisot</i>	2	142-45
ARTURO BAREA		
<i>Tierras de pan</i>	4	278-91
MARIO BENEDETTI		
<i>El presupuesto</i>	5	377-83
SARANDY CABRERA		
<i>Tres poemas</i>	1	23-28
<i>Argumento del hombre, por Eduardo Lozano</i>	2	153-55
<i>Joaquín Torres-García</i>	3	221-27

	Nº	PÁG.
<i>La poesía de César Vallejo</i>	4	340-44
<i>Dos exposiciones del Taller Torres-García</i>	4	351-55
<i>Todo más claro y otros poemas, por Pedro Salinas</i>	5	474-76
<i>Concurso de poesía "Amigos del Arte"</i>	5	481-82
ROGER CAILLOIS		
<i>¿Muerte de la literatura?</i>	5	466-67
ALBERT CAMUS		
<i>El crimen y el absurdo</i>	3	161-69
MANUEL ARTURO CLAPS		
<i>Nikolai Hartmann y la historia de la filosofía</i>	2	113-22
<i>Las corrientes irracionales en la filosofía contemporánea, por Armando Cuvillier</i>	2	152-53
<i>Dos versiones de "Crimen en la catedral"</i>	3	252-55
<i>Vaz Ferreira, por Alejandro C. Arias</i>	3	263-65
<i>¿Qué es el hombre? La respuesta de Martín Buber</i>	5	455-58
JUAN CUNHA		
<i>Cuatro poemas</i>	3	170-73
CARLOS DENIS MOLINA		
<i>Orfeo (Acto I)</i>	3	179-92
<i>(Acto II)</i>	4	309-22
<i>(Actos III y IV)</i>	5	426-47
T. S. ELIOT		
<i>Crimen en la catedral (Primera parte)</i>	1	43-75
<i>(Intermedio y segunda parte)</i>	2	123-39
<i>(Conclusión)</i>	3	201-20

	Nº	PÁG.
JOHN EUGENE ENGLEKIRK		
<i>La influencia de Poe en Quiroga</i>	4	323-39
LIBER FALCO		
<i>Poemas</i>	5	406-08
JOSE FERRATER MORA		
<i>Para la historia de la filosofía contemporánea: La filosofía de Lachelier y el Nuevo Espiritualismo</i>	1	12-22
KARL JASPERS		
<i>La asimilación del pasado</i>	5	370-76
JUAN RAMON JIMENEZ		
<i>Del bajo Takoma. Coplas de los tres perdedores</i>	4	292-94
GEORG LUKACS		
<i>Sobre la génesis del "Fausto"</i>	3	228-44
MARY McCARTHY		
<i>Ese otro, ¿quién es?</i>	5	409-25
H. A. MUNIZ		
<i>Calle del Mercado Viejo</i>	4	305-08
JUAN CARLOS ONETTI		
<i>El señor Albano</i>	2	91-109

	Nº	PÁG.
HANS PLATSCHEK		
<i>Crisis del cuadro-objeto</i>	5	458-65

REDACCION

<i>Prólogo</i>	1	5
<i>Centenario de la Universidad. Literatura y Universidad</i>	2	79-80
<i>Muerte y nacimiento</i>	3	159-60
<i>Sobre la tradición</i>	5	369

ALFONSO REYES

<i>Presentación de Grecia</i>	1	6-11
-------------------------------	---	------

HERNAN RODRIGUEZ MASONE

<i>Un capítulo de la filología fantástica: Las teorías de Bérard</i>	5	384-405
--	---	---------

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

<i>La crítica literaria en el siglo XX: El ejemplo de Pedro Salinas</i>	1	29-42
<i>Pedro Henríquez Ureña y la cultura hispano-americana</i>	2	145-51
<i>El escritor y la sociedad o ¿Por qué se escribe?</i>	3	245-51
<i>Macadam</i> , por Alfredo Dante Gravina		
<i>Llave del Nuevo Mundo</i> , por J. M. F. de Arrate		
<i>Days with Bernard Shaw</i> , por S. Winsten		
<i>In Praise of Bernard Shaw</i> , por A. M. Laing	3	265-69
<i>La crítica literaria en el siglo XX: El aporte de George Orwell</i>	4	295-304
<i>El "Hamlet" de Madariaga</i>	4	345-50
<i>Monvoisin</i> , por David James		
<i>Letras y hombres de Venezuela</i> , por A. Us-lar Pietri		
<i>La trayectoria poética de Garcilaso</i> , por R. Lapesa		

	Nº	PÁG.
<i>Eurípides y su época</i> , por G. Murray		
<i>Jane Austen</i> , por R. W. Chapman		
<i>George Eliot</i> , por J. Bennett		
<i>Virginia Woolf</i> , por B. Blackstone	4	359-62
<i>Jorge Luis Borges y la literatura fantástica</i>	5	448-55
<i>El habitante</i> , por J. P. Díaz		
<i>La conspiración</i> , por Paul Nizan		
<i>The Body</i> , por William Sansom		
<i>Los Idus de Marzo</i> , por T. Wilder		
<i>Arte primitivo</i> , por F. Boas		
<i>Six Essays on the Development of T. S. Eliot</i> , por Frank Wilson	5	476-80
<i>Menos de 25 años</i>	5	481

OSVALDO C. SILVA

<i>Libertad bajo palabra</i> , por Octavio Paz	5	473-74
<i>Selección de Poesía</i> , por R. González Tuñón		

JORGE AUGUSTO SORONDO

<i>Un problema de estilos. El "Hamlet" de Laurence Olivier</i>	3	255-62
<i>Un problema de adaptación. A propósito de "La Celestina"</i>	4	356-58
<i>"Calígula" desde fuera</i>	5	467-69

GUILLERMO DE TORRE

<i>Presentación de Arturo Barea</i>	4	273-77
-------------------------------------	---	--------

DEREK TRAVERSI

<i>Nineteen Eighty-Four</i> , por George Orwell	4	363-65
<i>Un nuevo libro sobre Eliot</i>	5	470-72

IDEA VILARIÑO

<i>Poemas</i>	2	110-12
<i>Surrealismo y locura. Antonin Artaud. Las "Lettres de Rodez"</i>		

134

n ú m e r o

*La primera entrega del año 1950
estará dedicada INTEGRAMENTE a*

LA LITERATURA URUGUAYA DEL 900

con textos inéditos de:

JOSE ENRIQUE RODO
HORACIO QUIROGA
J. HERRERA Y REISSIG

y trabajos críticos de:

*Arturo Ardao, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera,
Manuel A. Claps, José E. Etcheverry, Silvio Frugone,
Antonio Larreta, Carlos A. Passos, Carlos Real de
Azúa, E. Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, etc.*

ASIR

REVISTA LITERARIA

dirigida por

W. LOCKHART

D. L. BORDOLI

Apareció el

N.º 13

CASA

MACADAM

Agentes de:

TIME

LIFE

NEWSWEEK

POST

CORONET

25 de Mayo, 510

Tel. 8 29 02

número

SUMARIO DEL NÚMERO 4

PRESENTACIÓN DE A. BAREA

TIERRAS DE PAN

LA CRÍTICA LITERARIA EN EL
SIGLO XX: EL APOORTE DE G.
ORWELL

CALLE DEL MERCADO VIEJO

ORFEO (Acto II)

NOTAS:

LA INFLUENCIA DE POE EN QUI-
ROGA

LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO

EL "HAMLET" DE MADARIAGA

Guillermo de Torre.

Arturo Barea.

E. Rodríguez Monegal.

H. A. Muniz.

Carlos Denis Molina.

J. E. Englekirk.

Sarandy Cabrera.

E. Rodríguez Monegal.

CRÓNICAS. RESEÑAS.

Hojas frescas y genuinas,
de calidades selectas,
de los mejores jardines
de té de la India.



Unicos distribuidores para el Uruguay

HUGO A. DAVIDSON, S. C.

Colonia, 939

Teléfs.: 9 10 06/7

Montevideo

Dr. West's

CREMA DENTAL ESPUMOSA

DISTRIBUIDORES

C. U. D. E. S. A.

REUNION

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:

E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930
Buenos Aires

EDICIONES PUEBLOS UNIDOS

APARECIO
COPLAS
DE JUAN
PANADERO

Recopiladas
y ordenadas
por

RAFAEL ALBERTI

Precio del ejemplar:
\$ 2.50

Adquiéralo en

Solicite crédito a sola firma

Librería EPU

Colonia y Tacuarembó

Tel. 4 20 94

MARGINALIA

Cuaderno trimestral
de Arte y Literatura

VELSEN, 4543
MONTEVIDEO

El número 6
contiene trabajos de:

Derek Traversi
Teófilo Piñeyro
Ana T. Fabani
Juan Cunha
Ariel Badano
M. A. Abella
Vicente Martín
Mario Benedetti

PAPEL DE FUMAR

JARAMAGO
"OLLA"

Rondeau, 1602
Teléfono: 8-63-52

EL LIBRERO
DE LA FERIA

M. LAMAS
Compra. Canje. Venta
E. ACEVEDO, 1490. TEL. 44549

número

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Sr. Administrador:

Ruego me suscriba a la revista
NÚMERO, por el término de un año, a cuyo efecto
incluyo el importe de \$ 6,00 (seis pesos).

Nombre

Dirección

(Llénese con letra de imprenta)



Whisky

CLUNY

UNICOS IMPORTADORES:

ONETO, VIGNALE & Cía.

número

ACABA DE PUBLICAR

las siguientes obras:

JORGE LUIS BORGES

Aspectos de la literatura gauchesca.

—

IDEA VILARIÑO

Paraíso perdido.

—

SARANDY CABRERA

Conducto.

—

Próximamente:

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

La novela contemporánea.

—

EN TODAS LAS LIBRERIAS

LIBRERIA INTERNACIONAL

S. R. L.

Uruguay, 1331 • Teléf. 9 27 62 • Montevideo

DISTRIBUYE:

EVASIÓN

"Jerarquía en novela policial"

Dos publicaciones mensuales de

HACHETTE S. A.

VOLUMENES PUBLICADOS:

- 1.— ELLERY QUEEN: *Un misterio de diez días.*
- 2.— W. IRISH: *Me casé con un muerto.*
- 3.— D. CAMERON DISNEY: *Elegía por Arabella.*
- 4.— Q. PATRICK: *Muerte para la querida Clara.*
- 5.— ELLERY QUEEN: *La Tragedia de Y.*
- 6.— W. IRISH: *El perro de la pata de palo.*
- 7.— Q. PATRICK: *La muerte y la doncella.*

EN PROXIMOS NUMEROS

PUBLICAREMOS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.	E. MARTÍNEZ ESTRADA.
LAURO AYESTARÁN.	H. A. MURENA.
JORGE LUIS BORGES.	JULIO E. PAYRÓ.
JORGE BRUTON.	FRANCISCO ROMERO.
VICENTE FATONE.	ANGEL ROSENBLAT.
F. GONZÁLEZ RÍOS.	PEDRO SALINAS.
RAIMUNDO LIDA.	ERNESTO SÁBATO.
A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.	DEREK TRAVERSI.

NUMERO

MONTEVIDEO, NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1949

Año 1. N° 5

SUMARIO

	PÁG.
SOBRE LA TRADICIÓN	369
LA ASIMILACIÓN DEL PASADO	Karl Jaspers. 370
EL PRESUPUESTO	Mario Benedetti. 377
LAS TEORÍAS DE BERARD	H. Rodríguez Masone. 384
POEMAS	Líber Falco. 406
ESE OTRO, ¿QUIÉN ES?	Mary McCarthy. 409
ORFEO (conclusión)	Carlos Denis Molina. 426
NOTAS:	
JORGE LUIS BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA	E. Rodríguez Monegal. 448
¿QUÉ ES EL HOMBRE? LA RESPUESTA DE MARTÍN BUBER	Manuel A. Claps. 455
CRISIS DEL CUADRO-OBJETO	Hans Platschek. 458
CRÓNICAS:	
¿MUERTE DE LA LITERATURA?	Roger Caillois. 466
CALÍGULA DESDE FUERA	Jorge Augusto Sorondo. 467
UN NUEVO LIBRO SOBRE ELIOT	Derek Traversi. 470
RESEÑAS:	
O. PAZ, <i>Libertad bajo palabra</i> ;	
R. GONZÁLEZ TUÑÓN, <i>Selección de poesía</i>	Oswaldo C. Silva. 473
PEDRO SALINAS, <i>Todo más claro y otros poemas</i>	Sarandy Cabrera. 474
JOSÉ P. DÍAZ, <i>El Habitante</i> ; P. NIZAN, <i>La conspiración</i> ; W. SAN-SOM, <i>The Body</i> ; T. WILDER, <i>Los Idus de Marzo</i> ; F. BOAS, <i>Arte Primitivo</i> ; F. WILSON, <i>Six Essays on T. S. Eliot</i>	E. R. M. 476
INVENTARIO:	
Menos de 25 años	E. R. M. 481
Concurso de poesía de "Amigos del Arte"	S. C. 481

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO Publicación bimestral. Directores: MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA. Calle Uruguay, 1331. Tel. 92762. Montevideo, Uruguay. Redactor responsable: EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, calle José L. Osorio, 1179, Ap. 1. Se imprime en la Imp. ROSGAL, calle Ejido, 1624, Montevideo, bajo la dirección gráfica de SARANDY CABRERA. Suscripción anual, \$ 5,— m/urug. Ejemplar suelto, \$ 1,— m/urug.

SOBRE LA TRADICION

SI SE EXTIENDEN las exactas observaciones de Jaspers sobre la asimilación del pasado por la filosofía a la recuperación intelectual y artística del pasado que, como herederos de la cultura occidental, realizamos (consciente o involuntariamente) los americanos, pronto se advertirá su pertinencia, y su actualidad, también. Porque lo que se trata ahora con creciente urgencia es de hacer nuestra esa enorme y agobiadora tradición, recreándola en el tiempo en que estamos sumergidos, en la tierra en que hundimos nuestras raíces. (No. No descendemos sólo del poeta Bartolomé Hidalgo o de las lamentaciones del indio Tabaré; descendemos también del dulce Virgilio, del desvelado Montaigne, como supieron —y qué bien— José Enrique Rodó, Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig.)

Esta toma de posesión (y de conciencia) de nuestra realidad intelectual obliga, por una parte, a prescindir de toda superchería nacionalista, de toda condescendencia cómplice, de todo perezoso estancamiento en formas que nuestro pasado nunca integró totalmente y que por eso mismo son más estériles para nosotros que las de una tradición lejana. (Y en ese sentido es más nuestra, más vital, la caudalosa ficción de la *Odisea* que el fatigoso rimar de *Los Tres Gauchos Orientales*.)

Pero, por otra parte, es necesario que la asimilación de esa tradición occidental sea lograda desde dentro. No que signifique penoso renacimiento arqueológico o vana transcripción de fábulas ajenas. Es necesario que las fuerzas que viven en esa tradición (las del arte, las del orden) sirvan para dar signo y cifra al tiempo que enfrentamos, el único para nosotros. Quizá no sea ocioso, por eso mismo, señalar tres de esas fuerzas sin las que parece imposible cualquier literatura, cualquier meditación americana: el sentido de estructura y de oficio poéticos; el rigor y la exigencia crítica, a partir de la propia obra; la responsabilidad, como creador o como censor, de cada línea que se escribe.

KARL JASPERS

LA ASIMILACION DEL PASADO

PODEMOS INDAGAR las cosas con método genético. Pero realmente no podemos encontrarnos nunca presentes en su origen. El modo mismo con que interrogamos y respondemos está ya determinado también por la tradición histórica en la que nos hallamos. Y la verdad en su origen la podemos coger solamente en nuestra situación histórica, que se determina paulatinamente.

La condición para alcanzar nuestra verdad es la asimilación de nuestro fundamento histórico. La fuerza de nuestra facultad de crear está en el hecho que lo que nos ha llegado viene a renovarse en nosotros. Nada debe ser olvidado, si no queremos perder todo sustento y profundidad. Pero todo debe ser pensado partiendo de un verdadero motivo originario, si queremos que nuestro filosofar permanezca siendo tal. Por esto toda asimilación emana de la profundidad de nuestra misma vida. Cuanto más resueltamente yo vivo, los antecedentes de mi época existiendo en mí mismo, tanto más querido es para mí el lenguaje del pasado, que escucho, y tanto más próximo es el ardor de su vida que en mí siento.

Cada vez que filosofamos nos encontramos frente a un problema fundamental y concreto que resolver: éste es el modo en que la historia de la filosofía existe para nosotros. La filosofía se valoriza y se determina y se caracteriza a través del modo con que asume y aprovecha su historia. Quizá la verdad del filosofar contemporáneo, más que en la creación de nuevos conceptos fundamentales (como sería, por ejemplo, el concepto de la *situación-límite* y el de *todo-envolvente*) se manifiesta en el eco nuevo con que nos hace reencontrar y sentir todos los pensamientos del pasado.

No basta un tratamiento puramente teórico de la historia de la filosofía. La filosofía es *praxis* e implica un modo de vivir; lo que significa respecto a la historia de la filosofía, que la actitud teórica frente a ella se vuelve real sólo mediante la viva asimilación de los contenidos de sus textos. Un conocimiento pasivo e indiferente del pensamiento ajeno obstaculiza la asimilación, porque un tal saber no toca de cerca a aquellos que lo poseen. En la asimilación de la filosofía a través del sucederse de las épocas posteriores ha tenido lugar siempre lo que podemos llamar un continuo desgaste del pensamiento, en el sentido de que los pensamientos que en el origen eran realidad se convierten en el curso de la historia en residuos doctrinales ya vacíos. Y en el sentido de que lo que un día era vida se convierte en un montón de muertas y secas envolturas conceptuales que pronto son el tema de una historia de la filosofía puramente objetiva.

Por lo tanto, todo depende de encontrar el pensamiento en su origen. Estos pensamientos son la realidad de la naturaleza humana que en ellos llega a la luz de la autoconciencia y la autocomprensión. En la historia de la filosofía se necesita conocer sin duda los conceptos, pero se necesita sobre todo penetrar en su sentido, participando activamente en la viva y profunda inquietud de aquel pensamiento pasado. Una tal participación decide el grado y la condición de la naturaleza íntima de una persona; decide a qué profundidad se puede llegar en el comprender y asimilar las ideas en su origen histórico.

Pero en esto ningún criterio claro y seguro se puede dar por guía. Este pensar genuino permanece más bien como un misterio, que puede empero, a través de la historia, revelarse a cada uno. Este pensamiento escondido fué un día realidad. Ha hallado forma y se ha fijado en pensamientos escritos, puede ser de nuevo descubierto, en todo tiempo puede arder con una llama nueva.

La historia de la filosofía no se puede tratar ni considerar desde el punto de vista del puro intelecto. Ella no es como la historia de la ciencia. Lo que está en nosotros como en es-

pera y escuchando, lo que nos viene de la historia, no es en el fondo sino la realidad de la naturaleza humana en cuanto se manifiesta el pensamiento.

Una historia de la filosofía tratada desde un punto de vista verdaderamente filosófico, posee los siguientes caracteres:

1º *El sentido verdadero y genuino de la historia en lo que tiene de grande, único e insustituible.* Los grandes filósofos y las grandes obras de filosofía son la guía más autorizada para la elección de lo que es más importante y substancial. Todo lo que nosotros hacemos ocupándonos de la historia de la filosofía sirve en último análisis solamente para el fin de lograr comprenderlo. Todas las otras cuestiones son de importancia secundaria. Tal es, por ejemplo, la cuestión de si lo que es grande es también más eficaz o si quizá malentendiéndose lo que verdaderamente es grandeza, obre en favor propio de algo mediocre y decadente. La manera como a nosotros, en el continuo movimiento de la crítica, se nos presenta el orden jerárquico de los grandes filósofos en su cuadro de conjunto, lo que nosotros preferimos y el modo cómo lo preferimos, es algo que debe tener su confirmación en el modo cómo logramos penetrar el resto —esto es, lo que pertenece a todos y es universalmente válido—, y en el modo cómo lo juzgamos y lo reconocemos convenientemente. Lo que permanece extraño e incomprensible es el límite para nuestra propia verdad.

2º *Para la comprensión del pensamiento es necesario un estudio profundo de los textos.* Debemos acercarnos a la filosofía solamente tratando de comprenderla del modo más concreto. Una tenaz penetración de los textos, en la cual tratamos de reexhumar una filosofía en su conjunto, y al mismo tiempo nos esforzamos por aclararnos las frases particulares hasta los últimos matices, y su más minuciosa observación, serán siempre el fundamento de nuestro comprender.

3º *La comprensión de la filosofía requiere una visión histórica general.* La historia de la filosofía debe convertirse en una única grande unidad en cuanto historia general de la filosofía. Es la unidad y la continuidad del proceso en el cual

se nos revela el Ser, que constituye un único inmenso instante de pocos milenios y que derivado de tres fuentes (China, India y Occidente), y penetrado en su conjunto de un único sentido, permanece verdaderamente imposible de abarcar con la mirada. En efecto, es todo un mundo, que nos rodea y nos circunda completamente. En el esfuerzo de penetrar, sin ninguna limitación, en este mundo, se revela la dirección de nuestra época en la historia de la filosofía. Es cierto que para una sola persona no es posible alcanzar en todas partes concreta y perfecta comprensión. Una persona por sí sola puede hallar más bien las fuentes de su ser en pocas grandes obras del pensamiento. Pero la esfera del todo y el eco de esa única realidad que todo trae continuamente a sí, son indispensables al filosofar que se desarrolla en la comunicación universal, del mismo modo que son indispensables también para la verdad de toda particular, concreta e inmediata interpretación.

4º *El reino invisible de los espíritus en la filosofía.* Filosofando vivimos, por así decir, en un reino de espíritus, en una secreta e interior comunidad en la que cada uno se vuelve a hallar a sí mismo. Encontrarse en un tal reino y participar en él es la íntima aspiración de todo hombre que filosofa. La filosofía no posee ninguna realidad como institución. No hace competencia a la Iglesia, al Estado, a las comunidades que están efectivamente en el mundo. Toda objetivación (como podría ser, por ejemplo, la institución de sectas) representa, al mismo tiempo, también una impía perversión para la filosofía. No hay, en efecto, ninguna tradición de libertad en el filosofar que pueda ser adquirida por medio de las instituciones. El hombre se vuelve filósofo siempre como persona individual. Pero no porque se vuelva filósofo puede tener pretensión. No puede tener tampoco la pretensión de querer ser reconocido como filósofo. Las cátedras de filosofía son instituciones con el objeto de libre enseñanza y no está excluido que puedan ser ocupadas también por filósofos, como ha sido el caso de Kant, de Hegel, de Schelling. Pero en el reino del espíritu consagrado a la filosofía, no hay ninguna garantía de hecho y ninguna confirmación oficial. Aquí los hombres a través de los

años se vuelven recíprocamente compañeros de viaje del pensamiento, enviados del destino, se convierten uno para otro en motivo para buscar, cada uno de su punto de partida originario, el camino hacia la verdad. Pero ellos no se ofrecen nunca la verdad perfecta. Se trata más bien de esto: que cada uno se forme y se vuelva él mismo, se vuelva una persona individual en la comunicación con otra persona individual. Se trata como de una secreta formación interior de las personas sin separarlas del mundo de su vida histórica; se trata de la audacia de fundar la propia vida sobre una base que no tiene certeza objetiva como sucede en la religión; pero se revela solamente en indicios, indirectamente, en cuanto posibilidad para aquel que filosofa, del conjunto de todo el filosofar.

5º *Una visión histórica general es condición de la más segura conciencia del propio tiempo.* Sólo teniendo en cuenta toda la experiencia humana se vuelve para nosotros verdaderamente claro y manifiesto y totalmente tangible lo que podemos conocer hoy, o sea lo que hoy no puede ser vivido o aquello que solamente hoy puede ser vivido por primera vez. Sólo de las ideas del pasado, transformadas en posibilidad, reciben su plena realidad las ideas del presente en cuanto somos conscientes de ellas. La vida vista como por deber en aquel reino del espíritu no aleja al hombre de su mundo, sino que lo hace más consciente de su misión en su presente época histórica.

Esta visión fundamental con respecto de la historia se ha desarrollado en mí lentamente. Por mucho tiempo me ocupé de historia de la filosofía, limitándome al estudio de aquellos pocos textos que me habían impresionado. Solo más tarde amplié el campo de la búsqueda. Hice la experiencia de que el estudio de los filósofos del pasado ayuda muy poco si no nos ayuda también nuestra propia realidad. Sólo con ella podemos comprender las interrogantes de los filósofos y estar en condiciones de leer sus textos como si palpitasen de la vida presente, como si todos los filósofos fueran nuestros contemporáneos.

El orden en el que los grandes filósofos, los grandes astros del cielo filosófico se me presentaron fué quizá debido al azar. Spinoza fué el primero con el que me encontré cuando estaba aún en el gimnasio. Kant se convirtió para mí en el filósofo por antonomasia y como tal ha quedado. En Plotino, Cusa, Bruno, Schelling, dejé que los sueños de los metafísicos me hablaran como realidad. Kierkegaard determinó en mí la conciencia de aquel principio originario que para nosotros es indispensable hoy y la conciencia de nuestra situación histórica. Nietzsche adquirió importancia sólo más tarde, como una grandiosa manifestación del nihilismo. Y me propuse afrontarlo sin retroceder. En mi juventud le había rehuído, disgustado por su tendencia a llegar en todas las cosas a los extremos, por su ebriedad de exaltado y por la disgregación e incoherencia entre sus múltiples pliegues mentales y sus múltiples direcciones.

Goethe empero me aportó la atmósfera de su *humanitas* y su amplia y segura comprensión. Respirar esta atmósfera, amar con él todo lo que del fondo de la realidad viene a aparecer y revelarse en el mundo, tocar con él fuera de la niebla todos los confines, aunque si bien siempre tímidamente, fué para mí como un consuelo en mi agitación, y se me volvió fuente de justicia y estímulo para darme cuenta de las cosas y de sus razones con amplitud de visión y sin ningún estrecho fanatismo. Hegel permaneció por mucho tiempo como una materia casi inagotable de estudio, y muchas veces me sirvió como texto fundamental en mi actividad didáctica en los Seminarios. Los griegos estuvieron siempre presentes para mí. Si bien me hubiera ido adaptando a su proceder frío y acompasado, luego me dirigí voluntariamente a Agustín. Desde el cual, luego, el tedio del retórico, la repugnancia por la falta absoluta de todo hábito científico y la aversión por todo sentimiento fuerte y violento me impulsaron de nuevo hacia los griegos, no obstante la profundidad de aquél en la aclaración existencial. Sólo últimamente me ocupé de estudiar más a fondo a Platón que ahora me parece quizá el más grande de todos.

Entre los contemporáneos debo recordar con ánimo agradecido, además de los que estuvieron cerca mío, solamente a Max Weber. En efecto, con su temple me ha hecho ver lo que puede la grandeza humana. Nissl, el psiquiatra, en los años en que fué mi superior, me sirvió de ejemplo y de enseñanza por la búsqueda crítica y el rigor científico.

También en la búsqueda de la historia de la filosofía encontramos la gran quiebra notable de nuestro tiempo. Hegel representa el fin de dos milenios y medio. Platón, en su gesto filosófico fundamental, no en sus varias posiciones concretas, está hoy sin duda más presente que nunca. Aún hoy podemos filosofar tomando los principios de Kant, pero no podemos hacerlo en verdad, si olvidamos también por un solo instante cuánto ha acaecido por obra de Kierkegaard y de Nietzsche. Estamos en un camino que nos conduce continuamente ante la nada. Estamos tan profundamente heridos que no sabemos en algunos momentos si debemos morir verdaderamente por ello. Se ha perdido la seguridad de la filosofía, desde Parménides a Hegel, tan segura y coherente en sí misma; nosotros, pues, no podemos filosofar más que tratando de remontarnos a aquel único íntimo fondo del ser humano del cual ha surgido el pensamiento occidental, y que después de haber durado milenios hoy se ha extinguido. Para penetrar en este fondo de otra manera, somos impulsados a la India y a la China, como a otras dos grandes vías originarias del pensamiento filosófico. En vez de resbalar en la nada frente a la ruina de los siglos, nosotros queremos encontrar un terreno firme y seguro. Queremos abarcar históricamente todo aquello que como único fenómeno de conjunto abre la posibilidad a las generaciones venideras de penetrar más adentro que nunca en la sustancia. La alternativa: todo o nada, se presenta en nuestro tiempo como una interrogante fatal del espíritu humano.

Este texto fué publicado originariamente en italiano (*Logos*, vol. XIV, 1941). La presente traducción está hecha sobre la versión publicada en *La Mia Filosofia* (Torino, Einaudi, 1946, pp. 6-12).

EL PRESUPUESTO

EN NUESTRA OFICINA regía el mismo presupuesto desde el año mil novecientos veintitantos, o sea desde una época en que la mayoría de nosotros estábamos luchando con la geografía y con los quebrados. Sin embargo, el Jefe se acordaba del acontecimiento y a veces, cuando el trabajo disminuía, se sentaba familiarmente sobre uno de nuestros escritorios, y así, con las piernas colgantes que mostraban después del pantalón unos immaculados calcetines blancos, nos relataba con su vieja emoción y las quinientas noventa y ocho palabras de costumbre, el lejano y magnífico día en que su jefe —él era entonces Oficial Primero— le había palmeado el hombro y le había dicho: "Muchacho, tenemos presupuesto nuevo", con la sonrisa amplia y satisfecha del que ya ha calculado cuántas camisas podrá comprar con el aumento.

Un nuevo presupuesto es la ambición máxima de una oficina pública. Nosotros sabíamos que otras dependencias de personal más numeroso que la nuestra, habían obtenido presupuestos cada dos o tres años. Y las mirábamos desde nuestra isla administrativa con la misma desesperada resignación con que Robinson veía desfilas los barcos por el horizonte, sabiendo que era tan inútil hacer señales como sentir envidia. Nuestra envidia o nuestras señales hubieran servido de poco, pues ni en los mejores tiempos pasamos de nueve empleados, y era lógico que nadie se preocupara de una oficina así de reducida.

Como sabíamos que nada ni nadie en el mundo mejoraría nuestros gajes, limitábamos nuestra esperanza a una progresiva reducción de las salidas, y, en base a un cooperativismo hartamente elemental, lo habíamos logrado en buena parte. Yo, por ejemplo, pagaba la yerba; el Auxiliar Primero, el té de la tarde; el Auxiliar Segundo, el azúcar; las tostadas el Oficial Primero, y el Oficial Segundo la manteca. Las dos dactilógrafas y el portero estaban exonerados, pero el Jefe, como ganaba un poco más, pagaba el diario que leíamos todos.

Nuestras diversiones particulares se habían también achicado al mínimo. Íbamos al cine una vez por mes, teniendo buen cuidado de ver todos diferentes películas, de modo que relatándolas luego en la Oficina, estuviéramos al tanto de lo que se estrenaba. Habíamos fomentado el culto de juegos de atención, tales como las damas o el ajedrez, que costaban poco y mantenían el tiempo sin bostezos. Jugábamos de cinco a seis, cuando ya era improbable que llegaran nuevos expedientes, ya que el letrero de la ventanilla advertía que después de las cinco no se recibían "asuntos". Tantas veces lo habíamos leído, que al final no sabíamos quién lo había inventado, ni siquiera qué concepto respondía exactamente a la palabra "asunto". A veces alguien venía y preguntaba el número de su "asunto". Nosotros le dábamos el del expediente y el hombre se iba satisfecho. De modo que un "asunto" podía ser, por ejemplo, un expediente.

En realidad, la vida que pasábamos allí no era mala. De vez en cuando el Jefe se creía en la obligación de mostrarnos las ventajas de la administración pública sobre el comercio, y algunos de nosotros pensábamos que ya era un poco tarde para que opinara diferente. Uno de sus argumentos era la Seguridad. La seguridad de que no nos dejarían cesantes. Para que ello pudiera acontecer, era preciso que se reuniesen los senadores, y nosotros sabíamos que los senadores apenas si se reunían cuando tenían que interpelar a un Ministro. De modo que por ese lado el Jefe tenía razón. La Seguridad existía. Claro que también existía la otra seguridad, la de que nunca tendríamos un aumento que nos permitiera comprar un sobretodo al contado. Pero el Jefe, que tampoco podía comprarlo, consideraba que no era ese el momento de ponerse a criticar su empleo ni tampoco el nuestro. Y —como siempre— tenía razón.

Esa paz ya resuelta y casi definitiva que pesaba en nuestra Oficina, dejándonos conformes con nuestro pequeño destino y un poco torpes debido a nuestra falta de insomnios, se vió un día alterada por la noticia que trajo el Oficial Segundo. Era sobrino de un Oficial Primero del Ministerio, y resulta que

ese tío —dicho sea sin desprecio y con propiedad— había sabido que allí se hablaba de un presupuesto nuevo para nuestra Oficina. Como en el primer momento no supimos quién o quiénes eran los que hablaban de nuestro presupuesto, sonreímos con la ironía de lujo que reservábamos para algunas ocasiones, como si el Oficial Segundo estuviera un poco loco o como si nosotros pensáramos que él nos había tomado por un poco tontos. Pero cuando nos agregó que, según el tío, el que había hablado de ello había sido el mismo Secretario, o sea el alma parens del Ministerio, sentimos de pronto que en nuestras vidas de setenta pesos algo estaba cambiando, como si una mano invisible hubiera apretado al fin aquella de nuestras tuercas que se hallaba floja, como si nos hubiesen sacudido a bofetadas toda la conformidad y toda la resignación.

En mi caso particular, lo primero que se me ocurrió pensar y decir, fué "lapicera fuente". Hasta ese momento yo no había sabido que quería comprar una lapicera fuente, pero en cuanto el Oficial Segundo abrió con su noticia ese enorme futuro que apareja toda posibilidad, por mínima que sea, en seguida extraje de no sé qué sótano de mis deseos una lapicera de color negro con capuchón de plata y con mi nombre inscripto. Sabe Dios en qué tiempos se había enraizado en mí.

Vi y oí, además, cómo el Auxiliar Primero hablaba de una bicicleta y el Jefe contemplaba distraídamente el taco desviado de sus zapatos y una de las dactilógrafas despreciaba cariñosamente su cartera del último lustro. Vi y oí, además, cómo todos nos pusimos de inmediato a intercambiar nuestros proyectos, sin importarnos realmente nada lo que el otro decía, pero necesitando hallar un escape a tanta contenida e ignorada ilusión. Vi y oí, además, cómo todos decidimos festejar la buena nueva financiando con el rubro de reservas una excepcional tarde de bizcochos.

Eso —los bizcochos— fué el paso primero. Luego siguió el par de zapatos que se compró el Jefe. A los zapatos del Jefe, mi lapicera adquirida a pagar en diez cuotas. Y a mi lapicera, el sobretodo del Oficial Segundo, la cartera de la Primera Dactilógrafa, la bicicleta del Auxiliar Primero, el saco de la otra

muchacha, la colección de libros del Auxiliar Segundo y el reloj del Oficial Primero. Al mes y medio todos estábamos empeñados y en angustia.

El Oficial Segundo había traído más noticias. Primeramente, que el presupuesto estaba a informe de la Secretaría del Ministerio. Después que no. No era en Secretaría. Era en Contaduría. Pero el Jefe de Contaduría estaba enfermo y era preciso conocer su opinión. Todos nos preocupamos entonces por la salud de ese jefe del que sólo sabíamos que se llamaba Eugenio y que tenía a estudio nuestro presupuesto. Hubiéramos querido obtener hasta un boletín diario de su salud. Pero sólo teníamos derecho a las noticias desalentadoras del tío de nuestro Oficial Segundo. El Jefe de Contaduría seguía peor. Vivimos una tristeza tan larga por la enfermedad de este funcionario, que el día de su muerte sentimos, como los deudos de un asmático grave, una especie de alivio al no tener que preocuparnos más de él. En realidad, nos pusimos egoístamente alegres, porque esto significaba la posibilidad de que llenaran la vacante y nombraran otro jefe que estudiara al fin nuestro presupuesto.

A los cuatro meses de la muerte de don Eugenio, nombraron otro Jefe de Contaduría. Esa tarde suspendimos la partida de ajedrez, el mate y el trámite administrativo. El jefe se puso a tararear un aria de "Aída" y nosotros nos quedamos —por esto y por todo— tan nerviosos, que tuvimos que salir un rato a mirar las vidrieras. A la vuelta nos esperaba una emoción. El tío había informado que nuestro presupuesto no había estado nunca a estudio de la Contaduría. Había un error. En realidad, no había salido de Secretaría. Esto significaba un considerable oscurecimiento de nuestro panorama. Si el presupuesto a estudio hubiera estado en Contaduría, nosotros sabíamos que hasta el momento no se habría estudiado debido a la enfermedad del Jefe. Pero si había estado realmente en Secretaría, en la que el Secretario —su jefe supremo— gozaba de perfecta salud, la demora no se debía a nada y podía convertirse en demora sin fin.

Allí comenzó la etapa crítica del desaliento. A primera hora nos mirábamos todos con la interrogante desesperanzada de costumbre. Al principio todavía preguntábamos: "¿Saben algo?". Luego optamos por decir: "¿Y?" y terminamos finalmente por hacer la pregunta con las cejas. Nadie sabía nada. Cuando alguien sabía algo, era que el presupuesto estaba todavía a estudio de la Secretaría.

A los ocho meses de la noticia primera, hacía ya dos que mi lapicera no funcionaba. El Auxiliar Primero se había roto una costilla gracias a la bicicleta. Un judío era el actual propietario de los libros que había comprado el Auxiliar Segundo; el reloj del Oficial Primero atrasaba un cuarto de hora por jornada; los zapatos del Jefe tenían dos medias suelas (una cosida y otra clavada), y el sobretodo del Oficial Segundo tenía las solapas gastadas y erectas como dos alitas de equivocación.

Una vez supimos que el Ministro había preguntado por el presupuesto. A la semana, informó Secretaría. Nosotros queríamos saber qué decía el informe, pero el tío no pudo averiguarlo porque era "estrictamente confidencial". Pensamos que eso era sencillamente una estupidez, porque nosotros, a todos aquellos expedientes que traían una tarjeta en el ángulo superior, con leyendas tales como "muy urgente", "trámite preferencial" o "estrictamente reservado", los tratábamos en igualdad de condiciones que a los otros. Pero, por lo visto, en el Ministerio no eran del mismo parecer.

Otra vez supimos que el Ministro había hablado del presupuesto con el Secretario. Como a las conversaciones no se les ponía ninguna tarjeta especial, el tío pudo enterarse y enterarnos de que el Ministro estaba de acuerdo. ¿Con qué y con quién estaba de acuerdo? Cuando el tío quiso averiguar esto último, el Ministro ya no estaba de acuerdo. Entonces, sin otra explicación, comprendimos que antes había estado de acuerdo con nosotros.

Otra vez supimos que el presupuesto había sido reformado. Lo iban a tratar en la sesión del próximo viernes, pero a los catorce viernes que siguieron a ese próximo, el presupuesto no había sido tratado. Entonces empezamos a vigilar

las fechas de las próximas sesiones y cada sábado nos decíamos: "Bueno, ahora será hasta el viernes. Veremos qué pasa entonces". Y no pasaba nada. Y no pasaba nunca nada de nada.

Yo estaba ya demasiado empeñado para permanecer impenetrable, porque la lapicera me había estropeado el ritmo económico y desde entonces yo no había podido recuperar mi equilibrio. Por eso fué que se me ocurrió que podíamos visitar al Ministro.

Durante varias tardes estuvimos ensayando la entrevista. El Oficial Primero hacía de Ministro y el Jefe, que había sido designado por aclamación para hablar en nombre de todos, le presentaba nuestro reclamo. Cuando estuvimos conformes con el ensayo, pedimos audiencia en el Ministerio y nos la concedieron para el jueves. El jueves dejamos, pues, en la Oficina a una de las dactilógrafas y al portero, y los demás nos fuimos a conversar con el Ministro. Conversar con el Ministro no es lo mismo que conversar con otra persona. Para conversar con el Ministro hay que esperar dos horas y media y a veces ocurre, como nos pasó precisamente a nosotros, que ni al cabo de esas dos horas y media se puede conversar con el Ministro. Sólo llegamos a presencia del Secretario, quien tomó nota de las palabras del Jefe —muy inferiores al peor de los ensayos, en los que nadie tartamudeaba— y volvió con la respuesta del Ministro de que se trataría nuestro presupuesto en la sesión del día siguiente.

Cuando —relativamente satisfechos— salíamos del Ministerio, vimos que un auto se detenía en la puerta y que de él bajaba el Ministro. Nos pareció un poco extraño que el Secretario nos hubiese traído la respuesta personal del Ministro sin que éste estuviese presente. Pero, en realidad, nos convenía más confiar un poco y todos asentimos con satisfacción y desahogo cuando el Jefe opinó que el Secretario seguramente habría consultado al Ministro por teléfono.

Al otro día, a las cinco de la tarde, estábamos bastante nerviosos. Las cinco de la tarde era la hora que nos habían dado para preguntar. Habíamos trabajado muy poco; estába-

mos demasiado inquietos como para que las cosas nos salieran bien. Nadie decía nada. El Jefe ni siquiera tarareaba su aria. Dejamos pasar seis minutos de estricta prudencia. Luego el Jefe discó el número que todos sabíamos de memoria, y pidió con el Secretario. La conversación duró muy poco. Entre los varios "Sí", "Ah, sí", "Ah, bueno" del Jefe, se escuchaba el ronquido indistinto del Secretario. Cuando el Jefe colgó el tubo, todos sabíamos la respuesta. Sólo para confirmarla pusimos atención: "Parece que hoy no tuvieron tiempo. Pero dice el Ministro que el presupuesto será tratado sin falta en la sesión del próximo viernes".

UN CAPITULO DE LA FILOLOGIA FANTASTICA LAS TEORIAS DE BERARD

EN LA AMÉRICA HISPÁNICA se aborda el estudio de la cuestión homérica sin preocuparse de seguir cuidadosamente los progresos realizados por la crítica filológica, y en particular, sin conocerse los trabajos italianos, alemanes e ingleses. Por eso muchos, sin noción alguna de los *studia antiquitatis*, sin conocer siquiera el griego, se dejan cautivar por el estilo atrayente de Victor Bérard, e impresionados por la masa de su voluminosa obra creen que éste ha dicho la última palabra sobre la cuestión, que posee la verdad y que no hay más nada que investigar al respecto. Con una visión unilateral del asunto, y sin estar al corriente, tampoco, de los trabajos franceses que rechazan las teorías de Bérard, difunden en un medio que carece de tradición humanística los errores de aquél, y contribuyen a propagar sus absurdas teorías.

Apoyándose en el libro de Bérard, *Un mensonge de la science allemande*, y poseídos de ese terrible prejuicio contra todo lo alemán que muy bien destaca M. A. Claps en su artículo sobre *Nikolai Hartman* (Número, 2), pretenden ridiculizar a F. A. Wolf, como si su única contribución a la filología clásica hubiesen sido los *Prolegomena ad Homerum* —que seguramente no leyeron y sólo conocen por referencia—. No saben que, como observa Wilamowitz, el mérito principal de los *Prolegomena* no consiste en los problemas homéricos que allí se tratan, sino en “el descubrimiento de los escolios, es decir, de la *historia del texto* de la *Ilíada*”, en la importancia del esfuerzo por escrutar las vicisitudes de la tradición manuscrita. Su mérito, según dice el filólogo Bursian, descansa

más sobre “el método de la investigación” que sobre los resultados alcanzados. Para Bursian, es “el primer magistral ejemplo de una indagación conducida a interrogar rigurosamente todos los testimonios de un producto literario, según las diversas épocas (seis) de su tradición”.¹ La importancia de Wolf como estudioso e intérprete de la antigüedad sobrepasa el valor de su teoría homérica para abordar cuestiones metodológicas de más vasto alcance, de las que no corresponde ocuparse aquí. Pero los mismos que atacan a Wolf y que pretenden ignorar la filología alemana, se contradicen al no tener reparo en negar la originalidad de la literatura latina, siguiendo así fielmente la obra de los alemanes que injusta y absurdamente la desvalorizaron.²

Ha dedicado Bérard al estudio de los poemas homéricos una obra de magnitud considerable que comprende los siguientes volúmenes: *Les Phéniciens et l'Odyssée* (1ª ed., 2 vol., 1902-03; 2ª ed., 2 vol., 1927); *Introduction à l'Odyssée* (3 vol., 1924-25); *L'Odyssée, poésie homérique, texte et trad.* (3 vol., 1924); *Les Navigations d'Ulysse* (4 vol., 1928 sqq.); *La Résurrection d'Homère* (2 vol., 1930); *Dans le sillage d'Ulysse, Album odysséen* (1933).

En realidad, toda esta gigantesca construcción tiene más que endebles fundamentos, descansa sobre cuestiones mal planteadas, hipótesis erróneas y equívocos reiterados. Su verdadero mérito radica meramente en la abundante bibliografía que detalla, y en las excelentes fotografías de algunos lugares mediterráneos por las que corresponde felicitar a su autor, M. Boissonnas.

En el presente artículo no pretendo demostrar todas las inexactitudes de la obra de Bérard, lo que requeriría varios volúmenes, sino tan sólo examinar algunos de los fundamentos de su teoría, de acuerdo con el estado actual de la cuestión y aprovechando los trabajos más recientes.

1. Bursian, *Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland*, Munich, 1883.

2. Este tema, tan atractivo y susceptible de un amplio desarrollo, podría ser objeto de un próximo artículo.

I

EL ORIGEN "FENICIO"

Cuando a fines del siglo pasado se trataba de hallar una explicación lógica al admirable surgimiento de la civilización helénica, a lo que Renan llamó "le miracle grec", muchos sostuvieron que *los egipcios* habían ejercido gran influencia en el desarrollo de dicha cultura. Algunos afirmaban que *los hititas* eran quienes habían guiado los primeros pasos de los helenos, en tanto que otros volvían sus miradas hacia *los fenicios*.³ A estos últimos se sumó Victor Bérard. Desde la publicación de su *Origine des cultes arcadiens* (1894), ha mantenido su tesis de que los fenicios fueron los promotores de la cultura helénica, de que desempeñaron con respecto a los griegos el mismo papel que éstos, más tarde, para con los romanos.

En cuanto a los orígenes de la epopeya homérica, sostuvo siempre que eran netamente fenicios. Llegó a pensar que el autor de la *Odisea* había utilizado un *periplo fenicio* en el que estaban anotados todos los lugares que habría de visitar Ulises, y resumió su teoría (*Les Navigations d'Ulysse*, tomo IV) con las siguientes palabras: "*C'est un modèle sémitique qu'il faut supposer comme source originelle*" de la *Odisea*. De la *Iliada* —que ofrece dificultades casi insuperables para explicar de este modo— se ocupa muy poco y deja esa ingrata tarea a sus discípulos.

¿Existió tal *periplo*? No sólo no se ha podido determinar vestigio alguno de su existencia, sino que cuando Bérard se adelanta a contestar algunas posibles objeciones a su hipótesis, únicamente logra acentuar lo absurdo de su posición y probar, involuntariamente, la validez de esas mismas objeciones.

Nunca tuvo en cuenta Bérard los descubrimientos realizados en la isla de Creta por la misma época en que componía

3. P. Waltz, *Le Monde égéen avant les Grecs*, Paris, 1947.

Les Phéniciens et l'Odyssee. Aquellas excavaciones, iniciadas en 1900 por Sir Arthur Evans, probaron la influencia preponderante de los cretenses —que no eran semitas, ni arios— en el nacimiento del helenismo y su consiguiente desarrollo. Apoyándose principalmente en esos resultados arqueológicos, surge entonces la tesis de Gustave Glotz, confirmada por la filología, de que los egeos debían tener ya sus epopeyas guerreras y marinas; los orígenes de la epopeya homérica serían, pues, cretenses y micénicos.⁴ El descubrimiento de la civilización egea vino a dar un rotundo desmentido a la afirmación de Bérard sobre el papel de los fenicios como iniciadores de los helenos. Pero no por ello rehizo sus teorías, sino que continuó, hasta en sus últimos trabajos, manteniendo impertérrito principios que ya se habían hecho insostenibles.

Además, su teoría del origen "fenicio" cae definitivamente con las últimas adquisiciones de la historia y de la filología clásica. La gran civilización mediterránea había llegado a Grecia del mar, por obra de aquellos *fenicios* de que hablan a menudo Homero y Heródoto. Pero estos *fenicios* no pueden identificarse con los semitas porque, en realidad, aquel nombre designaba a pueblos mediterráneos prehelénicos, venidos de Oriente, y cuya metrópolis fué Creta. *Fenicia*, en la acepción helénica primitiva, significaba el mundo egeo-asiático en toda su extensión; *Fenicia* es una denominación de la Caria (Asia Menor del S. O.); *Fenicia* es la Cólquide —a donde fueron los Argonautas— (Ponto-Euxino, entre el Cáucaso y Armenia, Asia Menor del N. E.); de donde resulta que el nombre *Fenicia* englobaba toda el Asia Menor y las islas del mar vecino.⁵

Glotz ya había señalado que "cuando los griegos del norte vieron por vez primera a estos mediterráneos intensamente bronceados, ellos, que cifraban el ideal de la belleza viril en el rubio aqueo Aquiles, les llamaron con indiferencia pieles

4. G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Paris, 1923; *Histoire grecque*, I, Paris, 1938; L. A. Stella, *Echi di civiltà preistoriche nei poemi d'Omero*, Milano, 1927; R. Cohen, *La Grèce et l'hellénisation du monde antique*, Paris, 1939.

5. R. Weill, *La Phénicie et l'Asie occidentale*, Paris, 1939.

rojas, *Phóinikes*". Hace notar, además, que antes de aplicar este nombre a quienes serían los fenicios de la época clásica, los griegos lo dieron a los habitantes de Caria y a los cretenses. Y plantea esta importante pregunta: "¿Europa, madre de Mino, no es a la vez hija de *Phóinix*?"⁶

Está plenamente demostrado hoy que con la palabra *Phóinikes* (fenicios) los griegos designaban a los mediterráneos prehelénicos. *Fenicia*, pues, para la Hélade primitiva es el mundo creto-egeo-asiático entero. Luego, en el curso de los siglos, el alcance de la palabra cambia, se reduce, se especializa, y pasa a indicar la Fenicia clásica. Este nombre griego evoluciona paralelamente con un término geográfico egipcio: *Kefto*, que designaba en general a Creta, Siria y a todo ese mundo del Mediterráneo oriental en la época de su gran civilización. En la edad ptolemaica, se restringe su significado a la costa de Siria central, y así, en el decreto de Canope, traduce simplemente el nombre Fenicia del griego.⁷ De este modo, pocos siglos antes de la era cristiana, el término egipcio y el griego coinciden nuevamente en la denominación de la Fenicia clásica.

Por otra parte, los fenicios semitas ignoran el nombre *Phóinikes*, *fenicios*, empleado por los griegos. Desde que hacen uso de la escritura, se llaman a sí mismos por el nombre de sus ciudades: *sidonios*, *tirios*, o por un nombre étnico general: *cananeos*.⁸

En su reciente obra sobre los poemas homéricos, Émile Mireaux⁹ observa que en el núcleo considerado más antiguo por la mayoría de los críticos y de los comentaristas, en el *Regreso de Odiseo*, o en la *Cólera de Aquiles*, no hay la menor

6. O sea, Fénix, el fenicio por excelencia. Φοίνικες fenicios, de φοίνιξ rojo. Este término incluye todos los rojos oscuros, desde el carmesí hasta el morado. Bérard acepta el significado de "rojos", pero le da etimología semítica. Según él, sería la traducción del hebreo Edom, que también tiene el sentido de "rojo". (V. Bérard, *Le nom des Phéniciens*, ap. "Revue de l'hist. d. rel.", 1926, I.)

7. R. Weill, op. cit.

8. A. Moret, *Histoire de l'Orient*, II, Paris, 1936.

9. É. Mireaux, *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*, t. I: *Homère de Chios et les routes de l'étain*, Paris, 1948.

mención de la actividad marítima o comercial de los sidonios, en tanto que éstos parecerían familiares a los auditores de la *Iliada* y de la *Odisea*, poemas posteriores. Esta omisión bastante característica le hace pensar que el primer Homero cantaba las aventuras de Ulises o la cólera del hijo de Peleo en el último cuarto del siglo VIII —lo cual es muy probable y aceptado por la crítica filológica más reciente—, y que es normal que ignorase a los fenicios, que estaban en ese momento cortados del mundo helénico por la dominación asiria y por la marina chipriota que cierra a los puertos fenicios el mar Egeo y las costas meridionales de Anatolia. Y si la *Iliada* y la *Odisea* fueron compuestas a mediados del siglo VII, agrega Mireaux, es natural que el tráfico de los *sidonios* en aguas griegas —antes de la supremacía definitiva de la marina helénica— sea pintado con rasgos justos y característicos.

Es evidente, pues, que los fenicios semitas ni guiaron a los helenos en su marcha hacia la civilización ni influyeron en modo alguno en la composición de los poemas homéricos. Toda vez que Homero y Heródoto hablan de los fenicios, se refieren a los pueblos creto-egeo-asiáticos; cuando la epopeya menciona a los sidonios, lo hace en versos muy posteriores incorporados al núcleo más antiguo.

¿De dónde provendría esa brillante civilización mediterránea que tuvo su foco en Creta? Esta civilización prehelénica, *fenicia* en el sentido arriba aclarado, es constantemente evocada en muchos pasajes de Esquilo, y particularmente en su tragedia *Prometeo*, donde la representa en la figura del protagonista, portador de todas las artes que en la edad mediterránea habían sido divulgadas en el mundo egeo por obra de aquel pueblo. Untersteiner destaca que el Cáucaso donde Prometeo, representante de aquella cultura prehelénica, será encadenado por orden de Zeus en el *Prometeo liberado*, no corresponde al nuestro entre el Mar Negro y el Caspio, sino que, conforme a una costumbre propia de la antigüedad, el nombre genérico de *Cáucaso* se refería a toda la larga cadena montañosa que avanzando hacia Oriente se unía al Himalaya. Así,

el Cáucaso coincide perfectamente con aquella su verdadera patria, la *India pre-aria* de la cual había partido el titán.¹⁰

Las excavaciones que se realizan desde 1921 en Mohenjo-Daro y Harappa, y en otros lugares del valle del Indo, parecen confirmar estos datos extraídos del viejo Esquilo; estas civilizaciones protohistóricas de la India parecen estar emparentadas con la de la gran isla mediterránea. Los sistemas de escritura pictográfica descubiertos en las excavaciones tendrían cierta similitud con los jeroglíficos cretenses.¹¹

No corresponde examinar aquí las arbitrarias supresiones y transposiciones de versos que Bérard realiza, motivadas por el deseo de hacer decir al Poeta lo que él quiere que diga, extrayendo de este modo argumentos en favor de su teoría del origen fenicio, así como tampoco corresponde examinar todas las falsas etimologías semíticas que atribuye a términos auténticamente indoeuropeos. Solamente, y a título de ejemplo, señalaré los siguientes casos. Bérard dispone caprichosamente la materia de los libros II, III, IV y XV de la *Odisea*, en contra de la ordenación tradicional, y agrupa en un solo relato los diversos episodios de dichos libros. Ulises llega cerca de Skheria en una balsa. De esta coincidencia con un texto de Pausanias (V, 5, 5-8) que dice que en Eritrea, frente a Khios, había una estatua que representaba a Herakles sobre una balsa que, según la leyenda, procedía de Tiro, saca argumentos Bérard en favor de los orígenes fenicios de la *Odisea*. En realidad, la historia del héroe perdido en el mar sobre una balsa pertenece a un viejo fondo prehelénico y mediterráneo. Mireaux señaló su parentesco con los ritos de la *criptia*. Preocupado Bérard por dar a los fenicios costumbres orientales quiso que

10. M. Untersteiner, Eschilo. *Le Tragedie*, ed. crítica a cura di, 3 vol., Milano, 1946-47. Ch. Autran, *Mithra et Zoroastre et la préhistoire aryenne du christianisme*, Paris, 1935.

11. La escritura de esas grandes ciudades pre-arias ha sido también comparada con los pictogramas de la isla de Rapa-Nui o Pascua, perteneciente a Chile. Véase G. de Hévésy, *Océanie et Inde préaryenne* ("Bull. As. franç. d'Amis de l'Orient", nº 14, 1933); *Sur une écriture océanienne* ("Bull. Soc. Préhist. franç.", 7 y 8, 1933); *The Easter Island and the Indus valley script* ("Anthropos", XXXIII, 1938). A. Métraux, *ibid.* ("Anthropos", XXXIII, 1938); *Two Easter Island tablets*, en: "Man" (Roy. Anthropol. Inst., XXXVIII, 1938).

Arete fuese a la vez hermana y esposa de Alkinoos. Por ello considera interpolados los 19 versos (*Od.*, VIII, 56-74) en que Atenea expone el parentesco de los dos esposos, que son tío y sobrina. Este matrimonio no es más que la ejecución de una de las reglas esenciales del derecho familiar en Grecia, la que concierne a la hija *epiclera*. Pese a lo que sostiene Bérard, la hierba *moly* (μῶλυ), de raíz negra y flor blanca (*Od.* X, 305), no es de etimología semítica, ni tiene nada que ver con la *atriplex halimus*. No se puede identificar con una planta verdadera por tratarse de una planta con virtudes mágicas, cuyo nombre es usado por los dioses. Es verdad que Teofrasto (*Hist. Pl.*, IX, 15, 7) y Dioscórides (III, 47) llaman *moly* a un ajo de flores amarillas, pero es nombre derivado de Homero. Con respecto al nombre de Circe, Bérard dice que indica cierta ave de rapiña y le da etimología semítica. El nombre fué variamente interpretado en la antigüedad. Suidas y el *Etymologicum Magnum* lo relacionan con κερκίς lanzadera; Circe sería pues la *tejedora*. Otros, hacen su nombre afín a κεράννυμι: mezclar y querría entonces decir la *mezcladora de pociones mágicas*. Otros autores antiguos lo derivaban de κωκῶν *revolver, mezclar*, coincidiendo así con los anteriores. De este verbo deriva una bebida mágica llamada κωκῶν. No tiene en cuenta Bérard que lejos de servirle de argumento para su teoría del periplo, este nombre vincula en cambio a la *Odisea* con la leyenda argonáutica puesto que la maga Circe es llamada Αἰαίη y la Cólquide se denomina Αἴη en Heródoto (I, 2; VII, 193, 197). Artakie (*Od.*, X, 108) es una fuente legendaria del país de Circe. La mención de una fuente Artakía en Cizico está en Apolonio Rodio (I, 995-97) y también en la *Argonáutica* órfica v. 494 (Dottin). Una ciudad de nombre Artake recuerda Heródoto en IV, 14. Las semejanzas de la leyenda de Circe con la de Medea son, pues, continuas.

El error de Bérard consistió en situar el origen de los poemas donde no correspondía, en vez de buscar sus remotas raíces histórico-religiosas en las supervivencias de la antigua na-

vegación y de la religiosidad prehelénica. Existen en la epopeya influencias minoicas y micénicas. Hace mucho que los aqueos, jónios y eolios, mezclados con los cretenses se han acostumbrado a la vida de piratas y traficantes: son ya conocidos por los egipcios como los *pueblos de la mar*. Habría que indagar, de acuerdo con Meuli, cómo se podrían relacionar con el elemento argonáutico algunos breves indicios que se vislumbran en los poemas.¹² ¿Por qué la juventud helénica no habría de encontrar en la contemplación de su prodigiosa aventura mediterránea una potente inspiración poética? Por todo ello, cobran profundo sentido las palabras de Mireaux: "La première Odyssee, le poème du *Retour d'Ulysse* c'est l'expression de la poussée de jeunesse du peuple grec lançant ses pionniers vers l'aventure maritime et coloniale qui a failli faire de la Méditerranée et de la mer Noire des lacs helléniques".

II

LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Bérard, y ciertos estudiosos, caen en un grave error al pretender identificar las tierras fabulosas, descriptas en la Odisea, con países que Homero y los cantores homéricos tenían al alcance de la mano, o que conocían los navegantes helenos, herederos de la tradición minoica y micénica. Es preferible conservar al relato de Odiseo el carácter poético que tiene, sin preocuparse de localizaciones precisas, más o menos ingeniosas y extravagantes, hijas de la imaginación. Como dice bien Marchesini: "En este mundo poético, la fantasía del poeta compone con una ley de libertad la cotidiana vida de los hombres. La evasión de nuestra realidad histórica, contenida por sus inquebrantables leyes, es lograda con este voluntario injer-tarse de lo maravilloso en lo maravilloso".¹³

12. Meuli, *Odyssee und Argonautika*, Berlin, 1921.

13. M. Marchesini, *Omero, L'Iliade e l'Odissea*, Bari, 1934. En el mismo sentido se expresaba D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo* (1ª ed. 1872; últ. ed., 2 vol., 1943-46). Cfr. también G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, 1903.

Para que se vea la imposibilidad de determinar los lugares nombrados por Homero, examinaré algunas disparatadas localizaciones que sustenta Victor Bérard. Parecería muy fácil identificar a la isla de Odiseo con la moderna Thiaki, que conservó el nombre de *Itaca* hasta el siglo xvi. Pero esto no es así: Bérard sostiene que Itaca es Itaca, contra W. Dörpfeld-Rüter, su principal adversario, quien porfía, con abundancia de argumentos, que Itaca es *Léucade*, hoy Santa Maura. La bibliografía de esta sola cuestión podría constituir un volumen.

Bérard localiza a *Ogigia*, donde Calipso retuvo a Odiseo, en una isla situada en la costa de Ceuta, frente a Gibraltar. Homero nos dice explícitamente (*Od.* I, 50 sqq.) que se encuentra ubicada donde está el *ὀμφαλός* (ombligo, lat *umbilicus*) del mar. Esto equivale, irrefutablemente, a decir que está en *el centro del inmenso mar*. No se puede establecer el lugar donde se encontraba esta isla, que ya algunos autores antiguos, tan carentes de fundamento como Bérard, creyeron acertar al colocarla en la de Gaulos, hoy Gozzo, cerca de Malta.

Pero Bérard no admite la traducción corriente de *omphalós*, y prefiere la otra acepción: protuberancia o punta del escudo (lat. *umbo*) porque le serviría para probar que su isla africana es *Ogigia*, por la sencilla razón de que le parece tener la forma de un escudo con su prominencia central. Violenta así el claro sentido de los versos, ya que Homero no dice que tenga la forma de un *omphalós*, sino que *está donde el omphalós del mar*. Es patente que su determinación geográfica descansa sobre un dislate.

La habitual traducción de *omphalós* es la buena. Esquilo también emplea esta palabra en el sentido de *centro*: "que el *ombligo* posee, *centro* del mundo, tierra de Loxías" (Coéforas, 1036). El ombligo era una originaria representación de la gran Madre prehelénica.¹⁴ El nuevo mundo religioso griego se sobrepuso al viejo mundo religioso mediterráneo y obscureció, con su leyenda olímpica, la primitiva tradición que se refleja, a veces, en Homero y en Esquilo. Esto, que habla ya

14. Uberto Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea*, I, Milano, 1942-45.

mucho contra Bérard y la supuesta influencia fenicia, clama contra él si se considera la etimología misma del nombre de la isla.

Según algunos *Ogigia* indicaría "la antigua, la venerable, la santa". Wilamowitz —de acuerdo con el antiguo escoliasta (*ad Od.*, V, 100): "Claramente dió a conocer Homero que la isla de Calipso se encuentra allende el mar que conocemos"— creía que Ὠγγίης correspondería a Ὠκεάνιος oceánico. De este modo, la isla estaría situada en el centro del océano que circunda a la tierra.¹⁵ Boisacq en su *Dict. étymologique de la langue grecque*, nos da otra etimología. Para él Ὠγγίης significaría la "isla misteriosa".

Aquí también, un verso de Esquilo, que en tantos pasajes evoca la fatigosa derrota de la antigua religiosidad prehelénica, me ha permitido precisar su verdadero significado. Dice en *Persas*, 37: "la ogigia Tebas". Este epíteto *ogigia* —como el nombre de la isla de Calipso— expresa doblemente el sentido de "antigua" y de su vinculación con Ogigos (Ὠγγυγος) mítico personaje asiático, y más exactamente licio. Antiguo héroe mediterráneo, esposo de su hermana Tebas, aparecía como principio del linaje de los licios. Esta pareja, luego de la diáspora de los mediterráneos de Licia —llamada en su origen *Ogigia*— hacia Egipto y la Hélade, se transplantó a estas dos regiones.¹⁶ Me parece lícito establecer, como hago aquí, la vinculación entre este epíteto tebano y el nombre homérico de la isla de Calipso, puesto que para mí no ofrece dudas que su etimología es la misma. En Homero existe, también, en este caso, una reminiscencia de la religiosidad egeo-asiática. Sería, pues, otro argumento más contra la influencia "semítica".

Continuando con la identificación de los lugares recorridos por Odiseo, Bérard decide que la isla de Eolo es la isla

15. Wilamowitz, *Homerische Untersuchungen*, Berlin, 1884. Por ello, R. Hennig (*Die Geographie des homer. Epos*, Leipzig, 1934) declara verosímil la identificación de *Ogigia* con la isla Madera, ya hecha por Heeren y sostenida por otros.

16. Cfr. Esquilo, *Pers.* 974-75; *Siete*, 321; *Eum.* 1036. Sobre el héroe licio, v. Pestalozza, *op. cit.*, II.

de Stromboli. Antes que él lo habían hecho Estrabón (VI, 2, 11) y Plinio [*Nat. Hist.*, III, 9 (14), 94]. En Virgilio (*Aen.*, I, 52 sqq.) se alude ciertamente a las islas italianas eolias, pero Virgilio no es Homero. Olvida Bérard, lo mismo que los autores citados, que la isla de Eolo como claramente expresa Homero (*Od.*, X, 3) era flotante y no fija, inamovible, y estaba ceñida por un muro de bronce, sobre una roca a pico. El muro y las rocas se alzan girando en torno de la isla (*Od.*, X, 4) de la que son parte inseparable. Esto nos confirma que la geografía de Homero es fantástica. Por algo Eratóstenes de Cirene se burló de quienes trataron de identificar tal isla flotante.¹⁷

No se puede discutir aquí al detalle la teoría de Bérard sobre la naturaleza y localización geográfica de los Cíclopes. Ningún pasaje del texto homérico sugiere su identificación con los cráteres volcánicos, la cual es desmentida por el conjunto y los detalles del relato. Su ubicación en las orillas del golfo de Nápoles es disparatada. Las cavernas que para Bérard aparecen en los poemas por la utilidad que tenían para los marinos del "periplo", son en realidad reminiscencias del culto mediterráneo. La gruta era uno de los ambientes propios de la Gran Diosa prehelénica de quien dependerán las Erinias de la época clásica. Así leemos en Esquilo (*Eum.*, 1036): *Descended a la gruta Ogigia*. En la historia de Polifemo se refleja además el recuerdo de las primitivas habitaciones neolíticas; a ellas alude también Esquilo en *Prometeo*, 451 sqq. Puede deducirse de aquí la futilidad de las pretensiones de Bérard, cuyo afán de querer identificarlo todo le lleva hasta encontrar y fotografiar el antro de Polifemo.

Cree Bérard que *Thrinakia*, donde tuvo lugar la matanza de los bueyes de Helios (*Od.*, XIX, 275), es la isla de Sicilia, llamada *Trinacria* en la época clásica. Pero, *Thrinakia* es una isla fabulosa en la epopeya homérica. No olvidemos que el Poeta no menciona en absoluta el Etna, que no hubiese dejado de impresionar al "autor del periplo".

17. Ver Tumpel, en Pauly-Wissowa-Kroll, *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. (En publicación desde mediados del s. pasado; t. XIV en 1930.)

Bérard identifica la tierra de los Lestrigones con ciertos lugares del estrecho de Bonifacio, entre Cerdeña y Córcega. Prescindiendo de la consideración de que estas islas no han albergado nunca gigantes antropófagos, Homero mismo se encarga de hacernos notar por qué es vano situar a Telépilo¹⁸ en lugares mediterráneos. En el país de los Lestrigones *un hombre que no durmiese nunca habría podido ganar doble salario* (*Od.*, X, 84 sqq.); apenas ha llegado la noche comienza un nuevo día, lo que significa que las noches son allí brevísimas, que la salida del sol sigue inmediatamente a su puesta. Estos versos revelarían una vaga intuición poética de las breves y claras noches de los países nórdicos.¹⁹

La localización de la tierra de los Feacios presenta gravísimas dificultades, pues se trata de un pueblo legendario, vivo sólo en la fantasía de los antiguos poetas épicos, y creación quizá del mismo Homero. Tucídides (I, 25) aunque recordando el lugar en que se creía habitasen primero, y su fama de excelentes navegantes, no habla de ellos con un tono de afirmación histórica.

Algunos eruditos modernos, como Braun y Butler, basándose en que Homero no calificó al país de los Feacios como isla, llegaron a identificar a Skhería con Taranto o con Trapani; Hennig la situó en la región española en torno de Tartessos. Sin embargo, dos lugares homéricos (*Od.*, VI, 8, 204) donde se dice que está situada *en el mar, por todas partes muy azotada por las olas*, demostrarían que el poeta la imagina realmente como una isla. Welcher, sostenido por Grotefend y Nitzsch, demostró que la tierra de los Feacios descrita por Homero es una pura invención poética.

18. Ciudad fabulosa de los Lestrigones, fundada por su héroe mítico Lamos. Este nombre aparece como propio de rey en Cicerón, ad Att. II, 13, 2; Horacio, Carm. III, 17, 1; Ovidio, Met. XIV, 233; Silio Itálico, VIII, 531. Eustatio hace de Lamos un hijo de Poseidón.

19. Siglos más tarde Tácito escribirá (Agricola, 12): *Dierum spatia ultra nostri orbis mensuram, nox clara et extrema Britanniae parte brevis, ut finem atque initium lucis exiguo discrimine internoscas.* "El espacio de las horas diurnas se prolonga más que entre nosotros; la noche es clara, y, en las zonas septentrionales de Britania es tan corta, que entre el crepúsculo y el alba es breve el intervalo." Este fenómeno también será recordado por Pomponio Mela (III, 6); Plinio (Nat. Hist. II, 77); Solino (25); Juvenal (II, 161).

Victor Bérard, coincidiendo en esto con Kerényi y con Bayard,²⁰ sitúa a Skhería en Corcira, hoy Corfú. Cree, además, que los Feacios habitaron primero en la Campania, Italia, antes de radicarse en Corcira. Pero esta hipótesis sería válida hace más de cuarenta años, en la época en que Bérard la sostenía por primera vez, cuando se afirmaba, conforme al testimonio de Estrabón, que los griegos se habían fijado en plena Campania a mediados del siglo XI. Esta tesis ha sido hoy abandonada. Las excavaciones demostraron que la Kyme italiana, la futura Cumas romana, no puede ser anterior a la mitad del siglo VIII, y que los griegos se sustituyeron a la población indígena sin intermediario oriental o fenicio. Las thalassocracias campano-feacias, que no tuvieron jamás mucha consistencia, se desvanecieron súbitamente.²¹

Olvida, además, Bérard que el Poeta nos hace saber repetidas veces que Skhería está situada muy lejos de las tierras conocidas; que los Feacios son amados de los dioses porque se trata de un pueblo lejano. Su tierra está aislada de todo el resto del mundo habitado, lo cual no sucede con Corcira. De este aislamiento deduce Nausicaa que Odiseo no puede ser un enemigo. Por algunos pasajes de Heródoto (III, 6), Pausanias (VIII, 2, 2) y Platón (*Filebo*, 16) vemos precisamente que era una opinión bastante difundida entre los antiguos la de que los pueblos más lejanos eran los más amados por los dioses. Un estado en sí mismo completamente ordenado y equilibrado es un antiguo y profundo sueño de la humanidad; desde Platón se convirtió en objeto de especulación para filósofos y estadistas. Precisamente, las tierras de todas estas utopías están generalmente situadas en islas lejanas y de difícil arribo. Una localización precisa es imposible por cuanto Homero quiso describir una tierra ideal de eterna felicidad. Ciertamente en la posterior crítica moralizadora, la *Alcinoi iuventus*²² se convirtió en ejemplo de voluptuosidad y de molición.

20. Kerényi, *Die Welt als Geschichte*, 1937. Bayard, *Révue des Études Grecques*, 1937. Contra: A. Shewan, en *Classical Philology*, 1918, y en *Classical Quarterly*, 1919.

21. Mireaux, op. cit. Glotz, *Hist. Grecque*, I.

22. Horacio, Ep. I, 2, 28 sqq. Cfr. también 15, 24.

En tal interpretación Platón (*Rep.*, X, 614) y Teopompo (*ap. Aten.*, XII, 531 a) han precedido a Heráclides Póntico (cfr. *Schol. Od.*, XIII, 119) y también a Basilio (*Discurso a los jóvenes*, V, 6, 8).

Con respecto a la isla de Circe, Bérard, con explicaciones poco convincentes, se empeña en colocarla en el monte Circello que, desde luego, no es una isla. No tiene en cuenta que la isla Eea, según Homero, está situada en el extremo oriente, y es de identificarse con Eea, el antiguo nombre de la Cólquide, tanto más cuanto que la maga es llamada hija del Sol y de la oceánida Perses²³ y hermana de Eetes que es, probablemente, el mítico rey de Cólquide, padre de Medea. Mitológicamente recuerda la isla de Eea donde estaba la habitación de Eos, y *donde surge el sol*. Representa, pues, inequívocamente un punto oriental (cfr. *Od.*, XII, 4). Siglos más tarde, fué colocada en occidente, sobre el Tirreno y en el cabo Circello, por los latinos, a quienes sigue Bérard. Ya Aristarco advertía que la isla de Circe era inexistente.²⁴

Se ha sostenido que, por lo menos, la obra de Bérard ha sido útil para el conocimiento de la navegación en el Mediterráneo. Sin embargo, no es esto así, ya que en lo que se refiere a la navegación de nuestros días, es evidente que no se trata de un experto, y en cuanto a la antigua tiene inexactitudes como la de afirmar que eran corrientes los viajes nocturnos por mar. Contrariamente a lo que él pretende, y como lo hace notar Mireaux, eran una excepción. Es verdad que Telémaco los realiza (*Od.*, II, XV), pero es por escapar a la vigilancia de los Pretendientes, y a su regreso, para evitar la emboscada; el joven goza, por otra parte, de la protección especial de Atenea. Odiseo, al abandonar la isla de los Feacios, se embarca después de la puesta del sol pero esto tiene un significado muy especial por tratarse de un rito religioso, según la interpretación del mismo Mireaux. La *Odisea* nos hace

23. Hesiodo, *Teog.*, 956, la nombra junto con Circe y con el rey Eetes, hijo del dios Helios.

24. Cfr. Tumpel en Pauly-Wissowa, op. cit. I, 1032, 34.

saber que la regla común consistía en navegar de día y hacer escala de noche. Al respecto son muy expresivas las palabras que dirige Euríloco a Odiseo en el canto XII.

Al negar las localizaciones de Bérard no he pretendido proponer otras, pues considero la geografía del poema como fabulosa. Tan sólo he querido señalar que los pretendidos fundamentos de su localización son falsos. Las remotas raíces históricas que el Poeta transmuta con su fantasía, son esencialmente prehelénicas, y llegan hasta la época homérica sin intermediario fenicio-semítico alguno.

III

LA DIVISIÓN "ALEJANDRINA"

No es preciso detenerse a considerar todas las razones poco consistentes sobre las que fundamenta Bérard su teoría de que las epopeyas fueron en su origen representadas, y su pretensión de restablecer esa supuesta estructura dramática. Bastará con remitir al lector a la *Poética* aristotélica, donde hallará claramente expresadas las diferencias entre epopeya y tragedia: "la epopeya se sirve de métrica uniforme y estilo narrativo" (1449 b 10 sqq.), y la célebre definición de la tragedia en la que se señala que es "imitación de la acción mediante la acción, no simple narración" (1449 b 24 sqq.).²⁵ En el mismo sentido se expresa el anónimo autor del tratado *De lo sublime*, acerca de los poemas homéricos y del elemento narrativo que prevalece especialmente en la *Odisea*.²⁶

25. Cfr. Poet.: "sin acción no hay tragedia" (1450 a 23 sqq.); no conviene hacer trama de tragedia con la de epopeya, puesto que en ésta, gracias a su extensión, las partes reciben su conveniente desarrollo (1456 a 10 sqq.); en la tragedia no se pueden imitar a la vez muchas acciones sino sólo la que ejecutan los actores en escena, en tanto que en la epopeya, por ser narración, se pueden presentar muchas simultáneamente (1459 b 22 sqq.); la persecución de Héctor resultaría ridícula en escena (1460 a 14 sqq.). Véase, además: 1450 a 20 sqq.; 1450 b 3 sqq.; 1455 b 15 sqq.; 1459 b 10 sqq.; 1459 b 17 sqq.; 1462 a 2 sqq.; 1462 a 4 sqq.; 1462 b 3 sqq.

26. De Subl., IX, 13, 105 sqq.; IX, 14, 122 sq.

Para fundamentar su tesis de que los poemas homéricos en su origen estuvieron destinados a la representación,²⁷ Bérard está obligado a atacar la división en libros, atribuyéndola a una época tardía: el período alejandrino. Existían varias hipótesis para explicar esa división. A ellas Bérard adhiere sucesivamente, como se verá a continuación.

Supone unas veces que la separación en libros es originada por una división mecánica que los críticos de Alejandría habrían realizado obligados por la capacidad del rollo de papiro en ese período. Pero esto no serviría para determinar la escisión de los poemas en 24 partes cada uno. No fué ni podía ser el límite libresco —la constitución material del libro, es decir, la razón práctica por sí sola— la que determinó esa separación, porque contradice dicho límite. La extensión y capacidad del rollo de papiro, que puede variar y, por consiguiente, abarcar más o menos cantos, es insuficiente para justificar tal división.

Si los alejandrinos hubiesen establecido únicamente una partición en 24 libros que obedeciera a las 24 letras del alfabeto jónico, según repite Bérard en otro lado, habríamos tenido una *separación arbitraria e ilógica* de las varias partes, y *un número casi igual de versos en cada libro*. Ni una ni otra condición se verifican. La necesidad de marcar los libros con letras del alfabeto se debe, en realidad, a la unión de varias partes en un rollo de papiro. Las letras sirvieron para distinguir los libros de los rollos, y los libros entre sí, dado que los números —uso común de división e indicación— se utilizaban para identificar los rollos, que contenían varios libros cada uno. Quizá sea ésta la única verdadera mecanicidad a que hayan cedido los alejandrinos, debido sin duda a que es un medio fácil de cita y de referencia.²⁸

27. Así argumenta, por ejemplo, que no podía existir separación alguna entre las preguntas de Alkinoos en el canto VIII y la respuesta de Odiseo en el IX, porque cortaría el diálogo que es propio de la representación. Bérard no advierte lo disparatado de su conjetura que le lleva a concebir la posibilidad de un diálogo dramático en que la respuesta de Odiseo se extiende en 1469 versos.

28. Sigo en lo referente a la división en libros a G. Capone, *L'Omero alessandrino*, Padova, 1939.

Ha sido explicada la división en libros como separación *cronística*, basada en la duración de una jornada; vale decir, que habría tantas rapsodias como jornadas. Por ello es que a propósito del corte entre los libros IX y X de la *Odisea* Bérard dice que se debería separar en IX, 560, al comenzar una nueva jornada, puesto que en los versos 556-59 termina la anterior, pero nunca en 566, en pleno viaje. De acuerdo con este criterio cree que, basándose en las auroras se pueden encontrar los episodios primitivos. Pero señala la dificultad y se limita a "reconstruir" algunos episodios internos de los *relatos de Alkinoos* y habla confusamente unas veces de *chants*, otras de *épisodes*, otras de *pièces*, que deberían iniciarse en correspondencia con el principio de una jornada. Es también inexacta esta teoría. El criterio externo de principio y fin de jornada como principio y fin de libro no fué seguido por los alejandrinos como base de la división, contra lo que cree Bérard apoyándose en Eustatio. Está plenamente demostrado que de todas las auroras homéricas ellos tomaron como comienzo de libros solamente aquellas con las que Homero quiso iniciar realmente su canto. Si hubiesen tenido el escrúpulo de irracionalidad de los críticos modernos, los alejandrinos hubieran, sin duda, dividido, en el ejemplo que propone Bérard, en el verso 560 y no en el 566, y ni siquiera habrían dejado entrever la primitiva separación, que no han hecho más que respetar. Precisamente esta irracionalidad no eliminada es la que podría conducirnos sobre las huellas de una división precedente.²⁹

También se sostuvo que la división en libros fué determinada por la presencia de títulos, de *epígrafes*, anteriores a los alejandrinos, a los cuales éstos habrían hecho corresponder determinada cantidad de versos —títulos que nos han llegado desordenadamente de varias fuentes más o menos autorizadas:

29. De las 18 auroras de la *Odisea* sólo 6 se encuentran al comienzo de un libro; de las 15 de la *Iliada* sólo 3. Bastaría esto para concluir negativamente: los alejandrinos no fundaron su división sobre tal criterio. Citaré únicamente dos ejemplos más: en *Iliada*, XXIV, 31, una aurora; luego otras tres se siguen en vv. 695, 785, 788, y ninguna indica principio de libro; en *Odisea*, XII, en el octavo verso surge una aurora; en el 316 otra, y el libro se cierra en el 453.

escolios, Eliano, Eustatio—. En tal sentido, Bérard asegura: “Je vois plus clairement que les titres ont donné naissance à plusieurs débuts non pas d'épisodes, mais de chants. La division alexandrine en tranches me semble avoir été faite pour répondre plus littéralement à ces titres plus anciens”. Entonces concluye: “Les inscriptions sont donc antérieures à la division en chants et elles l'ont conditionnée”. Este argumento es insuficiente y desprovisto del pretendido fundamento. Los libros se fueron rubricando con títulos después de Zenódoto, Aristófanos y Aristarco, que son entre los gramáticos de Alejandría los que se disputan el mérito de la división.

Hay inscripciones evidentemente anteriores a la época alejandrina puesto que Heródoto, Platón y Aristóteles citaban a Homero con algunos de estos títulos —lo cual vale aún si los mismos tienen su origen en esas citas—. Sin embargo, esas inscripciones no determinaron la separación en libros que ha sido condicionada por una división anterior a la ordenación pistrática. Los papiros —posteriores al período alejandrino, pero muy anteriores a los manuscritos medioevales— cuando nos dan el principio o el fin de algunos libros, no lo hacen rubricados por título o epígrafe, sino simplemente por la indicación de *aquí termina o comienza el libro*.³⁰ Eliano, en el siglo II d. C., nos da títulos para la *Iliada* y la *Odisea*, pero en forma desordenada, sin indicación de libros y en número insuficiente. Esto hace suponer que los haya recogido aquí y allá como podríamos hacer hoy nosotros, lo que al mismo tiempo nos indica que esos títulos serían sin duda los de antiguas rapsodias. Libros con títulos tenemos, en cambio, en casi todos los manuscritos medioevales del siglo XI en adelante —sin más autoridad que la de *periokhé*, argumento—. En Eustatio, siglo XII, aparecen libros con títulos que sirven para identificarlos. Se deduce, por tanto, salvo que descubrimientos de nuevos papiros vengan a desmentirlo, que los títulos se aplicaron a los libros posteriormente a la división alejandrina y no pudieron condicionarla.

30. Cfr. los siguientes papiros: Pap. Ox., 568; Ox., 564; Hibeh, I; Ox., 445; Mus. Brit., 128.

Como testimonio de que no fué Homero sino Aristarco y los alejandrinos quienes dividieron en libros ambas epopeyas, Bérard en su *Introd. a l'Odyssée* (III, pág. 146, n. 1) inserta un pasaje que atribuye a Cicerón en su diálogo *De Oratore* (III, 33). Es éste un grave error. El pasaje no figura en el lugar citado ni en ninguna otra obra ciceroniana. Tampoco figura en ningún otro autor latino. Quizá Bérard recoge inadvertidamente la opinión de algún autor moderno del siglo XIX, como hace sospechar el estilo del párrafo que transcribe. Pero, lo que es aún peor, en la misma obra y libro (III, 34, 137) Cicerón habla de la ordenación de Pisístrato quien, cuatro siglos antes de los alejandrinos, *primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus*.³¹ Así, según inventa Bérard, Cicerón habría sostenido simultáneamente dos opiniones diametralmente opuestas. Quizá hubiera sido preferible que verificase su cita. Y es sobre este texto inexistente que Bérard se detiene, y del que saca conclusiones, y sobre el que funda su firme convicción de atribuir la división en libros a los alejandrinos y en negar la actividad pistrática. Eliminado Cicerón, su mejor y más autorizado fundamento, cae con estrépito aquella gran fábrica de razones levantada por él y se vuelve ociosa su pregunta: “Cicéron a-t-il encore vu des éditions d'Homère où cette division n'était pas admise?” En cambio podría hacerse esta otra: ¿Habrá obtenido Bérard este pasaje de Cicerón de la misma manera que halló los rastros del *periplo fenicio*? Su convicción queda sólo apoyada sobre dos fuentes que, aunque se las pretenda atendibles, son posteriores a Cicerón en varios siglos: el Pseudo-Plutarco (*Vita Homeri*, IV) y Eustatio (*Commentarii*, 5, 6).³²

31. “... se dice, fué el primero que los libros de Homero —confundidos antes— dispuso ordenadamente, tal como ahora los poseemos”. Copone comenta este pasaje de la siguiente manera: Es posible leer toda la realidad histórica del texto de los poemas homéricos en aquel pasaje de Cicerón. El *primus* no excluye sino que admite, sobreentendida, la obra de los alejandrinos; nos explica también la correspondencia de ambas actividades; el *confusos antea* y el término *disponere* (no *dividere* ni *distribuere* ni *separare*) nos confirman el preexistir a Pisístrato las varias unidades menores de los poemas.

32. Además, es increíble que Eustatio pensase que los poemas llegaron a los alejandrinos cada uno en un solo rollo, sin ninguna huella de división en partes. Se necesitaría en cada caso, un rollo de papiro de más de 45 metros.

Como se ha visto, Cicerón nos asegura que antes de Pisístrato ya los poemas estaban divididos. Los concursos rapsódicos panatenaicos cuya iniciativa es atribuída por unos a Solón, por otros a Pisístrato o a su hijo Hiparco, presuponen recitaciones anteriores no hechas en orden.³³ Los poemas se compondrían, por tanto, ya en el siglo vi de diversas partes que eran las rapsodias, y cuya distribución se alteró con el tiempo, lo que hizo necesaria la ley que reglamentase los concursos. Dicha ley, al establecer la ordenada recitación de esas partes, presupone su existencia y sólo así encuentra su significado. Habrá que convenir, entonces, en que existía un *texto homérico* sin el cual carecerían de fundamento aquellas disposiciones. Si este texto no estaba al alcance de todos, era conocido por lo menos por quienes recitaban y por quienes ponían normas a la recitación, como de la misma ley se desprende.³⁴

Puede señalarse como conclusión, que la división en libros no fué mecánica, determinada por razones prácticas y externas, sino que responde a una íntima exigencia poética y la expresa. No fué operada arbitrariamente *ex novo et ex nihilo*, sino que los críticos de Alejandría utilizaron particiones existentes. Cuando por necesidad de las cosas —silencio u oscuridad de la tradición— se vieron precisados a introducir separaciones, lo hicieron con inteligente comprensión de la poesía. El mérito de los alejandrinos es haber restablecido, hasta donde les fué posible, aquella división originaria que se había borrado a través de los siglos. En su minucioso examen del primitivo texto de Homero está implícita la investigación de la primera disposición y separación de los poemas. Esto les fué posible por cuanto tuvieron muchos elementos que les sir-

33. Licurgo, *Contra Leócrates*, 102; Diog. Laert., *Vida Solón*, 9, 18; Aelian., *Varia Hist.*, VIII, 2; Pseud. Plat., *Hipparc.*, 228 B. Todos coinciden en que se estableció recitar en orden, una después de otra, las partes del poema.

34. Es seguro que en la época de Platón y de Aristóteles, como ya antes en la de los trágicos, había un texto homérico. O sea que Homero era conocido mediante la lectura directa. Al Homero ático se le suprimieron poco a poco las particiones en rapsodias porque al oyente había sustituido el lector. Véase Cantarella, *L'edizione polistica di Omero*, Salerno, 1929.

vieron de guía para restaurar una división antigua. Los utilizaron sin darnos noticia, por el hecho mismo de que al valerse de ellos, *permanecían en la tradición*. En cambio, si hubiesen adoptado un criterio propio, externo y mecánico, y, sobre todo, fuera de la tradición, lo que *a priori* es poco creíble, nos habrían informado seguramente.

Por todo lo expuesto, puede verse que la obra de Bérard descansa sobre muy contestables fundamentos que invalidan sus teorías y que obligan al estudioso a confinarla en el dominio de la filología fantástica.

LIBER FALCO

POEMAS

LA MONEDA

A Denis Molina.

Mira cómo los niños,
en un aire y tiempo de otro tiempo,
ríen.
Cómo en su inocencia,
la Tierra es inocente
y es inocente el hombre.
Míralos cómo al descubrir la muerte
mueren, y ya definitivamente
ya sus ojos y dientes
comienzan a crecer junto a las horas.

Deja que ellos guarden sin saberlo,
el secreto último de su inocencia
nuestro último sueño, ya olvidado.

Cuando todo termine,
deja que un niño lleve
nuestra única y última
moneda.

MOMENTOS

A Domingo Luis Bordoli.

I

Canta tu canto
Liso y llano.
Canta tu caracol de mar

POEMAS

407

Junto al oído.
Canta tu amor, tu desamor
Y olvido.

II

Hoy domingo de mañana,
Cielo, sol,
Vuelan campanas,
Vuela mi corazón
En la mañana.

III

Con esto tan poco
Que te han dado,
Sé feliz.
Oh! desgraciado.

IV

Era la soledad
Y un mar y un cielo,
Un irse abajo, arriba,
Un viento sin caminos.
Era la soledad
Y un mar y un cielo,
Debatiéndose.

V

Niña-pájaro-asustado
¿Qué cosa golpeaba tu corazón,
Que una tarde de julio a júbilo
Sentí en mi mano?

La poesía, dije,
El amor...
Niña-pájaro-asustado
¿Qué cosa golpeaba tu corazón?

VI

Amigo,
Después de todo y tanto,
Bien está todo como está.
Id como hasta ahora,
Apenas triste, y solo
Con tu canto.

VII

Con verde lengua
Y labios de alba espuma,
Ríe el mar sobre la playa.
Y sin embargo,
Cuántos muertos guarda!

VIII

Despierto en la alta noche
Los gallos cantan,
Y un aire inocente
Baña a la tierra.
Es triste y no es triste
Sentir entonces, que todo acaba
O que de nuevo empieza.

MARY McCARTHY

ESE OTRO ¿QUIEN ES?

SIEMPRE que nosotros, los niños, íbamos a quedarnos a casa de mi abuela, nos ponían a dormir en el cuarto de costura, un rectángulo utilitario, yermo, ruin, más despensa que dormitorio, más altillo que despensa, que representaba dentro de la jerarquía de habitaciones el papel de pariente pobre. Era una pieza en la que raras veces entraban los otros miembros de la familia, raras veces barrida por la doncella; era una pieza sin orgullo: la vieja máquina de costura, algunas sillas desechadas, una lámpara sin pantalla, rollos de papel de envolver, pilas de cajas de cartón que podrían alguna vez ser útiles, papeles de alfileres, restos de género que, unidos a los catres de hierro plegadizos, sacados para nuestro uso, y a las tablas desnudas del piso, producían la impresión de una intensa y despiadada temporalidad. Los cobertores blancos y delgados de la clase usada en hospitales e instituciones de caridad y los postigos desnudos de la ventana, nos recordaban nuestra condición de huérfanos y el efímero carácter de nuestra visita; no había nada allí para alentarnos a considerar esto, nuestro hogar.

Los pobres niños de Roy, como la consideración nos clasificaba fríamente a los cuatro, no podían (era la opinión de la familia) permitirse ilusiones. Nuestro padre nos había puesto al margen de la ley, al morir repentinamente de influenza, llevándose a nuestra joven madre, deserción que era observada con una mezcla de horror y pena como si hubiera sido nuestra madre, una bonita secretaria con quien él se evadiera desenfrenadamente en el irresponsable paraíso del más allá. Nuestra reputación estaba ensombrecida por esta desgracia. Predominaba el juicio, no sólo en la familia, sino también entre los almaceneros, los sirvientes, los conductores de autos y otros satélites de nuestro círculo, de que mi abuelo, un hom-

bre rico, se había comportado con extraordinaria generosidad al asignar una suma de dinero para nuestro sostén y al instalarnos con unos desagradables parientes de edad madura en una casa sombría, a dos cuadras de la suya. No se mencionaba, qué otra alternativa tenía; se presume que podía habernos mandado a un asilo de huérfanos sin que nadie hubiera pensado lo peor de él. Aun aquellos que simpatizaban con nosotros sentían, de este modo, que llevábamos una existencia privilegiada, privilegiada porque no teníamos derechos, y la verdad era que en la fiesta de víspera de Todos los Santos o en la de Navidad que daban en la casa de un tío, parecíamos tan tristes, mal vestidos y enfermizos, en contraste con nuestros primos rozagantes y refinados, que esto confirmaba el juicio que se habían hecho, era evidente que sólo un impulso generoso nos había conservado en la familia. Así cuanto más extremas nuestras circunstancias, mayor parecía la condescendencia de nuestro abuelo, opinión que nosotros mismos compartíamos, mirando blandamente y con timidez a este anciano —con su reumatismo, su cabello blanco y su cara enrojecida, adornado con los pimpollos de rosa de la corbata y del ojal— como a la fuente de bondad y filantropía, y la moneda que ocasionalmente nos daba para depositar en el plato de la colecta dominical (dos centésimos era nuestra contribución habitual) nos llenaba no de envidia sino de simple admiración a su poder; ciertamente era principesco, *ésta* era la manera de dar. No se nos ocurría juzgarlo por la disparidad de nuestros modos de vida. La amargura que sentíamos la guardábamos contra nuestros verdaderos guardianes, que, se nos ocurría, debían estar distrayendo el dinero destinado a nosotros, ya que el tipo de comodidad mantenido en la casa de nuestros abuelos —la calefacción eléctrica, los gas-logs, la falda de los trajes, las mantas envueltas tiernamente alrededor de las viejas rodillas, la carne blanca de pollo, y la carne roja de ternera, la vajilla de plata, los manteles blancos, las doncellas y el solícito chofer— nos persuadía que las ciruelas y el budín de arroz, la pintura descascarada y la ropa remendada estaban *hors concours* con estas personas y por tanto no debían ser aceptadas

por ellas. La riqueza para nuestras mentes era equivalente a generosidad y la pobreza sólo un signo de mezquindad de espíritu.

Aun cuando hubiéramos estado convencidos de la honestidad de nuestros guardianes nos hubiéramos asido a la imagen benéfica de nuestro abuelo que el mito familiar nos proponía. Éramos demasiado pobres, espiritualmente hablando, para dudar de su generosidad, para preguntar por qué permitía que viviéramos en aquel frío y en aquellas privaciones al alcance de su mano, y él encubría la vivacidad de sus ojos azules con sus ásperas cejas grises de millonario, siempre que la evidencia de nuestro sufrimiento se presentaba a sus rodillas. Conocíamos la respuesta oficial: nuestros benefactores eran demasiado viejos para cuidar de cuatro niños pequeños y salvajes; nuestro abuelo estaba preocupado por asuntos de negocios y por su reumatismo al que se había dedicado como a un deber piadoso, llevándose en sus peregrinaciones a Santa Ana de Beau-pré y a Miami, ofreciéndolo con reverencia imparcial al milagro de la Madre del Norte y del Sol del Sur. Este reumatismo nimbaba a mi abuelo con la marca de una vocación especial; vivía con él a la manera de un artista o de un encanecido Galahad: lo situaba lejos de todos nosotros y aún de mi abuela, quien faltándole tal dolencia llevaba una vida relativamente injustificada y mostraba en relación con nosotros, los niños, un espíritu más agudo y belicoso. Ella sentía, a pesar de todo, que estaba expuesta a la crítica, y trasponiendo este sentimiento con mano práctica, vivía hurgando en nuestros caracteres para sorprender síntomas de ingratitud.

Nosotros, en realidad, estábamos agradecidos hasta el servilismo, no pedíamos ni esperábamos nada. Estábamos contentos si se nos permitía disfrutar de los rayos refractados por aquella prosperidad solar, y veníamos algunas veces en las tardes de verano a sentarnos a la sombra del pórtico o a haraganear las mañanas de invierno en los muebles de mimbre de la solana, a mirar la pianola en el salón de música y a oler el aroma del whisky en el gabinete de caoba de la biblioteca o a trepar a la oscura sala y examinar tras los vidrios las pin-

turas en sus inmensos marcos dorados, frutos de viajes a Europa: oscuros y piadosos grupos italianos, pesados y relucientes como uvas, mujeres napolitanas llevando canastas al mercado, vistas de los canales de Venecia y escenas toscanas de cosechas, temas seculares que, para una mente irlandesa-americana, estaban coloreados por un sentimiento católico por la influencia regional del Papa. No pedíamos más de esta casa que el orgullo de estar relacionados con ella, y esto era una fortuna para nosotros, pues nuestra abuela, gran partidaria de la teoría hospitalaria de "*Dadles la mano y se tomarán el brazo*", nunca, desde que puedo recordar, ofreció a ninguna visita el más pequeño refrigerio, considerando su propia conversación como suficiente y sano alimento.

Era una anciana, fea y severa, con un monstruoso pecho en balcón; oficiaba sobre ciertos y determinados temas con un canturreo incoloro, como sacerdote entonando misa, temas a los cuales la repetición había prestado una solemnidad sin sentido: su audiencia con el Padre Santo, cómo mi propio padre había roto con la tradición familiar y votado a los Demócratas, una visita a Lourdes, los Escalones Sagrados en Roma, ensangrentados desde el primer Viernes Santo, y a los que había trepado de rodillas, mis pequeños dedos torcidos que decían que era una mentirosa, un hueso milagroso, la importancia del movimiento regular de los intestinos, la perversidad de los Protestantes, la conversión de mi madre al catolicismo, y la afirmación de que mi abuela protestante debía teñirse el cabello. Los más triviales recuerdos (un ataque histérico de mi tía en un pajar) recibían de su modo de expresarse y de la piedad del contenido un sabor fuertemente instructivo, inspiraban temor y culpa y uno buscaba con desazón la moraleja, como en una fábula oscura y enigmática.

Afortunadamente estoy escribiendo una memoria y no una novela, y por tanto no tengo que considerar el carácter desagradable de mi abuela y buscar el complejo de Edipo o la experiencia traumática que le daría la autenticidad clínica que es hoy día tan conveniente en las descripciones personales.

No sé cómo mi abuela llegó a ser como era; presumo por fotografías de familia y por la inflexibilidad de sus costumbres que siempre fué igual y parece ocioso buscar en su niñez, como parecería ocioso preguntar qué inquietaba a Yago o averiguar si la prohibición de chuparse el dedo era responsable del carácter de Lady Macbeth. La historia sexual de mi abuela, erizada de mortalidad infantil en el estilo usual de su época, era robusta y decisiva: tres hijos crecidos, altos y hermosos, y una hija solícita. Su esposo la trataba con amabilidad. Tenía dinero, muchos nietos y una religión para sostenerla. Cabellos blancos, anteojos, piel suave, arrugas, bordados, tenía todos los atavíos de la maternidad y aun así era una mujer fría, vieja, gruñona, disputadora, que sentada todo el día en su solana, realizaba tapicería con moldes, escudriñando periódicos religiosos, oponiendo una mandíbula de hierro a cualquier infracción a su sistema. Supongo que el rasgo dominante en la naturaleza de mi abuela era la combatividad. Era una feligresa agresiva, sin un poco de sentimiento cristiano, la piedad de Jesús nunca había entrado en su corazón. Su piedad era un acto de guerra contra la descendencia protestante. Las revistas religiosas de su mesa la proveían, no con elementos de meditación sino con pretextos renovados para su furia: artículos que atacaban el contralor de los nacimientos, el divorcio, los casamientos entre distintas razas, Darwin y la educación secular, eran su lectura favorita. Las enseñanzas de la Iglesia no le interesaban excepto cuando eran un reproche para los otros. "*Honrarás padre y madre*", un mandamiento que no tenía la obligación de practicar, era el más corriente en sus labios. La exterminación del Protestantismo, más bien que la perfección espiritual, era la gracia por la que rogaba. Su mente estaba preocupada por la conversión; la captura de un alma para Dios recreaba su imaginación —lograba un protestante menos en el mundo—. Las misiones extranjeras con sus canciones de buena voluntad y servicio social la atraían menos; no era una cosecha de almas lo que mi abuela tenía en su mente.

Esta belicosidad de mi abuela no se reducía a entusiasmo sectario. Estaba también la defensa de sus muebles y de su

casa contra los imaginarios abusos de sus visitas. En ella, ésta no era la protección amable y trémula, endémica en las ancianas, las que temen por la seguridad de sus pertenencias con ansiedad verdadera y conmovedora deduciendo la fragilidad de todas las cosas, de sus huesos caducos y viejos y oyendo el crujido de la muerte en el peligroso chocar de una taza de té. El concepto de mi abuela era más autocrático. Odiaba que se sentaran en sus sillas, caminaran sobre su césped o que abrieran las canillas en sus piletas, sin ninguna razón excepto por pura impertinencia, hasta le gruñía al cartero por pasar diariamente por su vereda. Su casa era un centro de poder y no hubiera permitido que se le derogara por un uso descuidado y democrático. Bajo su celosa mirada sus facultades sociales se habían atrofiado y funcionaban en la estructura familiar simplemente como en una jefatura política. Allí se realizaban las conferencias familiares, las consultas con el doctor y el clérigo; los niños rebeldes eran traídos allí para una amonestación o para meditar; los testamentos eran leídos allí y los préstamos negociados y se recibían los emisarios de los Protestantes en determinadas ocasiones. La familia no tenía amigos, las recepciones eran consideradas una cortesía tonta e innecesaria entre parientes consanguíneos.

Sin embargo, en una oportunidad terrible, mi abuela había abierto su casa. Nos había alojado a todos, aquellas semanas fatales de la epidemia de influenza, cuando no se conseguían camas en los hospitales y la gente andaba con máscaras o permanecía encerrada en sus casas, cuando el temor al contagio paralizó todos los servicios e hizo de cada hombre un enemigo de su vecino. Uno por uno fuimos traídos del tren, los cuatro niños y los dos adultos llegados del lejano Puget Sound para formar un nuevo hogar en Minneápolis. Al despedirnos con la mano, en la estación de Seattle, ignorábamos que traíamos el microbio a nuestros camarotes, junto con los regalos y las flores, y uno tras otro fuimos enfermando mientras el tren continuaba su marcha hacia el Este. Nosotros, los niños, no entendíamos si el rechinar de nuestros dientes y mamá yaciendo adormecida en el camarote, eran parte del viaje (hasta enton-

ces en nuestras mentes una enfermedad seria había estado asociada con innovaciones, siempre había traído un nuevo bebé a casa) y comenzamos a sospechar que todo era una aventura, cuando vimos a papá apuntar con un revólver al guardatrén que, en un ataque de protección sanitaria, trataba de hacernos bajar en una pequeña estación de madera en medio de las praderas del Norte de Dakota. En la plataforma, en Minneápolis, había camillas, sillas de rueda, gorras rojas, oficiales aturcidos y detrás de ellos, en medio de la multitud, la cara enrojecida de mi abuelo, con su cigarro y el bastón, y el sombrero de plumas de mi abuela dando un aire festivo a este cuadro extraño y confuso, haciéndonos creer, a los niños, que nuestra enfermedad era el comienzo de unas deliciosas vacaciones.

Despertamos a la realidad varias semanas más tarde, en el cuarto de costura, en una atmósfera de aceite de castor, termómetros rectales, enfermeras enojadas y eficacia. Y aun cuando estábamos lejos de saber lo que había pasado tan cerca nuestro, apenas fuera del alcance de nuestros oídos —un grave escándalo, un ir y venir de sacerdotes y de empresarios de pompas fúnebres y ataúdes (mamá y papá, nos aseguraron, habían ido a mejorarse al hospital)— comprendimos, pese a que estábamos despertando de la fiebre, que todo, aun nosotros mismos, había cambiado. Nos habíamos encogido, como quiera que fuera, y desteñido, como los pijamas de franela que usábamos y que durante estas pocas semanas se habían vuelto, sin duda por el desinfectante en el que eran lavados, míseros, transparente y andrajosos. El comportamiento de la gente alrededor nuestro, rudo, descuidado, y preocupado, nos informaba sin ninguna ceremonia de nuestra disminuída importancia. Nuestro valor palidecía y una imagen nueva de nosotros mismos, la imagen de la orfandad —si hubiéramos podido imaginar— se estaba formando ya en nuestras mentes. No sabíamos que éramos malcriados, pero ahora esta palabra, al entrar en nuestro vocabulario por primera vez, servía para definir el cambio y para anunciar el nuevo orden. Antes de enfermarnos éramos malcriados y esa era la cuestión ahora, y todo lo que no podía-

mos entender, todo lo desconocido y desagradable, se volvía posible relacionado con este nuevo concepto. No habíamos sabido lo que era recibir la bandeja del desayuno arrojada rápidamente sobre la cama, no tener ni azúcar ni leche para el cereal, tomar los remedios de un trago porque no había quien se molestara esperándonos; las mangas puestas a sacudones y el peine arañándonos la cabeza; ser bañados impacientemente, decirnos que nos sentáramos o nos pusiéramos de pie y nada de bromas; nadie respondía nuestras preguntas ni atendía nuestros pedidos, yacíamos solos durante horas, esperando al doctor, pero esto, nos parecía, era sólo un descuido en nuestra educación y mi abuela y su familia se aplicaban con toda voluntad a remediar esta deficiencia.

Sus razones eran buenas; sin duda era en realidad hora de que aprendiéramos que el mundo no era ya nuestro cascarón. La vida feliz que habíamos tenido —las canastas de mayo y los regalos en San Valentín, los pic-nics en el patio y los esmerados hombres de nieve— fué en verdad una preparación deficiente para el futuro que ahora se abría ante nosotros. Nuestros nuevos instructores podían apenas ser culpados de una cierta impaciencia para con nuestros padres a quienes había faltado tanta previsión. A todos les interesaba decididamente, que olvidáramos el pasado, cuanto más pronto, mejor, y un firme menosprecio por nuestras costumbres (“*Té y chocolate, pueden imaginarse, y todas esas tortas heladas; no es extraño que la pobre Tess estuviera siempre detrás del doctor*”); elogio que era rigurosamente comparativo (“*No tienen la menor idea del progreso de estos niños*”), lisonjeaba los sentimientos de los que hablaban y nos preparaba a aceptar una pérdida que era de todos modos irreparable. Como todos los niños deseábamos amoldarnos y la noción de que nuestras costumbres anteriores habían sido algo ridículas e inconvenientes hacía que su recuerdo vacilara un poco, como un niño recitando ante un extraño. No exigimos ya nuestros derechos, y el deseo de ver a nuestros padres se debilitó insensiblemente. Pronto dejamos de hablar de ello, y así sin lágrimas ni pataléas vinimos a saber que habían muerto. Por qué nadie y me-

nos nuestra abuela, para cuyo repertorio el tema parece tan apropiado, se tomó la molestia de decirnos, es imposible saberlo ahora. Es fácil imaginarla dando la noticia a aquellos que éramos suficientemente mayores para escucharla en una de sus entrevistas oficiales en las que su naturaleza se hinchaba periódicamente volviéndose pesada y turgente como su portentoso pecho, como las peonías, su flor preferida, o como el manequí de la modista, aquella imagen de sí misma, ampulosa, que prestaba un aspecto solemne de museo al humilde cuarto de costura y que nos hacía estremecer en nuestros lechos. Los oídos de la mente crean sus palabras, pero en realidad ella no habló, es difícil adivinar si fué por un sentido torpe de delicadeza o por bondad equivocada. Quizá temió nuestras lágrimas, que pudieron llover sobre ella como reproches, desde que la política familiar en esa época era predicada sobre el axioma de nuestra virtual insensibilidad, un convencimiento que les permitía tratarnos como a muebles. Sin explicaciones o mimos, tan pronto como nuestra salud les permitió levantarnos, mis tres hermanos fueron despachados para la otra casa; eran demasiado jóvenes para “*sentirlo*” (oí a los mayores murmurar), y nunca advertirían la diferencia “*si Myers y Margaret eran cuidadosos*”. En mi caso, sin embargo, se debía haber experimentado alguna duda. Tenía seis años, tenía suficiente edad para recordar, y esto me daba derechos, ante los ojos de la familia, a mayor consideración, como si mi memoria fuera un abogado para representarme ante un tribunal. En deferencia, por tanto, a mi edad y a mis supuestas facultades de crítica y comparación, fui retenida un tiempo; vagaba descolorida, a través de las habitaciones de mi abuela, criatura suspensa y de transición, rana que se vuelve renacuajo, mientras mis hermanos, pólipos pequeños, estaban ya bien encajados en la estructura de la nueva vida. No me preocupaba qué había sido de ellos. Creo que pensaba que habían muerto pero su destino no me interesaba mayormente; mi corazón se había vuelto mudo. Me consideraba más inteligente por haber adivinado la verdad acerca de mis padres, como un niño que descubre con orgullo que los Reyes Magos

no existen, pero no hablaría de esa revelación ni pensaba en reaccionar yo misma, porque deseaba no tener nada que ver con ella; no cooperaría en esta pérdida. Aquellas semanas en la casa de mi abuela vuelven a mí oscuramente, rodeadas de negro como una tarjeta de luto: la sombría caja de la escalera, donde me parece haber estado eternamente vagabundeando, a la espera de ver a Mamá regresar del hospital y después vagabundeando simplemente sin ningún propósito; la oscura e invernal clase de primer grado en una extraña academia a donde me mandaron; la sala pardusca de tratamientos en el consultorio del doctor, donde todos los sábados gritaba y rogaba sobre una mesa, mientras me daban *shocks* eléctricos, con qué propósitos lo ignoro. Pero este tratamiento preferencial no podía serme acordado siempre; era hora que encontrara mi nicho. “*Hay alguien aquí que desea verte*”, una tarde me buscó la doncella con este anuncio y una sonrisa de inteligencia superior. Mi corazón dió un brinco, me sentí casi enferma (¿quién más podía ser después de todo?) y ella me tuvo que empujar. Pero el hombre y la mujer que estaban en la solana con mi abuela eran extraños, dos personas antipáticas de edad madura, una tía abuela y su esposo, me parecieron, a quienes se me ordenó ahora que diera la mano y sonriera porque, como hizo notar mi abuela, Myers y Margaret habían venido a llevarme a casa esa misma tarde y no debía causar mala impresión.

Una vez que la nueva familia estuvo encaminada, la muerte de nuestros padres fué oficialmente reconocida y se le concedió la simpatía debida. Referencias concretas sobre los que se habían ido, a su belleza, a su alegría y a sus buenas maneras, no eran, naturalmente, bien recibidas por nuestros guardianes, pues ellos no poseían estas cualidades, pero la veneración de la *memoria* de nuestros padres era considerada un ejercicio admirable. Nuestras oraciones nocturnas fueron alargadas para incluir una por el alma de nuestros padres, y se pensaba que hacíamos un hermoso cuadro, los cuatro enfundados hasta los pies en pijamas, arrodillados en línea

recta, con las manos enlazadas delante, recitando la oración. “*Dadles, Señor, el descanso eterno a sus almas y que Tu luz eterna los ilumine para siempre*”, clamaban nuestras débiles vocecitas, pero este recuerdo tan agradable para nuestros guardianes, era solamente una obligación para nosotros. Lo asociábamos con el apagarse de las luces, el lavado y con todas las obligaciones de la hora de dormir y particularmente con la tira emplástica que para prevenir la respiración por la boca nos pegaban a los labios en el momento que terminábamos la oración, sellándolos para toda la noche y que de mañana sacaban muy dolorosamente con la ayuda de éter.

Nos molestaba que tales personas nos recordaran a nuestros padres a quienes habían reemplazado y cuyos fantasmas parecían evocar de un modo casi posesivo, como si la muerte, gran niveladora, los hubiera traído dentro de su territorio.

Con el mismo espíritu éramos llevados al cementerio a ver sus tumbas; éste, en realidad, siendo gratuito, era un pasatiempo corriente los domingos, y que llegamos a odiar como odiamos todos los recreos impuestos por nuestros guardianes —las demostraciones prácticas en los comercios, los conciertos de banda, los viajes al *Old Soldier's Home*, al Minnehaha Park, a los Jardines Botánicos, donde mirábamos a los otros niños cabalgar los ponies, al Zoológico, a la torre de agua—, diversiones que no costaban nada pero que imponían largos viajes en tranvía, o esperas y caminatas sin fin y que tenían el carácter peculiarmente fatigoso, proletario y polvoriento, de los pasatiempos municipales norteamericanos. Los dos montículos que ahora eran de nuestros padres, se asociaban en nuestras mentes con las balas de cañón de la Guerra Civil y los monumentos a los soldados muertos; los contemplábamos impasibles, esperando una sensación, pero esos lechos gemelos de césped, con sus lápidas a la cabecera, no nos despertaban nada, sea lo que fuere; después de esta interminable contemplación, rogábamos que nos permitieran ir a jugar a alguno de los mausoleos colaterales, donde los muertos estaban por lo menos enterrados en cajones y ofrecían estímulo a la imaginación.

Para mi abuela, el recuerdo de los muertos se volvió una forma de cortesía que creía adecuado ejercitar cada vez que, por alguna razón, uno de nosotros venía a quedarse en su casa. La razón era casi siempre la misma. Nosotros (es decir, mi hermano Kevin o yo) habíamos huído de casa. Independientemente uno de otro, el mayor de mis hermanos y yo, habíamos desarrollado un proyecto idéntico. El propósito más caro a nuestros corazones era conseguir que nos pusieran en un asilo de huérfanos, porque interpretábamos la palabra "asilo" en el sentido griego antiguo y buscábamos un cierto edificio de ladrillos rojos, visto una vez desde el tranvía cerca del río Mississippi, como un santuario para los desamparados y un refugio contra la persecución. Así que, de tiempo en tiempo, cuando nuestra vida se hacía muy penosa, uno de nosotros se exponería, determinado a encontrar el edificio de ladrillos rojos y allí pedir que aceptaran lo que imaginábamos era nuestro derecho legal de amparo y protección. Pero algunas veces perdíamos el camino y otras el coraje, y después de pasar un día vagabundeando por las calles, atisbando en patios extraños, tratando de determinar la bondad del propietario (porque también pensábamos en la adopción), después de una noche fría pasada ocultos en el confesonario de una iglesia, o detrás de una estatua en el Instituto de Arte, seríamos traídos por la policía, o por alguna bien intencionada ama de casa, o simplemente por el temor y el hambre, a la puerta de mi abuela. Allí seríamos recibidos en silencio y se reuniría un cónclave familiar. Nos pondrían a dormir en el cuarto de costura por una noche, o poco más, hasta que nuestros sentimientos se hubieran calmado para que pudiéramos ser devueltos, agradecidos aún, con la promesa de que no se tomarían represalias y que la vida de la que habíamos huído continuaría "*como si nada hubiera pasado*".

Como habitualmente huíamos para escapar de algún castigo anticipado, estas huídas por lo menos nos reportaron algo, pero a despecho de los insultos de nuestros guardianes, quienes nos felicitaban agríamente por nuestra "*inteligencia*" nosotros mismos no podíamos sentir que volvíamos a casa en

triumfo cuando de todos modos volvíamos a casa. Nuestro fracaso de huir con éxito nos ponía, así pensábamos, a total merced de nuestros guardianes; nuestra última arma se había perdido, porque era fácil ver que siempre podían traernos de vuelta, por más lejos que viajáramos, o que nosotros mismos volveríamos, al ser demasiado blandos para soportar el frío y el hambre, o demasiado cobardes para robar o huir de la policía; nunca entendimos por qué no aprovechaban esta situación para azotarnos, amenaza que solían suspender sobre nuestras cabezas, y no podíamos adivinar qué intervenía para salvarnos, quizá un milagro; no conocíamos ningún motivo *humano* que pudiera implusar a la Omnipotencia a desistir. No sospechábamos que estas escapadas traían consternación al círculo familiar que había actuado, así lo concebían, solamente en nuestro mejor interés y ahora se veía en peligro de una difamación inmerecida. ¿Cuál sería la reacción protestante si pasara todavía algo más desastroso? Los suicidios de chicos no eran desconocidos, y el pequeño, tranquilo y asmático Kevin había sido sorprendido con fósforos debajo de la casa. La familia no reconocía el error, aunque concedían que había un mal sistema de parte de Myers y Margaret. Evidentemente, podíamos volvernos intratables del todo si nuestro regreso en estas ocasiones no hubiera sido mitigado con suavidad. Consecuentemente, mi abuela nos mantenía en una especie de detención neutral. Declinaba enterarse de nuestras penas y no ofrecía palabras de consuelo, pero los consuelos de su casa actuaban sobre nosotros tan apaciguadores como la caricia automática de la mano de una madre. Comíamos y bebíamos con tranquilidad; mi abuela, a pesar de todos sus desagradables puntos de vista, era una mujer práctica y no hubiera considerado que valía la pena alterar todo su programa, enseñarle a su cocinera a hacer un mazacote y papas mal hervidas e ir al mercado por nabos y berros y todas las otras verduras que odiábamos, para aproximarnos a las condiciones que consideraba apropiadas a nuestros caracteres. Las empanadas de picadillo podían ser caras sobre todo cuando eran mandadas a hacer.

Sin duda no adivinaba qué deliciosas nos parecían estas visitas después de que el temor al castigo había desaparecido. Su conocimiento de nuestra manera de vivir era lujosamente remoto. Ella no visitaba nuestro hogar ni hacía preguntas sobre sus prácticas y aun cuando era supersensible con respecto a estrabismos o incorrecciones dentales (porque era realmente generosa con los anteojos y los aparatos dentales, accesorios deformadores que nos quedaban como único recuerdo de nuestro origen burgués y que nos apartaban de los compañeros de la escuela parroquial, como las marcas de casta de alguna tribu primitiva) parecía no advertir los zurcidos y remiendos de nuestra ropa, nuestras manos despellejadas y los brazos de espantapájaros, nuestro silencio y las caras envejecidas. Nos imaginaba rodeados de ciertos juguetes que una vez nos había regalado; un baldecito, una hamaca de madera, un vagón y una locomotora de juguete. En la conciencia de mi abuela estos objetos permanecían siempre en condiciones pristinas; años después que la arena se había derramado y el techo podrido, continuaba preguntándonos tiernamente por nuestra encantadora pila de arena y manifestaba disgusto si no nos uníamos a sus elogios. Como mucha gente egoísta (he notado ese rasgo en mí misma) era capaz de hacer un hermoso gasto, pero ese acto afectaba tan poderosamente su generosidad, que aun estaba vivo en su memoria cuando ya sus efectos prácticos se habían desvanecido hace tiempo. En el caso de mi sombrero marrón de castor, que me vió usar durante cuatro años, estaba completamente ciega a su pelusa enredada, a su borde sin forma, a la cinta andrajosa, por la visión de la etiqueta del precio que había tenido cuando nuevo. Todavía, sin embargo, su mente bordaba la desnuda tapicería de nuestras vidas; no podía dejar de advertir que sentíamos durante estas visitas alguna diferencia entre los dos establecimientos y tomaba nuestro asombro y encanto como un elogio para sí misma.

Nos sonreía con bastante bondad cuando hacíamos exclamaciones sobre la comida y los lindos y calientes cuartos de baño, con felpudos y calefacción. ¡Qué criaturitas cómicas,

impresionarse por cosas que eran, después de todo, amenidades comunes de la vida! Viéndonos contentos en su casa, su espíritu emulativo se caldeaba lentamente por nuestra admiración; se comparaba a nuestros guardianes y aun cuando por razones prudentes no podía permitirse despreciarlos (*"Niños, habéis sido muy desagradecidos con todo lo que Myers y Margaret han hecho por vosotros"*) un sentido de su propia y más fina magnanimidad, la disponía sutilmente en nuestro favor. En la agitación de estas emociones, la ternura brotó entre nosotros. Parecía mal dispuesta a separarse de cualquiera que estuviera bajo su custodia, como si experimentara una verdadera angustia de conciencia. *"Traten de ser buenos"*, nos aconsejaría cuando el momento de la despedida llegara, *"y no provoquen a sus tíos. Hubiéramos hecho otros arreglos si sólo hubiera habido uno de ustedes que considerar"*. Estas manifestaciones de interés, esta admisión tácita de nuestra verdadera situación, no nos amargaban, como se podía haber pensado, contra nuestros abuelos para quienes la ignorancia de los hechos podría haber servido de justificación, sino que por el contrario nos llenaban de amor por ellos y aun de una especie de simpatía; nuestros sufrimientos eran menos terribles si alguien reconocía su existencia, si alguien sufría por nosotros, alguien por quien a nuestro turno pudiéramos sufrir y así ser absueltos de culpa.

Durante estas treguas, el recuerdo de nuestros padres creaba un vínculo entre nosotros y nuestra abuela que ahondó nuestra mutua consideración. Distinta a nuestros guardianes o a las damas murmuradoras que a veces venían a visitarnos, inspiradas, parecía, por una curiosidad pornográfica de los detalles precisos de nuestros sentimientos (*"¿Cree usted que recuerdan a sus padres? ¿Dicen algo de vez en cuando?"*), ella no estaba interesada en despertar ni emoción ni pena. Yo solía oírla confiar a sus visitantes: *"Ella no lo siente para nada"*, pero lo hacía contenta, sin censura, como si yo fuera un gato esterilizado debido a su previsión superior. Para mi abuela la muerte de mis padres se había vuelto, al mirar hacia atrás,

una ocasión memorable sobre la que reflexionaba con placer y con cierta autosatisfacción. En cualquier ocasión que permaneciéramos con ella, nos permitía, como distinción especial, mirar los cuartos donde habían muerto, porque el hecho, como ella lo expresaba, de que "*murieron en habitaciones separadas*", tenía para ella una significación a la vez romántica y, de algún modo, autocomplaciente, como si la separación en la muerte de dos que se habían amado en la vida fuera hermosa en sí misma y también reflejara crédito sobre el amo de casa que había podido amueblar dos dormitorios señoriales para mayor felicidad de la muerte. Los detalles domésticos de la tragedia eran para ella, en realidad, de interés principal. "*Yo transformé mi casa en hospital*", solía decir, especialmente cuando había visitas. "*Las enfermeras eran escasas como pelos de rana, y caras. Apenas se puede imaginar lo que cobran por hora aquellas muchachas.*" Las bandejas y la comida especial, el lavadero y los desinfectantes eran recordados con afecto en sus pensamientos, como los detalles del menú de una cena de antaño, cuyo recuerdo volvía a ella con una nostalgia fuerte y posesiva. Parecía que mis padres al morir en sus posesiones se habían vuelto de su propiedad en un sentido vivo y nos los dispensaba ahora, poco a poco, con un verdadero sentido de generosidad, del mismo modo que, más tarde, cuando volví a ella siendo ya una señorita, me dió una *lavallière* de diamantes de mi madre como si esta chuchería fuera una herencia a la cual ella tuviera derechos previos. Pero su generosidad en los recuerdos se nos aparecía a nosotros, los niños, como un acto de la mayor indulgencia. Le rogábamos más de estas reminiscencias mortuorias, como podríamos haber rogado más caramelos ya que generalmente no sólo no teníamos caramelos sino que no nos permitían amistades, cine y mucha lectura fuera de la que nuestros maestros nos prescribían, y éramos conservados en cuarentena como portadores de contagio social entre las plantas de rui-barbo de nuestro descuidado patio; estos recuerdos repartidos por nuestra abuela vinieron a ser nuestros tesoros secretos, nunca hablábamos de ellos entre nosotros pero cada uno los

guardaba de los demás en las míseras fortalezas de nuestros corazones. Volvíamos por tanto de la casa de nuestros abuelos plenos en todas nuestras facultades; estas migajas de la mesa del hombre rico eran realmente un banquete para nosotros. Ni nos importaba volver a nuestros guardianes, porque ahora nos sentíamos superiores a ellos y además, como todos sabíamos bien, no había otro camino. Solamente aceptando nuestra situación como un arreglo justo e inalterable se nos permitía superarlo y sentirnos unidos a nuestros abuelos en un amor que era tanto más milagroso cuanto que no engendraba resultados prácticos.

De este modo nuestra familia era conservada unida y mis abuelos se evitaban la necesidad de llegar a una nueva decisión. Naturalmente, de vez en cuando, un nuevo escándalo estallaba (pues nuestros guardianes no se habían vuelto más bondadosos debido a nuestras huídas) aunque habíamos acabado al fin por desesperar de conseguir un cambio real en nuestras circunstancias y huíamos sin esperanza, nada más que para posponer algún castigo. Y cuando, después de cinco años, nuestro abuelo protestante informado por último de los hechos intervino para salvarnos, su indignación ante la familia nos sorprendió casi tanto como su gesto. Nosotros pensábamos que era natural que los abuelos estuvieran enterados y no hicieran nada porque ¿no mira Dios desde las mansiones celestes los sufrimientos humanos y permite que sigan su curso?

ORFEO

(Conclusión) *

ACTO III

CUADRO I

Bosque del acto I. En escena, Eurídice tirada junto a la fuente. Llama a Orfeo. Los ecos de sus gritos se diversifican y dispersan en el bosque. Silencio. Luego comienza Eurídice a desvariar y durante todas sus palabras se oye la lira de Orfeo que viene de lejos acercándose.

EURÍDICE.— Que nadie me despierte. Quiero entrar a mi sueño siendo Orfeo. Voy viajando, sin olvidarme de que toda la Tierra fué mía... Y ya, por las oscuras profundidades, rehusa mi cuerpo a sostenerme. Pierdo mis manos, y tan adentro viajo que no podré volver para mirarme. Oh exteriores que me llamáis, que tendéis vuestras manos enemigas para mostrarme la ausencia, no os haré caso... yo seguiré siendo Orfeo... Orfeo... Nada se nombra... Oh espejo al que entro, desconociéndome... Yo quiero en el vacío una mano no secreta para descender al sueño... Caigo al borde de mi sombra, tendida. *(Cae muerta.)*

(Después de un instante aparece Orfeo tocando la lira. Al ver a Eurídice, corre, se deja caer de rodillas junto a ella y grita varias veces: "¡Eurídice!". También los ecos de sus gritos se diversifican y dispersan en el bosque.)

* Los dos primeros actos se publicaron en los números 3 y 4 respectivamente.

ORFEO.— Eurídice, te lo suplico, no puedes dejarme fuera de tu sueño. Vengo de amarte en la poesía. ¡Háblame! He entrado a tu paso en la playa. He besado tu presencia en cada cosa; he visto tu cuerpo desnudo en los árboles y he usado sus formas. ¡Eurídice! ¡Oh Dioses, por mi pacto con la poesía y la música, por el alma de Eurídice, por la luz de Grecia, yo os hablo de lo más alto de los espacios, de lo más profundo de los abismos!

HERMES.— *(Apareciendo misteriosamente.)* Los Dioses te escuchan.

ORFEO.— *(Sin volverse.)* ¿A quién oigo?

HERMES.— Si se me permite decirlo, a Hermes. Un mensajero de los Dioses. *(Estornuda.)* Lo primero que hace un Dios al tomar forma humana es estornudar. *(Vuelve a estornudar.)* Ahora soy un ser humano con los poderes de un Dios. Un ser humano que te mira, que vigila tus actos, que te interroga. ¿Qué deseas pedirle a los Dioses?

ORFEO.— Que me permitan entrar al sueño de Eurídice.

HERMES.— Eurídice no sueña; esa es su desgracia, justamente. La muerte crece en ella con ciego instinto sombrío; siéntela, tu corazón le da abrigo.

ORFEO.— *(Estallando.)* ¡Eurídice! ¡Eurídice!

HERMES.— Fué picada por la serpiente de Aristeo. ¿Algo más deseas saber?

ORFEO.— Sí. ¿Por qué los Dioses me dan este castigo?

HERMES.— Por tu olvido.

ORFEO.— ¿Mi olvido de qué?

HERMES.— De Eurídice.

ORFEO.— Yo no he olvidado a Eurídice en ningún momento.

HERMES.— Te olvidas hasta del olvido. ¿Dónde estabas cuando a Eurídice la picó la serpiente de Aristeo?

ORFEO.— Junto al lago, mirando a Eurídice que había adoptado las formas de un cisne.

HERMES.— ¿Sabía Eurídice que ella era ese cisne?

ORFEO.— No sé qué responder.

HERMES.— No lo sabía. He ahí tu olvido. Mientras tú veías a Eurídice convertida en cisne ella moría aquí picada por la serpiente de Aristeo, en sus formas humanas. Es indudable que tú amas a Eurídice, pero más fuerte que tu amor es tu sed oscura por la poesía.

ORFEO.— Sin Eurídice mi poesía no tendría sentido.

HERMES.— Entonces puedes decir que acabas de perder tu poesía puesto que acabas de perder su sentido.

ORFEO.— No hay imágenes, ni música, ni nada que pueda expresar el sentido de la soledad donde me habéis abandonado.

HERMES.— No te lamentes, que no termina ahí tu expiación.

ORFEO.— ¿He de sufrir más aún?

HERMES.— Sí. Por la muerte has de conocer la vida, es decir, que sólo para ti existirá la muerte de Eurídice, puesto que nadie más que tú eres culpable de su muerte. Ante sus padres ella debe aparecer viva.

ORFEO.— ¿Cómo voy a hacer yo ese milagro?

HERMES.— He ahí tu trabajo. Tú eres poeta. Has sentido lo bello de un río y has encontrado la imagen que revele su proximidad y los hombres te lo han creído. En adelante este mismo río volverá a su verdadero cauce, sentirás el peligro de su lejanía y los hombres verán el río más lejos. Entonces comenzarás a sentir la vida que nace de la muerte y verás que todo cuanto vive, muere, y que todo cuanto muere, renace. Eurídice te dará el ejemplo más claro de esto. *(Hermes va a desaparecer.)*

ORFEO.— ¡Espera! Ayúdame. No podré darle vida humana, estoy seguro.

HERMES.— Tienes que hacerlo. Sus padres la esperan.

ORFEO.— ¿Sus padres la aguardan?

HERMES.— Os creen invisibles. Os buscan por todas partes. El rey ha ofrecido en premio una golondrina de oro para el que dé la primera noticia de vuestra existencia. Tienes que devolverle la vida a Eurídice.

ORFEO.— ¿Devolverle vida humana a Eurídice? Sólo los Dioses pueden hacerlo.

HERMES.— Eso es lo que te ofrezco.

ORFEO.— ¿Devolverle la vida a Eurídice?

HERMES.— Con una condición: que su vida te produzca un dolor más fuerte que el de su muerte. ¿Aceptas?

ORFEO.— Acepto. No tengo miedo a nada; si a su lado tengo que sufrir más que el dolor que me da su muerte, sentiré que pago mi culpa.

HERMES.— Bien. Ahí tienes a Eurídice. *(Orfeo va a darse vuelta para mirarla pero es detenido por un grito de Hermes.)* ¡Orfeo! He aquí la condición que cierra nuestro pacto: no podrás mirarla.

ORFEO.— ¿Nunca?

HERMES.— Jamás. Ni tampoco podrás hacer lo que estás pensando: cegarte ni abandonarla voluntariamente. No bien la mires la pierdes, y para siempre. ¡Ten cuidado!

(Hermes desaparece. Eurídice comienza a hablar lentamente como saliendo de una pesadilla.)

EURÍDICE.— Oh, me he sumergido en un sueño profundo, y al surgir del agua sacudo mi cuerpo como un cisne, mi cuerpo que me llega, que viene de muy lejos... como un cisne... Oh espejo del que salgo, conociéndome.

ORFEO.— *(Con voz ahogada.)* Eurídice.

EURÍDICE.— Oh exteriores que me llamáis, que tendéis vuestras manos amigas para mostrarme la tierra...

ORFEO.— Cuidado, Eurídice.

EURÍDICE.— Gracias, Orfeo, por haberme conducido a mí misma.

ORFEO.— Eurídice, escucha.

EURÍDICE.— Gracias por el amor que por sólo haber existido me permite que te tenga.

ORFEO.—Eurídice, escucha: tú estás ahí, detenida en el pasado, sin presente y sin futuro para mí.

EURÍDICE.—Prescinde de referirme tu pacto con Hermes, pues los Dioses me lo han referido.

ORFEO.—Perdóname Eurídice por amarte con una fuerza superior a la humana, más allá de la muerte.

EURÍDICE.—Orfeo, soy yo quien te pide perdón por no haber esperado con fe tu milagro. Ahora sé que me amas, que me has amado siempre, y el haberme rescatado de la muerte es tu gesto más grande de amor. De rodillas, gracias por tu amor.

ORFEO.—Oh, cómo nos hemos transformado... Todo tu ser visible ha pasado a ser invisible, todo tu ser visible ha dejado de ser Eurídice para convertirse en piedra, en planta, en tierra, en agua... Has devuelto las cosas a su sitio y nada me devuelve tu imagen. Tú estás ahí, inalcanzable, más lejana que la raíz de las cosas. ¡Es increíble, es inaudito! Yo querría morir pero creo que ni esto me está permitido desear. Oh, Eurídice, eres el poema que jamás podré vivir. ¿Y para qué existe la poesía si ella nos aleja del cuerpo? ¿Para qué quiero yo el poema que me relata tu ausencia?

EURÍDICE.—Orfeo, estoy aquí.

ORFEO.—Ya sé que estás ahí, pero ¡qué lejana, qué inalcanzable, qué inhumana!

EURÍDICE.—¡Orfeo!

ORFEO.—Perdóname por habértelo dicho, Eurídice. Ahora y más que nunca contigo he comprobado cuán invisibles somos para el amor y cuántas muertes maneja el ser a que nos sometemos.

EURÍDICE.—Piensa que hay un sitio del amor a donde la muerte no llega. Esto lo he aprendido en la muerte, Orfeo. Tus distracciones pudieron dar muerte a mi cuerpo pero no a mi existencia en las cosas. Al volverme tú a la vida he sentido que renacía en un cisne.

ORFEO.—Es el mismo cisne que yo sentía morir mientras tú volvías, y he aprendido en ese instante, que es el cuerpo el que vive deseando su existencia en las cosas y no las cosas en el cuerpo. Ya nada podrá devolverme tu imagen. Vamos, Eurídice.

EURÍDICE.—Tú delante; así te será más fácil.

ORFEO.—No habrá otro medio para andar en el futuro.

EURÍDICE.—Tú con mi muerte a la espalda.

ORFEO.—Oh no, Eurídice, no he querido decir eso.

EURÍDICE.—Pero lo has dicho, Orfeo.

ORFEO.—Perdóname. (*Siguen caminando en silencio un instante.*) ¿Eurídice?

EURÍDICE.—Sí, voy aquí. (*Silencio.*) Tú que conoces los temblores secretos, tú que más de una vez has predicho el porvenir y que de lejos has hablado a tus discípulos apareciéndoteles en sueños, ¿por qué no empleas uno de estos medios para comunicarles a mis padres nuestro regreso?

ORFEO.—Lo haré. (*Siguen caminando en silencio.*) ¿Eurídice?

EURÍDICE.—¿Orfeo?

ORFEO.—Tú vienes ahí, y me miras con ojos que no podré ver jamás.

EURÍDICE.—Yo quisiera quedarme ciega para compartir tu soledad.

ORFEO.—Cuando tu sombra se proyecta ante mí, tengo miedo. Tú no eres esta sombra. Ella me impide ver lo que tan claro vi. En torno de ella el amor esparce sus lágrimas, donde, solitario y libre, secreto en su fuego, insondable siento el cuerpo en que vivo.

EURÍDICE.—(*Da un grito.*)

ORFEO.—(*Se mueve instintivamente hacia Eurídice pero se contiene a tiempo.*) ¿Qué ocurre, Eurídice?

EURÍDICE.—¡La sombra, Orfeo! Ten cuidado. Tampoco debes mirar mi sombra.

ORFEO.—Ella se deforma entre los troncos; me da una imagen muy confusa de ti.

EURÍDICE.— No debes mirarla aunque sea confusa, aunque esa no sea yo para ti.

ORFEO.— ¿Cómo sabes que no debo mirarla? ¿Te lo advirtieron los Dioses?

EURÍDICE.— Los Dioses no me hicieron estas advertencias; y debieron hacérmelas, pues al mirar tú mi sombra, yo sentí que caería como cuando me picó la serpiente de Aristeo. Ten cuidado, Orfeo. *(Siguen caminando en silencio un instante.)*

ORFEO.— Oigo algo en el susurro de las hojas al pisarlas. Algo que no cabe en mí. Algo que vendría a llenar mi vida, pero algo que no llega, algo que se esconde detrás de este sonido. Tengo la certidumbre de que no llega, de que no va a llegar, y espero. ¿Pero qué espero? *(Largo silencio.)* ¿Eurídice?

EURÍDICE.— Sí; voy aquí, junto a ti...

ORFEO.— Es increíble que entre dos seres tan próximos exista este abismo. *(Siguen caminando en silencio.)*

TELÓN LENTÍSIMO

CUADRO II

(En Palacio. En escena el Rey y los sabios. Cuando se levanta el telón entra la Reina gritando por su hija.)

REINA.— ¡Mi hija! ¡Mi hija! Quiero ver a mi hija.

REY.— Por toda Grecia se les busca; los encontrarán.

REINA.— Si son invisibles, ¿cómo han de encontrarlos?

REY.— Tranquilízate. Aquí están los sabios estudiando la invisibilidad. Veinte ciegos andan por el palacio, cincuenta sordos por la ciudad; he ofrecido en premio una golondrina de oro al primero que dé una noticia de Orfeo.

(Dos ciegos atraviesan en sentido contrario la escena diciendo:)

UN CIEGO.— Este ciervo que veis llegar de un bosque lejano, tan lejano, que sus árboles no existen, este ciervo será él cuando dejéis de mirarlo.

OTRO CIEGO.— Este cisne que se ejerce, implacablemente, en los espejos, y que de imagen a sostener su ausencia pasa y no pesa su cuerpo, confidencia es de lo que no existe, aire de lo invisible. ¡Oh, ya no está! Buscadlo en vuestros recuerdos. *(Salen.)*

REINA.— ¿Qué dicen?

REY.— Recitan poemas de Orfeo.

REINA.— ¿Para qué?

REY.— Es difícil explicarte. Yo te pido que nos dejes trabajar, que aguardes a que yo te llame.

REINA.— *(Mientras sale llorando.)* Está bien, me voy. Soy yo quien está en lo invisible. Ya nadie me ve ni me oye.

REY.— *(Aturdido.)* ¿Decíamos?

(En este preciso momento se abre la ventana y todos se vuelven hacia ella, luego se miran interrogativamente.)

PITACO.— Fué el viento.

REY.— ¿Cómo lo sabéis?

PITACO.— La lógica.

REY.— *(Al Consejero.)* ¿Quieres ir a la ventana y ver si hay viento?

CONSEJERO.— *(En la ventana.)* Algo de viento hay.

REY.— ¿Alcanza para abrir la ventana?

CONSEJERO.— Y... no sé... tal vez...

REY.— Nunca sabes nada y siempre temes comprometerte. ¿Hay o no viento?

CONSEJERO.— Hay.

REY.— ¿Mucho?

CONSEJERO.— No.

REY.— ¿Pero sí como para abrir la ventana?

CONSEJERO.— Y... podríamos probar.

REY.— Eso es. Cierra la ventana. *(Una pequeña pausa durante la cual esperan que se abra nuevamente la ventana.)* ¿Nada?

CONSEJERO.— Nada.

REY.— Todo se vuelve nada.

PERIANDRO.— Es evidente que el viento que hay no es suficiente para abrir la ventana.

PITACO.— Pero hay lo que se llama “un golpe de viento”.

CLEOBULO.— Bravo, Pitaco. Oh tú viento que vienes a agregar desasosiego al desasosiego, alas a la sombra, vuelve a abrir la ventana para terminar aquí la duda. *(Pausa.)*

REY.— *(Al Consejero que permanece en la ventana.)* ¿Nada?

CONSEJERO.— Nada.

BIAS.— Nada.

PERIANDRO.— Nada.

CLEOBULO.— Nada.

ALCMEON.— Si esperáis que yo diga nada, estáis muy equivocados porque voy a decir mucho. ¿Cómo os atrevéis a decir nada frente a una ventana colocada entre dos inmensidades tan distintas como lo son la inmensidad interior y la inmensidad exterior? ¿Cómo os atrevéis a decir nada cuando no sabéis hacia qué inmensidad está cerrada esa ventana? ¿Cómo os atrevéis a decir nada frente a una ventana tan llena de posibilidades?

(Un Guardia entra corriendo. Viene espantado.)

GUARDIA.— ¡Majestad! ¡Majestad! Ha llegado un mensajero a palacio diciendo traer noticias de Orfeo.

REY.— Condúcelo hasta aquí inmediatamente. *(Sale el Guardia.)*

ALCMEON.— La golondrina de oro que habéis ofrecido en premio da fiebre a los hombres y les hace ver el arco iris en la noche. *(Entra el Guardia conduciendo al Mensajero.)*

REY.— *(Al Mensajero.)* ¿Vienes persiguiendo el vuelo de la golondrina de oro?

MENSAJERO.— No sé de qué me habláis, Majestad.

REY.— ¿No te has hecho anunciar diciendo traer noticias de Orfeo?

MENSAJERO.— No veo la relación.

REY.— ¿Cómo? ¿No sabes que he ofrecido una golondrina de oro al primero que dé una noticia de Orfeo?

MENSAJERO.— No lo sabía. Orfeo la hubiese ofrecido viva, libre en el espacio, como es natural.

REY.— *(A los sabios.)* ¿Qué bien habla! *(Al Mensajero.)* ¿Quién eres?

MENSAJERO.— Un hombre a quien Orfeo se le apareció en sueños.

REY.— Es decir: soñaste con él.

MENSAJERO.— Y no es ésta la primera vez que Orfeo habla a sus discípulos apareciéndoseles en sueños.

REY.— “No es ésta la primera vez” y a nadie se le ha ocurrido cobrar el premio con un sueño.

MENSAJERO.— No me interesa el premio, me importa Orfeo.

REY.— Si es así, puedes hablar, pero el premio no te lo has ganado.

MENSAJERO.— De acuerdo. Orfeo y Eurídice regresan a palacio... *(En este momento se vuelve a abrir bruscamente la ventana. Los sabios y el Rey se miran desconcertados.)* En el día de hoy ¿es ésta la primera vez que se abre sola?

REY.— Que nosotros sepamos, es ésta la segunda.

MENSAJERO.— A la tercera entra Orfeo.

REY.— ¿Qué dices?

MENSAJERO.— Éste era mi sueño. Lo demás no importa.

REY.— Te has ganado la golondrina de oro.

MENSAJERO.— No la quiero.

REY.—Te la has ganado.

MENSAJERO.—¿Para qué quiero yo una golondrina de oro?

REY.—Ah, entonces aceptarás una viva; o, no, todas, todas las golondrinas de Tracia te pertenecen. ¡Todas! (Al Consejero.) Ve a dictar este decreto. Y tú, mensajero de los Dioses...

MENSAJERO.—(Corrigiéndolo.) De Orfeo, Majestad.

REY.—Es lo que quise decir: de Orfeo. La ventana ¿debe quedar abierta o cerrada?

MENSAJERO.—Cerrada.

REY.—Yo mismo la cerraré. (Lo hace.)

MENSAJERO.—Debo advertiros antes de partir, que debéis esperar la llegada del poeta y la princesa, con toda naturalidad, sin estar espiando continuamente la ventana como lo estáis haciendo. (Todos se vuelven bruscamente hasta dar la espalda a la ventana.)

REY.—Pasemos al Salón de los Narcisos; pues es casi imposible permanecer aquí sin sentirse atraído por la fuerza de esa ventana. (Van saliendo.) ¿Te habló de Eurídice en el sueño?

MENSAJERO.—Ah, sí, se me olvidaba. Me dijo que no podía mirarla, que los Dioses se lo habían prohibido.

REY.—(Sin comprender.) ¿Los Dioses?

(Las últimas palabras las han pronunciado fuera de escena. Entran varios ciegos por distintas partes y atraviesan la escena en varios sentidos, mientras dicen:)

UN CIEGO.—El aire está cargado de sustancias.

OTRO CIEGO.—Quema el aire.

OTRO.—Sus cuerpos flotantes llenan el espacio y es casi imposible dar un paso sin tocar sus llamas.

OTRO.—(Saliendo.) De raíz en sonido, en sombra sumergida, asciende, oh lucidez de secretos resignados a ser piedra, isla es en el grito.

OTRO.—(Ya fuera de escena.) Asciende oh cuerpo, para llorar más allá del mío.

OTRO.—(También fuera de escena.) Asciende oh, cuerpo, de mi vuelo nacido.

(El telón ha ido cayendo lentamente mientras se oscurecía visiblemente la escena, y ha caído para levantarse en seguida y descubrir la oscuridad completa. Se oye una música que viene de lejos acercándose y que termina con el ruido que produce la ventana al abrirse bruscamente. Entonces un rayo de luna entra a la escena. Aparecen Orfeo y Eurídice. Dan unos pasos. Se detienen. Pausa.)

EURÍDICE.—¿Orfeo?

ORFEO.—Sí.

EURÍDICE.—No te atreves.

ORFEO.—¿No me atrevo? ¿A qué?

EURÍDICE.—A pedir mi muerte.

ORFEO.—¿Eurídice!

EURÍDICE.—A pedir que sea yo quien tome la decisión.

ORFEO.—No, Eurídice, ¡no!

EURÍDICE.—Sí, Orfeo, sí. Esperas que me ponga ante tu mirada.

ORFEO.—¡Por favor!

EURÍDICE.—Ante tu última mirada.

ORFEO.—Piensa en lo que dices, Eurídice.

EURÍDICE.—Lo he pensado muy hondamente durante todo el camino. No hacía otra cosa que pensar, pensar, y siempre aparecía ante mí la imagen de la muerte.

(Aparecen dos ciegos.)

CIEGOS.—Aquí están.

UNO DE LOS CIEGOS.— Ellos son. No pesan sus cuerpos en el aire. Están visibles.

EL OTRO.— Nos miran. Sus miradas pesan más que sus cuerpos.
CIEGOS.— *(Salen llamando a gritos al Rey.)* ¡Majestad! ¡Majestad!

ORFEO.— Ellos perciben en la oscuridad lo que yo no puedo ver ni a plena luz.

TELÓN

ACTO IV

CUADRO I

(Un salón del Palacio. En escena el Rey. En seguida de levantarse el telón aparece misteriosamente Hermes.)

HERMES.— Haces mal en ofrecer todos los días el sacrificio a Orfeo.

REY.— Es el Dios que más venero.

HERMES.— Orfeo no es un Dios.

REY.— ¿Quién eres tú para decir eso?

HERMES.— Un enviado de los Dioses.

REY.— Oh, perdón. Os había confundido con mi consejero.

HERMES.— Llama a tu consejero y ordena que se ofrezca el sacrificio a Apolo.

REY.— ¡Aliso!

CONSEJERO.— *(Entra.)* ¿Ordena, Majestad?

REY.— Que el sacrificio se ofrezca hoy a Apolo.

CONSEJERO.— Demasiado tarde, Majestad. Ya fué ofrecido a Orfeo.

HERMES.— *(Al Rey.)* Que tenga en cuenta a Apolo para mañana.

REY.— ¿Has oído?

HERMES.— No me oye, ni me ve. Los hombres me perciben sólo cuando están en la proximidad del peligro. Díselo tú.

REY.— Que desde mañana el sacrificio sea ofrecido a Apolo. Puedes retirarte. *(Sale el Consejero.)* ¿Qué peligro me amenaza?

HERMES.— La cólera de los Dioses.

REY.— ¡Todo turba mi existencia! Tanto la hierba como las estrellas; el sol como la luna; la noche como el día; el cuerpo como el alma; el mar como las montañas. ¡No hay descanso para mí desde el día que volvió Orfeo!

HERMES.— Mañana, al salir el sol, tu destino habrá cambiado. *(Desaparece.)*

(Después de un instante el Rey sale llamando con alegría: “¡Perséfone! ¡Perséfone!” En seguida entran Orfeo y Eurídice. Vienen muy separados el uno del otro.)

EURÍDICE.— Como si tus párpados fuesen transparentes yo miro tus ojos cuando duermes y velo tus sueños. Entonces, ¡oh!, tú despiertas sobresaltado, y yo me siento tan liviana, tan en el aire, que como un ave invisible que proyecta su vuelo con la sombra sobre tu cuerpo, me separo.

ORFEO.— ¿No te da miedo pensar que pudiera despertar en verdad y hallarme contigo?

EURÍDICE.— Has despertado, Orfeo.

ORFEO.— ¿Dices que he abierto los ojos mientras tú me mirabas?

EURÍDICE.— Una noche. Entendí que al verme en la vigilia volvías a caer al sueño del cual salías. Pero cuando tu sueño no coincide con mis deseos, puedo contemplarte la noche entera, y ver a través de tus párpados

dos tus ojos que miran algo que está más allá. Veo, ¡ay de mí!, ¡ay de ti!, veo la soledad en que vives.

ORFEO.— No vuelvas a mirarme mientras duermo, te lo ruego, Eurídice.

(Un joven entra corriendo y se detiene ante Orfeo.)

JOVEN.— ¿Pasó por aquí?

ORFEO.— ¿Quién?

JOVEN.— Venía delante de mi sombra, no dejándose alcanzar. Pasó por aquí, ¿verdad?

ORFEO.— *(Insistiendo.)* ¿Quién?

EURÍDICE.— El caballo.

JOVEN.— ¡Ah, ¿tú lo viste?

EURÍDICE.— Sí, salió por esa puerta.

JOVEN.— Gracias. Trataré de alcanzarlo. *(Sale corriendo.)*

ORFEO.— ¿Por qué has hecho eso, Eurídice?

EURÍDICE.— No entiendo tu pregunta, Orfeo.

ORFEO.— ¿Por qué le has engañado con un caballo?

EURÍDICE.— No lo he engañado, Orfeo. En Tracia todos conocen tu poesía, y ya nadie se asombra de que el tigre sea una paloma con los ojos entornados. ¡Nadie!

ORFEO.— *(Protestando.)* Un tigre es un tigre, y un caballo es un caballo.

EURÍDICE.— *(Con tristeza.)* Orfeo, insisto en que has perdido la poesía. Quiero devolvértela.

ORFEO.— Y yo insisto en que ya nadie podrá devolvérmela, Eurídice.

EURÍDICE.— Mi muerte, Orfeo. Mi muerte puede devolvértela. Ayúdame a hacer lo único grande que me está dado hacer por ti. ¡Mírame, Orfeo! Si no te atreves seré yo quien tome la decisión.

ORFEO.— *(Con miedo.)* Oh, Eurídice, si lo haces también yo cerraré mis ojos para siempre.

EURÍDICE.— Tú los abrirás porque es ahora que andas con ellos cerrados. Te está prohibido mirarme, y el miedo que

tienes a verme reflejada en las cosas es el que te ha vuelto ciego y sordo. Ese mismo miedo cae sobre tu recuerdo de mi cuerpo y te deja en el olvido. Del mundo sólo recibes mi voz. Pero mi voz sin palabras, porque las palabras que yo tengo necesidad de pronunciar están hundidas en el silencio de un beso, de un gesto, de una mirada, quizás de esa última mirada que te niegas a darme.

ORFEO.— ¡Eurídice, no continúes, te lo suplico!

EURÍDICE.— ¿Por qué ese miedo a mirarme, si en ese instante de la última mirada yo te amaré tanto que dejaré de ser yo para convertirme en ti? Orfeo, créeme, tanto necesito una mirada tuya, y tan grande para mí sería ese instante, que sólo con la muerte podría agradeceréte —y así es justo que muera—. ¡Mírame, Orfeo!

ORFEO.— ¡Eurídice, que desafías a la muerte!

EURÍDICE.— Sí, desafío a la muerte; pero no intento vencerla. Vuelve la cabeza. ¡Mira qué pequeño es el espacio que nos separa! ¡Mira qué cerca está lo inalcanzable! ¡Mírame! Será un instante inmortal, Orfeo. Es inútil que te resistas, porque tengo que morir, y moriré por tu poesía.

ORFEO.— Te repito, Eurídice, que sin ti la poesía no tiene sentido.

EURÍDICE.— Tampoco tiene sentido este acto de vivir nuestra muerte. Debemos terminar con este padecimiento. Yo me voy a buscar el medio de aliviarte en el dolor de mirarme por última vez. Desde este instante no puedes mirar libremente alrededor. No temas hallarte con mi imagen, que yo no estaré en palacio.

ORFEO.— ¡Oh! Tú no puede irte y dejarme solo, Eurídice!

EURÍDICE.— En la imaginación de mi conciencia culpable voy más allá de lo que has ido tú en la poesía. Ya nada puede detenerme. He merecido la muerte, y fuerza es que la encuentre. Entonces te enviaré un mensajero para encontrarnos en el mismo lugar donde nos

conocimos. Allí juntaré mi última mirada con la primera. Gracias siempre por amarme.

(Eurídice sale lentamente sin atreverse a volver la mirada. Orfeo no se convence de que ella se haya ido y aguarda a que hable. Después de una larga pausa, lo hace él.)

ORFEO.— ¿Eurídice...? *(Pausa.)* ¿Eurídice...? *(Pausa.)* Sé que estás ahí... que nunca me abandonarás... que haces esto buscando que yo recuerde tu cuerpo... Te lo agradezco... pero no me quites así, de pronto, tu voz, lo único que me queda... Deja que me vaya habituando lentamente... ¿Eurídice?... Nunca podría volver la cabeza para mirar tu ausencia... si llegase a ser esto lo que te propones, no lo lograrás, Eurídice... Si es éste el medio que has encontrado para aliviarme del dolor que sería verte por última vez, abandónalo... Dí algo... Una sola sílaba... Es inútil, aunque te fueses siempre te creería a mi lado. Sé que estás ahí, Eurídice. *(Larga pausa.)* ¿Eurídice...?

TELÓN LENTÍSIMO

CUADRO II

(Bosque del acto I. Al levantarse el telón entra el Mensajero seguido por Orfeo.)

MENSAJERO.— Puedes acercarte sin miedo, que Eurídice no ha llegado aún.

ORFEO.— *(Después de una larga pausa.)* Dime la verdad. Yo te lo ruego, te lo pido por nuestra amistad. ¿Para qué...?

MENSAJERO.— *(Adelantándose a la pregunta.)* No lo sé, Orfeo, no lo sé. No sé qué ha hecho durante estos últimos días. No sé para qué te llama. No sé qué hará; no sé, no sé nada... ¿Por qué te empeñas en creer que te oculto algo? No me abrumes más con tus dos únicas preguntas. Si quieres interrógame por la poesía y quizá pueda responderte algo, como antes. Aquella era vida ¿recuerdas, Orfeo? Tú decías "El mar no es el mar sino el muy probable mar como la muerte no es la muerte sino la muy probable muerte..."

ORFEO.— *(Escuchando.)* Calla.

MENSAJERO.— ¿Qué?

ORFEO.— Oí la voz de Eurídice.

MENSAJERO.— Es una buena señal.

ORFEO.— Vigila de qué lado se acerca y no te distraigas.

MENSAJERO.— No temas, que yo te avisaré.

ORFEO.— Tengo la sensación de que está a mi espalda.

MENSAJERO.— No hay nadie a tu espalda. Puedes mirar con toda tranquilidad.

ORFEO.— Oh, si pudiera, si pudiera...

MENSAJERO.— Ahí viene Eurídice. Tenías razón tú.

VOZ DE EURÍDICE.— *(Llamando.)* Orfeo.

ORFEO.— *(Sin poder levantar la voz por la emoción.)* Eurídice.

VOZ DE EURÍDICE.— *(Más cercana.)* Orfeo. *(Pausa.)* Orfeo.

MENSAJERO.— ¡Responde!

ORFEO.— *(Con poca voz.)* No puedo.

MENSAJERO.— *(Responde haciéndolo por Orfeo.)* Eurídice.

VOZ DE EURÍDICE.— Tu voz ha cambiado. Se diría que no es la tuya.

MENSAJERO.— Orfeo está aquí, esperándote. Puedes acercarte por el lado izquierdo.

ORFEO.— ¿De qué color son los ojos de Eurídice?

MENSAJERO.— ¿No lo recuerdas?

ORFEO.— De pronto eran verdes. De pronto grises, solían ser negros y también azules.

(Entra Eurídice y contempla a Orfeo un instante en silencio. Luego comienza a hablar lentamente. Sale el Mensajero.)

EURÍDICE.— Gracias por haber venido, Orfeo. He encontrado la manera de hacerme digna de tu última mirada. Esto te aliviará del dolor que ella te produce. Tengo que pronunciar una sola palabra para conquistar esta última mirada tuya, pero antes de pronunciarla quiero decirte que esa palabra no significa un deseo sino una muerte que no me corresponde y como sé que la muerte que me pertenece es la que llevas tú en la mirada, quiero que tú elijas. Esa palabra es... (Oh, cómo cuesta pronunciarla...) es... (oh, quisiera decirte tantas cosas antes de morir...) es... Evítame el darte este último dolor; créeme, Orfeo, la palabra tiene tanta fuerza oscura, tanta miseria, tanto dolor secreto que bastaría que yo pronunciara la sílaba primera para que tú volvieras la cabeza. ¡Mírame, Orfeo, evítame el dolor de pronunciar esta palabra! *(Pausa.)* Entonces lo haré: A... *(Espera a que Orfeo la mire.)* ¿No te vuelves? ¿No te basta con esta letra? ¿No sabes el nombre que voy a pronunciar? *(Pausa.)* Bien, pronunciaré el nombre entero, esperando que no tengas valor para oírlo completo. *(Silabeándolo cada vez más lento.)* A-gla-ó---ni---ce... *(Asombro de Eurídice ante la inmovilidad y el silencio de Orfeo.)* Oh!... *(Larga pausa.)* Sí, Orfeo, comprendo que una noticia tan tremenda no te deje reaccionar... ¡Voy a entrar al culto de las bacantes siempre que tú no me mires! Tú eres el único que puedes evitarlo. *(Pausa. Ella comienza a desesperarse ante Orfeo que permanece como petrificado.)* Orfeo, te lo grito: ante el recuerdo de nuestro amor estoy pura, inocente como el primer día, y ésta hubiera querido ser yo, ésta que te habla, ésta

que sabe que cuando te evadías, tantas veces, de mí, era para ir a la naturaleza y traer lo más bello y ofrecérmelo. ¡Ésta hubiera querido ser yo! Ésta que ha crecido en el dolor. Orfeo, espero que me comprendas. Que me quemes aquí la tierra, el rostro contra tus pies; que aquí me vea mi padre y que aquí me sorprenda Tracia y que aquí me dejen sin sepultura, pero créeme, Orfeo, no es un deseo, es una muerte cruel, la única que no me corresponde, la única que está fuera de mí y de la cual sólo podrías rescatarme con otra muerte dulce, con esa que te corresponde. ¡Mírame, Orfeo, mírame! Yo estoy aquí, sobre la tierra, desnuda, corazón en el martirio, buscando la otra orilla. Te ruego que me ayudes. Orfeo, mírame. Concédeme esta gracia. Es justo que me quemes, es justo que me castigues, que entregues mi cadáver al pueblo, pero no permitas que triunfen las bacantes. Yo estaba segura de que preferirías verme muerta a saberme muerta para el sol. Si me equivoqué perdóname, pero mírame ya, mírame. *(Se oyen cuernos que vienen de lejos acercándose.)* Ahí vienen, Orfeo. No es posible que tú me entregues. ¡Tengo miedo! ¡Orfeo! ¡Ay de mí! ¡Oh Dioses que me castigáis, que me hacéis padecer la más tremenda de las expiaciones, no permitáis que me hallen viva las bacantes! ¡No lo permitáis! ¡Ay! ¡Ay de mí! *(La música de los cuernos es fortísima.)*

ORFEO.— Yo nunca podré volver la cabeza para mirarte, Eurídice. Nunca podré creer que te has ido de mi lado. Jamás volvería la cabeza para mirar tu ausencia. Si te llegares a ir, a la ausencia de tu cuerpo agregarías la de tu voz, pero para mí siempre estarías ahí.

(Al frente de Aglaónice entran las bacantes y se instalan en lo alto, en segundo plano. Aglaónice se ade-

lanta unos pasos y se detiene. Los cuernos se oirán apenas durante toda la escena siguiente.)

AGLAÓNICE.— Eurídice, estamos prontas. Esperamos tu orden.

EURÍDICE.— ¿Orfeo? *(Pausa.)* ¿Orfeo? *(Pausa.)* Quisiera pronunciar las palabras más sencillas antes de morir; no sea que los Dioses crean que deseamos igualarnos a ellos. Te amo, Orfeo, y vamos a separarnos en el instante en que precisamente debiéramos encontrarnos. ¡Oh, cuántas cosas nacidas del dolor podríamos vivir juntos ahora y con cuánta alegría. Nacida del dolor como un hijo, es esta vida que vamos a dejar. Qué pena no poder cuidar ese hijo. Qué pena no verlo crecer sobre la tierra. Esta es la única injusticia que han cometido los Dioses con nosotros. ¿Será porque voy a morir que veo las cosas con tanta claridad? ¿Será porque voy a morir que deseo tanto empezar? ¿Y tú, Orfeo?

ORFEO.— ¿Empezar? Oh, no cabría tanta alegría entre nosotros!

EURÍDICE.— Ningún ser se puede morir sin antes conocer el sufrimiento, y no nos queda más consuelo que el haber obrado bien.

ORFEO.— Pena es que el dolor no sea lo que llega primero. Cuando estamos preparados para vivir el acontecimiento más grande viene la muerte, como si ella fuera lo más importante de nuestra vida.

EURÍDICE.— Entonces es cuando comprendemos que la naturaleza nos habla y nos dice cosas que nosotros no sabemos decir. Las hojas de estos árboles que un día cantaron mi nombre, hoy miden la soledad de mi cuerpo, y fijan en su verdor la cicatriz del alma.

(Agláónice, que desde hace un instante avanza lentamente, pasa por delante de Orfeo y se detiene.)

ORFEO.— Con una sola mirada puedo quitártela.

AGLAÓNICE.— ¿Puedes quitármela? Pero no lo harás; estoy segura; porque más fuerte que saberla lejos de ti, es perderla. Ven, Eurídice.

EURÍDICE.— ¡Mírame, Orfeo! ¡Concédeme esta última gracia! ¡Por nuestro amor, concédemela!

ORFEO.— Sí, Eurídice, por nuestro amor. *(Se vuelve y mira a Eurídice.)* ¡Ah, no grites en tu raíz, Eurídice, que el vientre de la dulzura, en su infortunio, halló lo que habíamos perdido!

(Estupor general al ver que Eurídice no muere.)

BACANTES.— Es un Dios.

—Orfeo es un Dios.

—Con la misma mirada que le dió la muerte le dió la vida.

—Es un Dios.

—Resucitó al tiempo que moría.

(Las bacantes se lanzan sobre Aglaónice que se pierde en el bosque. Mientras la persiguen se oyen los gritos que dicen: "Muera Aglaónice". También se oye la música de persecución de los cuernos. Algunos árboles cambian de lugar. Toda la naturaleza tiembla. Animales del bosque atraviesan la escena. Eurídice y Orfeo permanecen con la mirada fija sin poder moverse hasta que él sale de pronto de su éxtasis.)

ORFEO.— ¿Eurídice...?

EURÍDICE.— ¡Orfeo...!

TELÓN

JORGE LUIS BORGES Y LA LITERATURA FANTASTICA

Quizá la manera más eficaz de acceder al mundo literario que cubre el nombre de Jorge Luis Borges sea aceptar, de una vez por todas, que constituye una literatura dentro de otra literatura. En efecto, la literatura de Borges no es sólo un capítulo o una tendencia o un gran momento dentro de la literatura argentina (e hispanoamericana) contemporánea. Es toda una literatura, con su pluralidad de géneros, desde la lírica a la crítica; con sus evidentes períodos, desde la renovación criollista del 20 hasta la fantasía arqueológica de hoy; con sus corrientes opuestas y hasta excluyentes, desde el versolibrismo ultraísta hasta el neoclasicismo de sus últimos poemas. Una literatura que tiene su estilística propia, su metafísica y hasta sus apócrifos.¹ Una literatura que no por estrechamente limitada es menos rica.²

Para acceder con éxito a esa literatura —o, como en este caso, a una zona de la misma— no hay guía más segura que la que ofrece la propia obra crítica de Borges. El infrecuente rigor de esta crítica, su constante originalidad, su inagotable riqueza, permitirán un mejor conocimiento de los presupuestos de su misma creación. Por eso, en esta nota, he aplicado a su propia obra algunos enfoques de Borges sobre literatura fantástica.³

1. Con Adolfo Bioy Casares y bajo distintos seudónimos ha compuesto Borges tres volúmenes de eficaz parodia: uno de cuentos policiales, adjudicado a H. Bustos Domecq (Seis problemas para don Isidro Parodi, 1942); otro, atribuido al mismo, de éxtasis burlescos (Dos fantasías memorables, 1946); y una novela policial, firmada por un discípulo de Bustos Domecq, B. Suárez Lynch (Un modelo para la muerte, 1946). La vocación por lo apócrifo los llevó a inventar también, para estos dos últimos libros, una imprenta: Oportet & Haereses. Sobre estas ficciones publiqué un largo artículo en Clinamen, año I, n° 3, Montevideo, julio-agosto 1947.

2. Si Borges perteneciera a la literatura inglesa ocuparía, sin disputa, un lugar junto a Charles Lamb, a Hazlitt, a Carlyle, a De Quincey, a Stevenson. En las letras hispanoamericanas no hay todavía sitio para esos clásicos deliberadamente menores. Se es Sarmiento (se trata de ser Sarmiento) o nadie.

3. Utilizo, especialmente, la conferencia que dictó el 2 de setiembre en "Amigos del Arte". (Véase el resumen de Carlos Alberto Passos en El País, Montevideo, setiembre 3 de 1949.) Sobre el tema pueden consultarse dos valiosos trabajos de Borges: La flor de Coleridge en La Nación, Buenos Aires, setiembre 23 de 1945; Magias parciales del Quijote, en La Nación, Buenos Aires, noviembre 6 de 1949. Las narraciones de Borges están recogidas, principalmente, en tres volúmenes: El jardín de senderos que se bifurcan (Buenos Aires, Sur, 1941) presenta ocho; Ficciones (Buenos Aires, Sur, 1944) incorpora esas ocho y agrega seis; El Aleph (Buenos Aires, Losada, 1949) publica trece nuevas.

I

Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. (J. L. B., 1945.)

La literatura fantástica no es invención de nuestro siglo. Sin embargo, por ser un género que se ha adoptado últimamente con vigor polémico, presentándolo como superación del fatigado realismo, parece más nuestro. Pero Borges tiene razón cuando señala que toda ficción (que toda literatura) fué en principio fantástica, y que el realismo es creación del siglo pasado. Y aunque no se comparta totalmente su afirmación de la decadencia del realismo (especialmente en la novela), no puede dejarse de advertir que durante todo este siglo se ha intentado trascender, con mil astucias, su óptica.

Al examinar la literatura fantástica encuentra Borges cuatro grandes procedimientos que se presentan desde los primeros tiempos y que permiten al creador destruir no sólo el realismo de la ficción sino la misma realidad. Ellos son: la obra de arte dentro de la misma obra; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo; el doble.

El procedimiento de la obra dentro de la obra está ya en el *Quijote*: en la segunda parte los protagonistas han leído el *Quijote* de 1605; está también en *Hamlet*: los cómicos representan ante la corte una tragedia que tiene gran semejanza con la de *Hamlet*. Pero es posible rastrearlo antes del Barroco. En la *Eneida* (libro I) el héroe troyano contempla en Cartago unas pinturas en las que se muestra la destrucción de Troya, de la que acaba de escapar, y se reconoce *mezclado entre los príncipes aqueos*. Y antes, en la *Iliada*, modelo de Virgilio, Helena borda un doble manto de púrpura cuyo tema es el mismo del poema: el combate de troyanos y aqueos por la posesión de Helena (canto III). En estos ejemplos (y en otros que Borges propone) puede advertirse que la misma obra literaria postula la realidad de su ficción al introducirse en el mundo que sus personajes habitan. Borges no ha descuidado el empleo de este procedimiento. Pero no se ha limitado a trasladarlo tal como se lo ofrecía la tradición literaria; lo ha invertido. En vez de testimoniar la realidad de su cuento por la presencia de la misma obra de arte, ha introducido en sus relatos más inauditos la realidad contemporánea del lector. Así, por ejemplo, para evitar toda discusión sobre la existencia de una enciclopedia apócrifa que permite conocer a *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, compromete a su amigo Bioy Casares

en el descubrimiento y luego transcribe las opiniones, también apócrifas, de Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada, Pierre Drieu La Rochelle, Alfonso Reyes, Xul Solar, Enrique Amorim, Néstor Ibarra. (Años antes había citado juicios de T. S. Eliot y de Philip Guedalla sobre un libro inexistente.) En otra variante de este recurso, utiliza a esos u otros amigos como personajes (secundarios, es claro) de sus ficciones: Pedro Leandro Ipuche y Bernardo Haedo en *Funes el memorioso*; Patricio Gannon y yo en *La otra muerte*. Una tercera variante le permite decretar que la ficción ya ha sido creada por otro escritor, también ficticio, y se reduce a comentarla bajo la humilde apariencia de reseña bibliográfica o la más grave de necrológica: *El acercamiento a Almotásim*,⁴ *Examen de la obra de Herbert Quain, Pierre Menard, autor del "Quijote"*. En todos los casos, un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción; aparece lastrándola de realidad.

El procedimiento de introducir imágenes del sueño que alteran la realidad ha sido explotado por el folklore de todos los pueblos; también, magistralmente, por Coleridge en una nota que dice: *Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?*⁵ En uno de sus cuentos de más minuciosa elaboración, *Las ruinas circulares*, Borges juega con el impreciso límite entre la realidad y el sueño: un asceta o místico de la India decide soñar un hombre e interpolarlo en la realidad. Después de muchas vigiliadas y de algunas horas dedicadas al sueño consigue crearlo. Un solo signo delatará su condición irreal: será inmune al fuego. Más tarde, un incendio amenaza la vida del asceta. Quiere huir; atraviesa el fuego: *con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo*.⁶

La flor de Coleridge, combinada con otro recurso —el viaje en el tiempo—, ha engendrado otras ficciones famosas —como el mismo Borges lo apunta—. Así, por ejemplo, en *The Time Machine* de H. G. Wells, el protagonista viaja hacia el porvenir y trae una flor marchita. (Borges comenta: *Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún*.) Y Henry James, que conocía el texto de Wells, propone una versión

4. Este cuento es, quizá, el primer ensayo de Borges en el género fantástico. Fue publicado, como nota bibliográfica, en un volumen de ensayos: *Historia de la eternidad*, 1936. Después fue incorporado a *El jardín y a Ficciones*.

5. La traducción es de Borges. Véase el citado ensayo, *La flor de Coleridge*.

6. Este cuento no proviene de Coleridge, sino lejanamente de Lewis Carroll, como puede verificarlo quien se moleste en consultar la página 29 de *Inquisiciones*, 1925.

más fantástica en *The Sense of the Past*: un retrato que data del siglo XVIII representa misteriosamente al protagonista, quien fascinado por la tela logra trasladarse a la fecha en que fué pintada y consigue que el pintor, tomándolo como modelo, comience la obra. *James crea, así, dice Borges, un incomparable "regressus in infinitum", ya que su héroe, Ralph Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque lo fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere, para existir, que Pendrel se haya trasladado al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje*.

Borges ha utilizado, también, la fantasía temporal. Por ejemplo, en *El milagro secreto* el tiempo real queda suspendido mientras fluye para el protagonista un año mental; en *Funes* la memoria estratifica el tiempo: ni uno solo de sus segundos se pierde, todos quedan registrados en la inhumana vigilia del memorioso; *El inmortal* (bosquejo de ética para inmortales) está señalando desde el título una derrota del tiempo. Dejé para el final el más audaz: *La otra muerte*, donde la voluntad de un hombre opera un milagro, le permite remontar la corriente del tiempo y alterar una cobardía pasada de la que se arrepintió toda la vida.

El último procedimiento, el de los dobles, abunda en ejemplos ilustres. Borges recuerda dos: uno de los cuentos de Poe, *William Wilson*; una narración de James, *The Jolly Corner*, que presenta la sugestiva variante de referirse a un doble que habita no un tiempo real sino un tiempo posible. Este procedimiento cuenta con la predilección de Borges. Hay tres cuentos que lo ensayan. (Parece ocioso aclarar que siempre con curiosas variantes.) En *Tres versiones de Judas* se sustituyen rápidamente las teorías sobre la traición hasta concluir con la más fascinante: Dios no se encarnó en Cristo, el perfecto, sino en Judas, el traidor. En realidad, más que una blasfemia o una herejía barroca lo que propone Borges es la identificación final de Judas y Cristo. El procedimiento aparece explícito y desnudo en *El tema del traidor y del héroe*, donde el jefe de una conspiración resuelve traicionar a sus cómplices. Éstos se enteran y deciden matarlo, pero de manera que la causa se fortalezca. Lo obligan a jugar el papel de víctima, de héroe, en un atentado simulado. En *Los teólogos*, una elaborada recreación arqueológica que, felizmente, tolera el buen humor, recubre el procedimiento: un teólogo logra la completa destrucción (por el fuego) de un rival. Al morir descubre que para Dios ambos son la misma persona. En cualquiera de los tres ejemplos Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas pero complementarias. En algún caso (en el segundo) ni siquiera es necesario que haya dos personas; bastan distintos enfo-

ques de la misma. (Otro cuento especula con el cambio de enfoque, *La forma de la espada*, en que la despreciable delación de un hombre es contada por él mismo como si él fuera el traicionado.)

II

Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal. (J. L. B., 1945.)

Quizá el error más grueso que pueda cometer un lector de Borges sea el de suponer que sus ficciones se agotan después de examinados sus procedimientos. Es decir: que son únicamente construcciones artificiosas, sin ningún contenido. El mismo Borges se ha encargado de tolerar esa injusticia. Algunas veces ha señalado que son juegos de la inteligencia —como si sólo fueran eso—. Sin embargo, él no ignora (y por el contrario lo ha declarado públicamente) que la literatura fantástica se vale de ficciones para expresar una visión de la realidad. En suma: toda esa literatura está destinada a ofrecer metáforas de la realidad, por las que el escritor quiere trascenderla, no evadirse a un territorio impune.⁷ Tómese el caso (indicado por el mismo crítico) de *The Invisible Man* de H. G. Wells y de *Der Prozess* de Franz Kafka. Ambas obras plantean el mismo tema: la soledad del hombre, su incomunicabilidad última, pero utilizan distintos procedimientos narrativos. Una es una fantasía científica, contada en términos de minucioso realismo; la otra es una pesadilla que conserva su irrealidad, su angustia, pese a estar expuesta con detalles de la más penosa o trivial materialidad.

Del mismo modo, pueden reducirse las ficciones de Borges a constantes temas humanos.⁸ Así, por ejemplo, *Pierre Menard*, *Averroes*, *La Biblioteca de Babel*, *El milagro secreto*, *La escritura del Dios*, demuestran, de muy variada manera, la vanidad final de todo esfuerzo, la locura de la erudición, de la filosofía, del arte. *El tema del traidor y del héroe*, *Tres versiones de Judas*, ejemplifican la imposibilidad de un deslinde total entre el Bien y el Mal. *La Biblioteca de Babel*, *La lotería en Babilonia*, *La escritura del Dios*, *El*

7. Por eso, el mismo Borges ha rechazado las ficciones de muchos que se valen irresponsablemente de la literatura fantástica para justificar cualquier delirio.

8. De Funes el memorioso escribió Borges en el prólogo de *Ficciones* que es una larga metáfora del insomnio. Igualmente podría haber escrito que *La casa de Asterión* es una delicada metáfora de la autocrítica.

Aleph, presentan variantes del azar que rige este mundo caótico. (En *El muerto* se ofrece una reducción a escala del destino individual.) *Examen de la obra de Herbert Quain*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *La muerte y la brújula*, *La casa de Asterión*, proponen una imagen del universo que se confunde, por su bifurcación, por su simetría, con un laberinto.

En el centro de estas ficciones hay un mensaje —nihilista— que no es difícil formular: el mundo coherente que creemos vivir, gobernado por la razón y fijado en inmutables categorías morales e intelectuales, es una invención de los hombres que se superpone a la realidad —absurda, caótica— como la caprichosa creación de *Tlön*, obra de sabios también, se superpone a esta realidad legislada. O para decirlo con sus propias palabras: *¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir.*

III

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo. (J. L. B., 1928.)

Todavía hay una última etapa. El mensaje recogido no basta. Y aunque supone una lectura mucho más profunda de Borges, no alcanza a tocar el centro de su literatura, de su mundo. Este universo no es, en verdad, caótico, y este escritor no es, en verdad, nihilista. La concepción caótica y nihilista se refiere sólo al mundo aparental. Pero si se es capaz de trascender la corteza y examinar gravemente nuestra realidad, podrá descubrirse otra perspectiva. Para ello es posible guiarse por las revelaciones contenidas en *Nueva refutación del Tiempo*, librito de 1947.⁹ Allí escribe Borges: *Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios. Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo.*

9. Fué publicado en Buenos Aires, por Oportet & Haereses, en edición no venal. (Véase mi reseña en *Marcha*, Montevideo, noviembre 14 de 1947.)

Prolongando entonces a estos negadores del espacio y del yo, Borges niega el tiempo, y razona: *Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existiría fuera de cada instante presente.* Es decir que para él vivimos en un eterno presente. O como escribe Schopenhauer, en palabras que el mismo Borges cita: *Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse.*

Esta convicción no es sólo producto de una especulación. El mismo libro nos permite conocer una experiencia en que Borges vivió la eternidad. Aparece contada en el fragmento titulado *Sentirse en muerte* de 1928. Borges recorre, feliz, la noche del suburbio porteño. Se detiene a contemplar una tapia rosada. *Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento "Estoy en mil ochocientos y tantos" dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra "eternidad". Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.*

Un idealismo que lleva sus conclusiones más lejos que Berkeley, Hume y Schopenhauer, tal es la cosmovisión que encierran estas ficciones. A esta luz todo cambia. El tema del doble adquiere nuevo significado; no se trata, en verdad, de un doble ya que todos los hombres son el mismo hombre y hay un solo hombre. (En la fantasía arqueológica que se titula *El inmortal* se despliega con abundantes detalles y felicidad estilística el tema.) Y los juegos con el tiempo presentan otro sentido, mientras que sus últimas ficciones, que muestran a Borges habitado por éxtasis y revelaciones —por

ejemplo, *El testigo* (en *Dos fantasías memorables*) o *El Aleph* y *El Zahir*— manan enceguedora luz al mostrarse como metafóricas, patéticas o burlescas, de aquella intuición fundamental de la eternidad, del cese del Tiempo, que golpeó a Borges una noche de 1928 en una calle del suburbio porteño.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

¿QUE ES EL HOMBRE?

LA RESPUESTA DE MARTIN BUBER

En el afán de hallar la clave del mundo el hombre vuelve sobre sí mismo. En muy pocas épocas el interés del hombre por su propio ser ha sido tan grande como en la nuestra. La filosofía y la literatura contemporánea lo confirman. En este breve y denso libro de Martín Buber *¿Qué es el hombre?*¹ se historian esencialmente las respuestas dadas a esta cuestión primordial. Es un libro escrito desde la intimidad de la experiencia humana, tan escrito desde y por un hombre, tan naturalmente humano, que este solo hecho alcanza para darle una significación singular. Porque es desde el nivel del hombre que el autor se enfrenta con las teorías, sin abandonar nunca el ámbito de la realidad humana y sometiendo las soluciones a una verificación ante esta realidad original. El pensamiento intensamente concreto de Buber le lleva a determinar con rigor el objeto de la antropología, objeto que se da en una dimensión única del Ser, y que es el hombre en su totalidad, el "hombre entero", esencial, el hombre que es todos los hombres, o un mismo hombre, variando la frase del exacto Pascal. No se resuelve aquí si la antropología filosófica puede servir de base a la metafísica; se pregunta sencilla y terriblemente por el hombre. El objeto y el modo de estudiarlo son radicalmente distintos que en las ciencias. Aquí el que pregunta está comprometido en la pregunta y sólo desde su situación total podrá hallar una cabal respuesta. El defecto principal de los intentos anteriores ha sido, en el afán de hallar una solución, olvidarse de la pregunta, o responder algo que no la contesta plenamente.

Buber reseña las etapas de la prehistoria de la antropología filosófica y destaca cómo el hombre ha vuelto sobre sí mismo cuando

1. México, Fondo de Cultura Económica, 1949. 161 págs.

ha perdido la imagen del mundo.² Distingue épocas en las que el hombre tiene aposento y en las que queda en rigurosa intemperie cósmica.

Este planteamiento podría resumirse en aquella frase de Novalis: "La filosofía es nostalgia de hogar", por eso el hombre busca siempre una imagen del mundo. Este juego de imágenes cambiantes es la historia de las concepciones del mundo. Pero hemos llegado a una época en la que no podremos hallar más una imagen del mundo. El mundo puede ser pensado, pero no imaginado: *imago mundi nova - imago nulla*.

El hombre posee una triple relación vital: con el mundo, con los demás hombres y con el Ser. Una antropología filosófica no puede olvidar ninguna de ellas, puesto que todas son esenciales. Parecería que se olvida otra relación fundamental, la relación del hombre consigo mismo; pero no es así pues ésta no es una relación en el sentido estricto ya que le falta la dualidad real. (El autor se adelanta a la posible objeción de que en la poesía lírica se da una relación del alma consigo misma; pero él ve en esto el indicio de una relación esencial oculta.)

Desde este planteo se entiende claramente el pensamiento de Buber, y a su luz va a juzgar los intentos de los filósofos.

La esencia del hombre no se podrá hallar por el sendero sin retorno de la soledad. Ni el individualismo ni el colectivismo pueden darnos una imagen completa del hombre, porque son sólo las etapas de un proceso que tiene que integrarse en una síntesis. Así como hay una existencia auténtica que la filosofía contemporánea ha encarecido, hay una auténtica comunidad que es necesario realizar. Pero sólo por el camino de la existencia auténtica llegaremos a la auténtica comunidad. El mundo del solitario encuentra su apoyo en la imaginación (y de ahí el gran desarrollo de la literatura de ficción en nuestra época) pero no realiza una unión directa con la realidad. El hombre que busca su realización en la sociedad tampoco verifica una unión real, pues la sociedad contemporánea no es una comunidad. No hay en ella una relación real entre personas sino un *ersatz* de comunicación. Buber sostiene que entre estas dos soluciones hay una alternativa genuina que no ha sido considerada. El hecho fundamental de la existencia humana es el hombre con el hombre, lo esencial de la relación humana no ocurre *en* los individuos sino *entre* ellos. Así surge la categoría del "entre", que es la que sirve para comprender esta realidad original. El autor hace una ajustada descripción de estas situaciones dialógicas y afirma que ellas sólo son accesibles ontológicamente.

2. En este repaso olvida con evidente injusticia un nombre: Sócrates.

Con el fuerte sentimiento de la comunidad que es propio de su pueblo reclama como esencial para la realización plena del hombre la existencia de una comunidad real. Ni el mundo de ficción del solitario, ni la ilusión, creída o aceptada, de una sociedad irreal.

Buber se ocupa con especial atención de las dos respuestas contemporáneas más significativas a la pregunta por la esencia del hombre: la de Max Scheler y la de Heidegger. Es reconfortante leer una crítica hecha, no desde otra posición teórica, sino desde la realidad que da origen a todas las teorías. Y lo es más en estas desaprensivas latitudes donde ambas teorías son tomadas por muchos como artículos de fe. En la antropología filosófica de Scheler hay una metafísica subyacente que a pesar de sus cuidados críticos, le impide ver con pureza al hombre. Es necesaria una revisión crítica de Scheler, de quien ha dicho con justicia Troeltsch que era una mezcla de frivolidad y profundidad, ya que dada la fuerza de su pensamiento es difícil enfrentarle con éxito. La impaciencia por concluir que caracteriza su genio le ha llevado a sostener afirmaciones que no se concilian con los hechos. Así por ejemplo, su concepción del espíritu tan en el aire y compuesta con materiales de Hegel y de Nietzsche como se señala aquí.

En la búsqueda de una imagen del hombre han dado —tanto él como Heidegger— la imagen del hombre contemporáneo. No han podido escapar al relativismo de la época y el fruto de su meditación ostenta los caracteres de su tiempo. Pero es más aún: la idea de la divinidad misma está hecha a imagen y semejanza del hombre contemporáneo. El abismo abierto entre los instintos y el espíritu se traslada a Dios y éste se convierte en una divinidad impotente.

El tipo del filósofo no es el tipo fundamental de hombre. Frente a él está el artista que con los mismos derechos representa un tipo fundamental. Se puede decir que el impulso es *también* espíritu. La impotencia que Scheler atribuye al espíritu como nota esencial no es más que la impotencia del espíritu en nuestra época en que la comunidad está desintegrada y por ello el espíritu no tiene poder sobre ella. No sucedía lo mismo en las comunidades antiguas en que la palabra hallaba audiencia y respuesta, en que la confianza unía a los hombres y era vehículo del espíritu.

Heidegger ha secularizado filosóficamente el espíritu eminentemente teológico de Kierkegaard. A partir de esta secularización, es cierto, ha llevado a cabo los análisis más valiosos de nuestro tiempo sobre la existencia humana, pero en la obsesión de sí mismo y del ser ha descuidado la relación con el prójimo. Y esta relación, insiste Buber, es esencial. Sin ella no podremos comprender al hombre.

Tendremos sólo un ser espectral, abstracto, pero no un ser real, vivo, actuando en el ámbito de la humanidad. Por el análisis del individuo sólo podemos llegar a la nada. En el "hay algo más que uno mismo" está la salida posible del problema. Sólo analizando todas las relaciones reales podemos afirmar con fundamento que todo nos lleva a la nada. Pero como estamos viviendo una existencia humana no podemos olvidar a los demás hombres y enajenar la posibilidad de un sentido en aras de la propia existencia o de un dios desconocido.

Este es el mensaje esencial de Martín Buber, pensador judío que recién se conoce en nuestro idioma. La riqueza múltiple y minuciosa de su pensamiento hace de sus observaciones críticas claves inestimables para la comprensión de los filósofos que estudia. Desde sus agudas meditaciones se comprende con una luz nueva la realidad humana y se entrevé la posibilidad de la realización de una vida plena.

MANUEL ARTURO CLAPS.

CRISIS DEL CUADRO-OBJETO

SI BIEN LA HISTORIA no se repite, y menos aún la historia de las artes, existen en el pasado ciertos hechos que a la luz de los acontecimientos presentes cobran instantánea actualidad. Me refiero, en concreto, a algunas voces que se levantaron a fines del siglo XVI, en que un determinado ciclo de la pintura alcanzó sus más perfectas expresiones. Vasari, que tuvo el privilegio de asistir a ese momento culminante de realizaciones, ya temía que, tras aquel insuperable conjunto, tornara a aparecer la *disordine*. Con más rotundidad se expresó el pintor Armenini en su libro *Dei veri precetti della pittura*, al señalar una crisis profunda en el arte: la desaparición de los genios que habían llevado una expresión artística a su máxima perfección y la no menos angustiosa ausencia de sucesores capaces de continuar la valiosa herencia. Aun admitiendo la existencia de espíritus jóvenes, Armenini les reprocha la ignorancia de los problemas del arte de su hora, sus pretensiones y la enorme confusión espiritual ante un sinnúmero de caminos. Y a esta opinión cabe agregar la de Francisco de Holanda, quien admite que hay espíritus que añoran el arte antiguo, evidentemente porque sólo entonces habría florecido el arte y las ciencias, y todas las cosas habrían alcanzado su suprema perfección.

La coincidencia entre los citados testimonios y algunas comunes opiniones actuales del mundo artístico es realmente sorprendente. ¡Cuántos espíritus caducos ven en ciertas señales de la pintura actual la justificación de sus anatemas de hace treinta años! Siempre me han regocijado los críticos de arte que se opusieron a las más auténticas expresiones de la pintura moderna y que hoy siguen haciéndolo, con el argumento de que los "ismos" han pasado a la historia. Es nuestro deber, según creo, analizar las fallas del momento actual y admitir su tormento, pero nunca podrá nuestra pintura esperar valedera respuesta de un *laudator temporis acti*. Al considerar las voces de fines del siglo XVI, pensemos que, aunque en Italia el punto culminante había sido sobrepasado, se estaba gestando otro ciclo en Flandes, con otro espíritu y una concepción del arte casi diametralmente opuesta a la del arte italiano. De lo cual se desprende nuevamente el diálogo del desarrollo del arte, siempre que no nos circunscribamos a una determinada idea y voluntad y siempre que tratemos de observar el fenómeno creador fuera de la geografía impuesta por los manuales mnemónicos. Si se acepta la existencia de una crisis de la pintura actual, es preciso agregar que tal estado no es total y que bien pudiera suceder que nuestra pintura se hallase fuera del círculo en que esa crisis es más aguda: en la Escuela de París. Y llegaríamos ateniéndonos a la experiencia histórica, a concluir que por fuerza ha de existir ahora otro espíritu, tan auténtico como el que acaba de mostrar síntomas de indudable caducidad.

¿Cuál es, pues, este concepto de la pintura en crisis, cuál su esencia, y cuál ha sido, en última instancia, el proceso de su decrepitud? Ningún símbolo mejor que el del *cuadro-objeto*, término proclamado en los albores del cubismo y que encierra la estética plasticista o, según Apollinaire, la de la pintura pura. Su más avanzada expresión lo constituye actualmente aquel sector de las "Realidades Nuevas" que deriva de la obra de Mondrian, Malevich, Pevsner y Gabo.* Existe, por supuesto, una infinidad de otras manifestaciones dentro de la pintura de nuestro siglo, pero sólo las veo afectadas en la medida que dan preponderancia a la búsqueda de perfectas reglas de arte; e incluso hay corrientes, como las derivadas de una pintura "comunicativa" (expresionismo, superrealismo, etc.) que, por su postura eminentemente expresiva, disponen de un instrumento que conserva aún sorprendente vitalidad. Fritz Burger, que veía la pintura moderna desde este ángulo, decía ya en 1916, proféticamente: "A pesar de toda teoría artística, la "abstracción" esté-

* Quisiera dejar especialmente aclarado que mis divergencias se plantean en un plano de cordialidad indispensable y que no impiden en modo alguno que defienda amistosamente toda manifestación del arte actual contra los ataques filisteos.

tica tiene menor importancia de lo que suele creerse. La substancia material tiene, en cambio, un papel más principal. Podría encontrarse en esto algo del espíritu científico-natural e histórico y decir que se trata de las energías de crecimiento, aquella energética de la vida que se expresa en la sustancia de todo cuerpo convertido en forma, para descubrirnos su historia de crecimiento por encima de toda temática".*

El *cuadro-objeto*. En el fondo, sus buscadores vienen a coincidir en el hecho de recalcar conscientemente la importancia de los valores plásticos y eliminar definitivamente las formaciones somáticas, literarias y asociadoras que fueron su cáscara durante siglos. Es preciso reflexionar sobre esta actitud para calibrar su significado histórico. Vuelvo a insistir que la tantas veces citada frase de Cézanne acerca de la reducción de la naturaleza al cubo, al cono y a la esfera, no significaba un precepto ni una regla sino que tan sólo tendía a indicar dónde cabía hallar la forma plástica en su pureza. Cézanne recurre a las formas geométricas para sostener y empalazar sus sensaciones, pues sabe que éstas son las más evidentemente universales y generalizables. De aquí no hay más que un paso a las normas cubistas que acentúan este pensamiento de Cézanne. Ozenfant y Jeanneret afirman luego que "el análisis demuestra que nuestro conocimiento del mundo se refiere al sistema geométrico, que es una creación pura del espíritu; los goces plásticos responden todos al orden geométrico".** Mientras que Cézanne encuentra en la geometría un medio, actuando sobre lo real con su sensibilidad, los cubistas proyectan fórmulas geométricas hacia la misma realidad organizando el fenómeno, o como dicen los pintores mencionados, el conocimiento del mundo, en base de aquellas fórmulas.

Diversas razones indiscutibles les asistían. No nos olvidemos que la célebre palabra de Alberti, *La storia e summa opera del pittore*, florecía aún en las academias, en muchos talleres y en muchísimas galerías. Basta echar una ojeada en el catálogo de la famosa exposición internacional que el *Sonderbund* de Colonia había organizado en 1912: mientras que la exposición en sí agrupaba lo más viviente y nuevo de la entonces joven pintura europea, la mayoría de los anuncios comerciales de las galerías de arte se referían a un tipo de pintura *standard* del género naturalista o romántico, cuyos autores, por supuesto, no fueron acogidos por el *Sonderbund*. Frente al lema de Alberti se proclamó, pues, que la suprema obra del pintor es la pintura. Se había llegado a la con-

* Fritz Burger: *Einführung in die moderne Kunst*, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaeon, Berlín, 1917, p. 24.

** *La Peinture Moderne*, Ed. Crès, París, 1925, p. 54.

clusión de que los valores plásticos pueden constituir una independencia que alcanza su vibración propia; el cuadro viene a ser un hecho consumado, cerrado en sí y libre de dependencias asociadoras; un organismo, en fin, cuyas articulaciones bastan para crear una armonía completa. La geometría proporcionaba formas básicas, de las formas derivaban formas, todo esto en un proceso de ecuación por cierto seductor y a veces hasta intuitivo. Gleizes comprueba con todo aplomo: "El cuadro-objeto no será ya una reducción o una amplificación de los espectáculos exteriores, tampoco una enumeración de objetos o de acontecimientos trasportados de un medio donde existen verdaderamente a otro donde no son sino apariencia. Será un hecho concreto. Tendría su independencia legítima, como toda creación natural o no; no conocerá otra escala que la suya, no despertará ya la idea de comparación por semejanza."*

Esto en cuanto a los cubistas. Mas, a despecho de las afirmaciones contrarias de Gleizes, el camino que luego se siguió fué el de las reducciones. Los creadores del cuadro-objeto, posteriores al apogeo cubista, incluían preceptos geométricos de una pureza ya aséptica y lo que había sido, en la primera etapa, un gesto de purificación de los invariables plásticos, acabó por constituir un método que no regía solamente los procedimientos, sino, al mismo tiempo, como ya dije, las actitudes cognoscitivas del pintor. Se trataba de llegar a una totalidad que de todo punto había de estar en contradicción con el pensamiento contemporáneo, fragmentado y aun subdividido sin que las divisiones tengan mucha relación entre sí. Es sumamente difícil que un orden previamente establecido llegue a manifestarse hoy más allá de un cuadro, es decir, de una fragmentación cerrada y, si se quiere, global, pero siempre aislada como partícula dentro del fenómeno biológico. Quizá se objete que toda la obra del pintor puede reflejar esa totalidad; pero con esto se admite que se trataría de una totalidad conseguida mediante sumas, cuantitativa, sin que se viera la unidad substancial y elemental. Una organización integral tenderá siempre a consumarse en el fragmento y formar la pequeña totalidad. De dos males, prefiero el menor de la pequeña sensación de Cézanne, al menos más versátil en sus relaciones con la naturaleza.

A la postre, llegamos a esta estupenda diferencia que Pascal estableció entre el espíritu geométrico y el espíritu sutil. Los géometras se rigen por principios palpables; no razonan sino después de haber conocido y manejado bien estos principios; juzgan y cons-

* Albert Gleizes: *La Peinture et ses lois*, 1924, p. 31 (nota), *Vie des lettres et des Arts*: citado a través de la versión castellana de *L'Art Cubiste* de Guillaume Janneau (*El Arte Cubista*, Ed. Poseidón, Bs. Aires, 1944, p. 63).

truyen mediante una serie de razonamientos. De los dos espíritus, Pascal concluye que los geométricos representan la rectitud del espíritu, mientras que los sutiles encarnan la amplitud de espíritu. En lo que concierne a la creación plástica, los geométricos —o creadores de *cuadros-objetos*— tendrían su perfecta razón de ser si no encontraran, justamente, el mayor obstáculo para su propósito (“rectitud de espíritu”) en la diversidad y los antagonismos de nuestro tiempo. Su pensamiento tuvo cumplimiento en épocas en que la totalidad de la existencia humana y de su inteligencia era algo previo que impedía que se produjeran las infinitas fragmentaciones actuales en que los intentos de integración han de frustrarse. Lo que, por otra parte, no significa un alegato de mi parte en favor del espíritu de sutileza tal como lo trazó Pascal.

Toda la caducidad del cuadro-objeto se debe, por ende, al hecho de que su totalidad es estática y una vez concluida no admite transformaciones. La armonía estética que encuentra en sus propios medios y en los valores sensoriales o intelectivos de su organismo, gira en torno de sí mismo. Visto como estilo se mueve circularmente, no de modo evolutivo. Su existencia es la natural desembocadura de la disciplina plasticista de la primera fase de la pintura de nuestro siglo y su signo es la estructuración de los fenómenos que ya son apresados como elementos de una geometría más estética que científica. Todo esto no lo digo en son de crítica, sino como una constancia lo menos subjetiva posible. Tampoco interesa indagar en qué medida intervinieron el cálculo o la sutileza en estos procesos; cumple anotar que hubo cubistas y hasta Neo-Plasticistas intuitivos, y conviene no olvidar la lección de Kandinsky.

Al decir que la meta de las generaciones actuales parece girar en torno del propósito de volver a la creación que, a falta de mejor apodo, llamé “comunicativa”, sólo se dice una verdad parcial. Sucede en este caso que lo más peligroso es establecer definiciones exactas, que con prodigiosa celeridad y sobrada frecuencia suelen convertirse en etiquetas y axiomas. Cuando se habla de una pintura en desarrollo, cuyos testimonios y cuyos síntomas son, ante todo, intenciones, propósitos y presentimientos, no cabe otra cosa que indicar sin demasiada insistencia algunos prolegómenos para su interpretación. En este sentido resulta interesante destacar que no es el hecho que nuestra pintura se muestre recelosa con los principios geométricos, sino que demuestra, al mismo tiempo, un afán de ver cada vez con mayor diafanidad en la realidad primaria la base del misterio para la imaginación. He aquí uno de los puntos que, con todas las reservas del caso, podría admitirse como uno de los más esenciales. Nadie quiere ser, creo, el Redentor de los Paganos y

parecíame irse debilitando esas sectas que ven en la pintura un medio de militancia política, pero todos deseamos, sin duda, deslindar nuestras ficciones de la verdad práctica, buscar la comunicación con ésta, e intervenir en ella con la pintura. Sin embargo, evidentemente vivimos en el Reino de la Fórmula y la Palabra; la consigna ha podido reemplazar a la realidad. Aquella clásica diferencia entre idea y realidad ha cedido a una situación mucho más sutil, en que el mundo de la Palabra —o de la fórmula, si se quiere— vive desprendido del mundo real que, por su parte, ofrece segregaciones abiertamente heterogéneas y contrarias a la homogeneidad artificial de la fórmula. El principio —en la pintura: el principio geométrico— ha perdido toda vitalidad, máxime cuando las analogías de estos principios en la ciencia exacta han sido transformadas y sustituidas por otras mucho más complejas y también, repito, mucho más fragmentadas. Es cierto, una buena parte de la inteligencia contemporánea, y no la peor, prefiere replegarse en un mundo de ideas, por cierto más manejable que la realidad primitiva con sus sobresaltos, pero este desligamiento voluntario y hasta heroico, cumplido en nombre de la preservación de una cultura, acaba por buscarse sustitutos, cuando no ficciones, que aquellos grupos siguen con devoción y avidez, sin tener siquiera intenciones de simulación y, por supuesto, sin tener el más mínimo contacto con la realidad primaria. El mérito de ser conservadores de elementos de orden cultural, de *stocks*, cuyo contenido puede o no servirnos de materia, es lo único que habrá de reconocérseles.

Ya anteriormente, a propósito de Klee, he de señalar que todo proceso de metamorfosis evolutiva tiene un símil en las artes desde un punto de vista estilístico. Vale decir que dicho paralelo requiere una postura de conocimiento por parte del artista. Y sin embargo, una expresión directa y libre ya no puede ser hoy el mero captar, asimilar y trasplantar lo visual y lo táctil. No hay que desechar los cinco sentidos, pero ellos no bastan si se limitan a acciones rutinarias. Tampoco basta la aplicación de principios geométricos y, como en el *cuadro-objeto*, decididamente extra-simbólicos, aunque sus elementos sean de toda manera necesarios. El problema vuelve a ser fundamentalmente un problema de conocimiento, como en los albores del Impresionismo, del Cubismo, del Expresionismo y del Superrealismo.

Quisiera, ante todo, establecer que cualquier postura cognoscitiva no ha de traducirse de manera inmediata y directa en la pintura. Puede estar sujeto a transformaciones absolutas y puede ser un transfondo en el pintor que fluye a través de su obra sin que llegue necesariamente a intervenir en la superficie de las formas. Sería un error, por otra parte, mutilar y adulterar la limpieza pri-

mitiva de los elementos pictóricos, conseguida por los pintores de *cuadro-objetos*, para superponerles una función que es ajena a su esencia. Toda intervención circunstancial que surja en el momento en que el artista se decida a tomar contacto con la realidad primaria y desnuda de retórica, puede transformar positivamente las *maneras de resonancia* de los elementos plásticos, pero pierde legitimidad en cuanto afecte a ellos en sí.

La cuestión de las resonancias es acaso fundamental en toda decisión de modificar una postura en las artes plásticas. No sé si fué André Masson, quien, al quejarse de un aminoramiento de la imaginación en la pintura contemporánea, advertía que todo cuadro, aun el más abstracto y *no-figurativo*, es capaz de suscitar un estímulo para la imaginación, capaz, en otras palabras, de crear asociaciones, aun a pesar del pintor, y estas involuntarias sugerencias han de tomarse muy en cuenta. Kandinsky decía una vez, respecto a su "Improvisación N^o 30", que la común designación "Cañones", es para su uso propio, y no indica ningún "contenido" en el cuadro: el contenido es, de hecho, lo que el espectador siente y vive bajo el efecto de la forma y el color combinados en el cuadro. Pero todo esto no impedía que en el ángulo derecho de la tela se hallasen precisamente ciertas formas que representaban cañones, hecho que de por sí impedía que el espectador asociase otra cosa. O se controlan las posibilidades de asociación, o se evitan estas posibilidades. Esto último constituía efectivamente el propósito de los pintores del *cuadro-objeto*.

Por ese camino llegamos exactamente al traspié de los ensayos de rigor plasticista. En el momento en que el artista tenga un mínimo deseo de comunicación, es imposible que renuncie a la posibilidad de suscitar asociaciones. Aun el más encarnizado intento de sustituir el signo por la forma geométrica pura no le quita sugestión y en último extremo la pone el espectador de su parte, puesto que es humanamente imposible enfrentarse con un cuadro sin que esto suceda y si hay quienes nos hablen del puro placer estético, sólo demuestran haber logrado reprimir la natural predisposición de todo ser humano de confabular ante un enigma. Si se afirma que en nuestra pintura quedan palmarios los deseos de conocimiento, por una parte, y de expresión, por otra, échase de ver que no podemos eludir la comunicación aun si se produce a causa de asociaciones extraplásticas. Y creo que esta *coda*, que todo *cuadro-objeto* presente a ultranza, significa para el pintor una posibilidad expresiva que se ajusta dentro del plano espiritual e intelectual que la pintura de los últimos cincuenta años ha alcanzado paulatinamente. Evitar esta posibilidad sería mutilar a sabiendas lo que la pintura actual contiene de vital y de ligamen con el mundo circundante.

Me gustaría que se interprete estas afirmaciones dentro de sus justos términos y, si se quiere, limitaciones. Para el pintor que habla como pintor por más que quiera dar a su arte una justificación teórica, siempre da la pauta lo esencialmente suyo, tanto en el sentido material como en el espiritual. Durante el proceso de pintar, un verde y una tierra tienen más importancia que dos voluminosos tratados de la pintura. Pero, al fin y al cabo, es importantísimo pensar qué sucede luego con este verde y esta tierra siena, y me desagrada sencillamente aquella frase de Braque, de que el artista no es responsable de las consecuencias de su arte.

HANS PLATSCHKE.

¿MUERTE DE LA LITERATURA?

Actualmente, la literatura cambia de naturaleza.¹ Existe cada vez menos en el sentido antiguo del término. El escritor no es más aquel que ilustra la sociedad con el lenguaje como el pintor la ilustra con cuadros y el arquitecto con monumentos. Quiere atestiguar lo que pasa en el mundo y su obra tiende entonces hacia el reportaje. O bien, presta testimonio de sí mismo y su obra se convierte en confesión que considera tanto más sincera y válida cuanto más carece de arte y está menos contaminada.

En esas condiciones sucede a menudo que el escritor tenga vergüenza de la literatura: tiene la impresión de entregarse a un juego inútil y académico, sospechoso y artificial, incompatible con la urgencia de los tiempos. Desea que su obra sea hecha por el dictado de todo furor en que el hombre muestre su esencia. Considera al artista como un vano juglar y casi como un traidor.

Esta actitud es la consecuencia lógica del Romanticismo. Éste queda definido por la actitud de Sénancour, al escribir: "*Qui suis-je? Pour l'univers? Rien. Pour moi? Tout*". Allí reside el fundamento de la impostura romántica, pues un hombre no es jamás todo para sí mismo y nada para el mundo. Pero el escritor lo afirma con complacencia, pues, de esta manera, se estima liberado del universo y cree no tener más deberes que los que elige para cumplir según su capricho.

El orador comienza entonces un análisis sociológico y estético del movimiento romántico así definido. Muestra sus orígenes históricos y los caracteres literarios, caracteres que consisten en poner en primer plano al autor y no a la obra. Al fin, se asiste a la negación sistemática del trabajo y del arte y a una verdadera destrucción de la literatura. Se dan así como valores supremos la sinceridad y la originalidad que son mucho más valores morales que literarios.

Se rechaza la literatura: se rechaza la condición de escritor y aun la de hombre, se rechazan la razón y la voluntad, toda grandeza, toda sabiduría, toda lealtad. Sin embargo, esta rebelión es vana, pues no trasciende jamás del dominio verbal y por un exceso de ambición por la literatura, acaba por desacreditarla. La literatura

1. Este resumen de la conferencia dictada por Roger Caillois en Amigos del Arte, el miércoles 7 de diciembre, ha sido preparado por él mismo.

no es más que una de las contribuciones del hombre a ese esfuerzo secular y siempre renovado que se llama civilización. El primer deber del escritor es, pues, no traicionar al hombre ni a sus conquistas.

ROGER CAILLOIS.

CALIGULA DESDE FUERA

I

Hasta aquí he hablado de un príncipe; ahora hablaré de un monstruo. Con estas palabras, tantas veces citadas, establece Suetonio la transición entre los dos momentos de su biografía de Calígula (*Los Doce Césares*, IV). El retrato del emperador romano aparece así artísticamente escindido en dos partes simétricas: de un lado, la zona iluminada; del otro, la oscura zona del vicio, del desenfreno, de la locura. Con ese tema, tan fascinante ya en la prosa de Suetonio, realizó Albert Camus hacia 1945 una de las piezas más discutidas del teatro contemporáneo. Sin alterar mayormente los hechos (acentuando apenas algunos y omitiendo discretamente otros) modificó de manera sustancial el enfoque clásico. Calígula dejó de ser un monstruo de locura para convertirse en monstruo de razón. (*El sueño de la razón produce monstruos*, había grabado el gran Goya.) Camus descubre, o inventa, que Calígula no razona arbitrariamente sino de acuerdo con la más estricta lógica. Son los demás los que mienten y fingen adorar una razón que falsifican diariamente; son esclavos de su cobardía, de sus compromisos, de su venalidad. Por eso Calígula es, al fin y al cabo, la única persona coherente —es decir: libre— de todo el imperio. Aunque su libertad sólo conduzca a la muerte. La amarga enseñanza de la obra parece expresarse así: no importa que Calígula sea un monstruo de locura o un monstruo de razón; el resultado es el mismo.

Cuando escribió la obra, Camus quería probar que el mundo es absurdo y la máscara del César era el reactivo necesario. Esto es a tal punto evidente que las figuras que se oponen a Calígula —aun las más nobles, un Quereas, un Escipión— no logran vida plena. Son fáciles opositores que el protagonista desbarata con su lógica de hierro. Sí, parece concluir, el mundo es absurdo, por lo menos el de *Calígula*.

Al modificar posteriormente su posición, al pretender trascender el absurdo,¹ Camus ha debido alterar su interpretación de esta obra. Y la declaración que divulgan los programas del Solis —“*Calígula*” es un drama sobre la libertad— parece dirigida menos a tranquilizar a los burgueses montevideanos, presumiblemente escandalizados por la exposición del vicio y del crimen, que a convertir en argumento para su actual posición una obra que originalmente quería expresar otra cosa.

Sobre la naturaleza escénica de *Calígula* Albert Ollivier ha hecho dos observaciones muy acertadas: ha señalado, primero, que no es una biografía sino un *retrato teatral*; ha señalado, luego, que consiste en una sucesión de *sketches*: no hay intriga dramática, ni progresión; hay episodios que revelan a Calígula.² A ellas cabría agregar esta otra: Camus quiso que su obra fuera la exposición de una filosofía, es cierto; pero también quiso que fuera un *espectáculo*, que las ideas surgieran del combate verbal y se dieran en determinado clima escénico que a veces casi deriva en lo circense (especialmente en III, I y IV, XI). Del feliz resultado de sus intenciones hablaré ahora.

II

Al poner en escena *Calígula* para la Comedia Nacional, Esteban Serrador parece haberse guiado principalmente por esa voluntad de espectáculo que, en cierto limitado sentido, la obra autoriza. Para ello, exigió de sus colaboradores (César Martínez Serra y Enrique Lázaro para la escenografía y el vestuario; Vladimir Irman para la coreografía y el movimiento escénico) y de sí mismo la máxima adhesión a un proyecto ambicioso; los decorados, el vestuario, los movimientos de masas, supieron dar calidad y hasta esplendor a la representación, especialmente en las escenas de la aparición de Calígula-Venus (III, I) y del asesinato del protagonista (IV, XIII). Y hasta puede asegurarse que Serrador extremó —en un sentido que quizá Camus no hubiera aprobado— la concepción de gran espectáculo: así, por ejemplo, interpoló una larga danza de efebos en II, X, que parecía revelar la intención de suplir, así fuera metafóricamente, uno de los vicios del César que Camus omite y Suetonio recuerda; también prolongó hasta el foro la perspectiva del palacio, descubriendo una colosal estatua del emperador a cuyos

1. Esa transición resulta evidente si se coteja el texto publicado en esta misma revista, *El crimen y el absurdo* (Número 3, julio-agosto 1949) con la tesis sustentada en *Le Mythe de Sisyphé* (1942).

2. La crónica de Ollivier fué publicada en *Les Temps Modernes*, Nº 3, diciembre de 1945.

pies se paseaban algunos pavos reales blancos (devoción naturalista que no se compadecía con la estilización de todo el espectáculo); trabajó, en fin, sin telón lo que obligaba a efectuar a la vista del público los cambios de utilería (tarea a la que, por error, quedaron encomendados los soldados de la guardia).

Con todo esto nada sustancial agregó a la obra y le prestó, en cambio, mucha grandilocuencia en la que se movía incómodo el texto tan duro y preciso de Camus. Por otra parte, Serrador realizó algunos cortes completamente injustificados, como el de la breve escena entre Quereas y Escipión con la que se abre el acto IV, escena tan importante para precisar la ambigua actitud de ambos frente a Calígula y para preparar el sangriento desenlace. Otras omisiones resultan más paradójicas, sobre todo si se tienen en cuenta ciertas interpolaciones como la de los efebos. Así, por ejemplo, Serrador alteró la frase con que Calígula se lleva a la mujer de Mucius: *Mais, auparavant, sachons faire leur part aux désirs impérieux que nous crée la nature* (II, VI); y modificó el movimiento escénico, tan detallado por Camus, de la escena en que Calígula envuelve con sus palabras a Escipión. (El texto anota: *Calígula s'assied, regarde Scipion, puis lui prend brusquement les mains et l'attire de force à ses pieds. Il lui prend le visage dans les mains*. Y más adelante agrega: *Le jeune Scipion, frémissant, cache sa tête contre la poitrine de Calígula*. Serrador jugó la escena dando la espalda a su Escipión, y quitándole todo lo que de equívoca ternura tiene en el original.)

La actitud de Serrador ante los elementos espectaculares que la obra contiene está anticipando cómo encaró su *Calígula*: desde fuera. Su misma labor de intérprete lo confirma. Supo componer una figura plásticamente convincente —aunque quizá demasiado modelada sobre la de Gérard Philipe, que estrenó la obra en París—. Pero no supo, casi nunca, vivir interiormente el drama. Supo del desfallecimiento, del grito histérico, de la crueldad súbita, del ademán de lujuria; pero no supo decir la desesperada angustia en que debate su lucidez inhumana Calígula. Y la dicción ingrata, desagradable, que prestó al personaje contribuyó a acentuar la superficialidad de su concepción.

El resto del elenco participó, con dos excepciones, de la misma insensibilidad, del mismo trabajo exterior, del primer actor. Los textos fueron declamados inexpresivamente, sin aparente comprensión de su sentido más fino. Las excepciones, como siempre, fueron las de Alberto Candéau (Helicón) y Enrique Guarnero (Quereas).

UN NUEVO LIBRO SOBRE T. S. ELIOT

Este libro de Miss Helen Gardner es el último, y probablemente en algunos aspectos el mejor, de los numerosos estudios sobre la obra de T. S. Eliot que han aparecido en número creciente durante los últimos veinte años.¹ Tiene naturalmente la ventaja de estar al día, lo cual en el caso de un escritor que vive todavía y que está en pleno desarrollo, es muy importante; se halla también en la posición privilegiada de haber podido beneficiarse de estudios anteriores, y Miss Gardner ha reconocido su deuda con una sinceridad digna de elogio. Si es verdad que su libro debe mucho a los escritores anteriores, particularmente a F. O. Matthiessen y F. R. Leavis, cuyos estudios constituyen la base de gran parte de la crítica sobre Eliot, es también igualmente cierto que ella ha aportado al tema una apreciación que es reflejo de una definida personalidad crítica.

El libro de Miss Gardner comienza donde termina toda crítica seria: es decir, con una consideración del uso que hace Eliot del lenguaje, tal y como aparece en su última serie de poemas, los *Cuatro Cuartetos*. De las palabras pasa lógicamente, en el muy interesante capítulo segundo sobre "la música" de los *cuartetos*, a considerar la concepción altamente personal e importante del poeta acerca de la estructura poética. Cada poema, según ella, contiene cinco movimientos, y cada cual su propia estructura interna necesaria. El primer movimiento contiene "dos temas opuestos pero relacionados", y nos introduce al tema esencial que es desarrollado, después de una introducción lírica, en la parte central "discursiva, coloquial, y meditativa" del segundo movimiento. En el tercer movimiento, la autora encuentra "el alma de cada poema", el comienzo del proceso del que surge la reconciliación; y después del corto movimiento lírico que, en todos los casos, comprende la cuarta sección de cada poema, llegamos al quinto, que "recapitula los temas del cuarto con aplicaciones personales y contemporáneas, resolviendo las contradicciones del primero". En la segunda parte de este capítulo, Miss Gardner trata de mostrar cómo ciertos temas y sentimientos se entrelazan con este esquema estructural para formar una unidad que es a la vez artísticamente completa y se halla en continuo desarrollo, basada sobre la experiencia individual y capaz de lograr un significado que trasciende lo meramente personal. "Al rechazar el método autobiográfico, Eliot ha podido incluir sin dificultad y con completa pertinencia experiencias que estaban en el futuro cuando el poema" —es decir, toda la serie— "fué planeada".

1. Helen Gardner: *The Art of T. S. Eliot* (London, The Cresset Press, 1949).

Después de este examen preliminar de las últimas obras de Eliot, Miss Gardner vuelve en los siguientes capítulos a sus primeros poemas para analizar el proceso de desarrollo continuo del cual han surgido finalmente los *Cuartetos*. A pesar de un interesante paralelismo entre *The Waste Land* y el *Ulises* de James Joyce (ambos publicados en 1922), obras tan similares en ciertos aspectos superficiales pero tan opuestas en su verdadera inspiración, esta parte del estudio es relativamente superficial. Uno sospecha que la autora, más interesada en los escritos religiosos de Eliot que en sus primeras obras, falla aquí en dar la importancia debida a lo que representa después de todo una parte muy importante de la obra del poeta. El capítulo siguiente, por el contrario, al sugerir la aguda tensión personal existente en tales poemas como *Los Hombres Vacíos* (*The Hollow Men*) y, más particularmente, en *Miércoles de Ceniza*, concentra la atención sobre obras que han sido poco estudiadas relativamente y que en cierto sentido son particularmente elusivas. De estos poemas y de esta etapa del desarrollo de Eliot se puede decir muy bien que "hay angustia tanto por el agotamiento del sentimiento como por su recrudescimiento, por la pérdida como por el reconocimiento, por no desear y por desear aún. El doble tema de la penitencia y resolución cristianas, y del desastre personal, da a casi todas las líneas una profunda ambigüedad que no es parte de la tarea del crítico esclarecer".

Una manera de salir de esta ambigüedad es el esfuerzo por establecer contacto con un público más amplio mediante el drama. Miss Gardner escribe comprensivamente acerca de *Crimen en la Catedral*, en el que (según ella cree) Eliot ha fracasado en reconciliar la conciencia de sí mismo requerida por Thomas como personaje dramático con su igualmente necesaria entrega de sí en cuanto santo, y aclara ciertos aspectos de *Reunión de Familia*, obra aun no comprendida perfectamente. Miss Gardner cree que esta última tragedia está basada sobre un tema incapaz de ser tratado en forma dramática, pero que representa un paso decisivo en la comprensión por parte del poeta de los problemas presentados y resueltos por él en los *Cuatro Cuartetos*. El libro vuelve a una consideración final de éstos a la luz de lo que ha sido analizado en los capítulos intermedios, dando así fin a su argumento.

Si hay faltas en este libro inteligente y sensitivo, la mayor parte de ellas se debe a la interpretación insuficiente del papel que tienen las ideas religiosas en la obra de Eliot. Eliot no es un poeta religioso, en el sentido de que sea su propósito expresar un sistema de creencias claramente definidas y firmemente sostenidas. Su propósito es más bien colocar una experiencia completamente

contemporánea, aceptada en toda su complejidad y con todas sus contradicciones, frente a semejante sistema de creencias, con el fin de descubrir por un proceso experimental si puede ser establecido entre ellos algún tipo de contacto. Su cometido, en otras palabras, no es afirmar creencias, sino crear, a la luz de la experiencia personal, un conjunto de *conceptos* sobre los que puede descansar esta afirmación de creencias sin falsificación o indebida simplificación. Al haber tendido a simplificar indebidamente la actitud de Eliot, Miss Gardner, cuya posición en materia religiosa resalta clara aunque discretamente de su estudio, ha oscurecido una parte esencial de su significado contemporáneo.

DEREK TRAVERSI.

RESEÑAS

OCTAVIO PAZ.— *Libertad bajo palabra*. México, Tezontle, 1949.
134 págs.

Octavio Paz, poeta mejicano, presenta en este tomo, un conjunto de sus poesías de diversas épocas, que vienen desde 1931. Esta precisión se hace necesaria, porque en fechas tan anteriores, Paz no había conseguido enfrentarse con la poesía. Esto que no quiere decir que el poeta de estos años que corren haya señoreado en tan vedados dominios, sirve para poner de manifiesto que el volumen se resiente precisamente por ciertas piezas que, en general, corresponden a la obra anterior, las cuales no alcanzan el nivel de las mejores del libro. Éstas serían: *La poesía, Homenaje a Sade, Soliloquio de medianoche, Al ausente, Elegía interrumpida, Adiós a la casa*, etc., donde Paz consigue colocarse frente a objetos que existen (como decía Neruda), aunque su existir no los haga corpóreos sin embargo.

Yo creo ver en Paz, con todo, a un poeta, a pesar de ciertas obras que desmerecen el volumen y a un poeta en ascenso, concentrándose, que es lo que parece ser más importante que todo.

Paz, que tiene reminiscencias de Cernuda en lo formal, en el uso de ciertos vocablos delicados y en la concitación de un clima muchas veces lánguido y neblinoso, se diferencia de aquél, en su gusto por ciertas alusiones concretas a las cosas y por una sensualidad corpórea, distinta a la ideal de Luis Cernuda.

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN.— *Selección de Poesía*. Bs. As., Edición del autor, 1948. 208 págs.

En este libro González Tuñón ofrece lo que se presume sea lo mejor de su obra. Y verdaderamente entre los poemas que componen el volumen, hay algunos que pueden considerarse como poesía conseguida.

A pesar de eso, lo que Raúl González Tuñón parece no conseguir es una unidad en su obra que trasunte mensaje, ya sea éste poético y social como sería lo deseable, o social simplemente como exigencia mínima. A González Tuñón, poeta comunista, entiendo debe exigírsele un sentido totalizador en su línea social que tan válida es considerar. Sin eso sus hallazgos resultan parciales de tal modo que unos buenos poemas desperdigados por el libro no alcan-

zan para validar la obra del poeta desde un punto de vista general y menos de acuerdo con el propósito posible del autor.

González Tuñón parece arrastrar una larga adolescencia poética que ni las circunstancias de su militancia parecen poder madurar. En ese sentido y porque en González Tuñón hay tangencias con el cuerpo de la poesía verdadera, sería deseable que sus urgencias políticas forzasen su poesía a una concreción necesaria, dado que, como parece entenderse ya ahora, a despecho de muchos, poesía y militancia, entendida ésta en el buen sentido (vocación elemental del hombre), no se excluyen.

No debe olvidarse que González Tuñón fué testigo de los orígenes de la guerra pasada y convivió con los poetas que recibieron como obligación íntima el canto en tan horribles circunstancias. De esas fraternidades quedan en González Tuñón, más una cola de nombres que de esencias, de nombres de poetas, cosas y países que no integran sin embargo un cuerpo poético perdurable.

OSVALDO C. SILVA.

PEDRO SALINAS.—*Todo más claro y otros poemas*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1949. 184 págs.

Existe en la actual poesía española una línea que arranca de la lírica de Juan Ramón Jiménez y que se ha formado con su influencia y aún, si se quiere, bajo su magisterio. Esa línea poética que entre otros caracteres tiene el de estar informada por el propósito de poetizar sobre los problemas del trabajo poético, comprende, bajo ese aspecto por lo menos, a Salinas.

Salinas, en un largo poema en varias partes, pretende referir sus experiencias de poeta remontándose hasta el comienzo de las mismas. De este poema, especialmente, y de otros, se deduce que Salinas, como otros poetas que comparten su actitud, consideran a la poesía como un objeto a asir, cuya existencia es previa a la formulación del poeta y que vendrá al poeta mediante un afortunado azar.

Esta concepción, falsa a mi entender, tiene origen en el uso y abuso del ejercicio en el vacío de la poesía, es decir, en el supuesto de que la poesía pueda tener como asunto a la poesía misma y no a una urgencia exterior, temática si se quiere, que lleva implícita la condición de ser fondo y forma simultáneamente. Por eso presumiblemente, por su actitud, Salinas, que no consigue cabalmente una presencia poética, ofrece este libro donde lo presuntuoso del título no se ve confirmado por la misma obra producida.

A Salinas, meritorio y válido estudioso de asuntos de literatura de habla española, la poesía no parece haberle tocado esencialmente.

Su hacer, influido en orígenes por la palabra y la actitud de Juan Ramón Jiménez no evidencia en este tomo la verdad de la poesía.

Además su construcción poética, peca de agregados ripiosos para conseguir la medida propuesta, y peca asimismo por pretender validar dentro de sus versos, argumentaciones racionales que no se han elevado al terreno de lo poético.

Ejemplos, de lo primero:

Hermoso, sí, los sentidos

.....
por aires YA sobrehumanos

de lo segundo:

*Pero el hallazgo, así,
valdría mucho más.*

.....
*Si yo no encuentro el camino
mía es la falla.*

.....

No pretendemos un defecto el empleo de estos segundos materiales y razones extrapoéticos sino la ubicación de las mismas, su uso en estado primario, en ausencia de un enfrentamiento con cosas de verdadera existencia poética.

Salinas no parece, en estos versos por lo menos, dar el relato de una experiencia; no parece haber estado frente a cosas y circunstancias de este mundo poético, o de otros, sino especular con ideas más o menos transformadas y llevadas al lenguaje poético y a la métrica de manejo usual que le engañan con el espejismo de la claridad de que hace ostentación.

De esa engañosa claridad de ideas (que solas no son poesía) es ejemplo el poema *Cero*, para el cual son muy válidas las palabras de Juan Ramón Jiménez que decía, más o menos, no debía confundirse, oscuridad propia de torrente subterráneo, con oscuridad de caño de agua, tapado con tierra. Posiblemente en este poema, el más infeliz del libro, ciertas *claras ideas* oscurecen a la poesía.

Las alusiones retóricas a la bomba atómica, que quién sabe que pudor inhibe a Salinas de nombrar, demuestran además la crisis del instrumento idiomático de que se sirve el poeta, su inadaptación de lenguaje y asunto. Por todo eso creo ver en Salinas un poeta

de tradición no asimilada y en un ciclo de verdadera vejez. Excuso señalar que estas consideraciones no se hacen extensivas al resto de su obra fuera de las fronteras de estas últimas poesías.

SARANDY CABRERA.

JOSÉ PEDRO DÍAZ.— *El habitante*. Montevideo, La Galatea, 1949. 100 págs.

La influencia de Henry James ha empezado a fructificar también en esta orilla del Plata. Hace años que algunos de los mejores narradores argentinos están produciendo obras que acusan su lectura directa. (Me refiero, en particular, al grupo de *Sur*: José Bianco, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Juan Rodolfo Wilcock, Silvina Bullrich, y, en alguna de sus ficciones, Jorge Luis Borges.) Aquí ha sido necesario esperar a las traducciones divulgadas por la editorial Emecé; especialmente la de *Otra vuelta de tuerca*, obra de Bianco. Quizá la primera digna muestra de esta asimilación sea *El habitante*.

El tema fantástico aparece en este cuento dado con toda naturalidad, como en *Le voyageur sur la terre*, del discípulo Julien Green. Sin prisa, acumulando evidencias, Díaz comunica la condición fantasmal del protagonista y hace ingresar al lector en un mundo adelgazado y sin sangre, en que la realidad exterior se reduce a exquisitas sensaciones, y la pasión se convierte en melancólica y crepuscular cavilación. La sordidez del universo real (cuya caricatura no está conseguida totalmente) contrasta con la voluntaria aristocracia del habitante; su nobleza deliberada con la grosera conducta de los carnales. Y cuando la pasión parece que va a cobrar cuerpo y abandonar el terreno especulativo —en la escena más patética y auténtica del relato— el fantasma se golpea contra la cárcel de silencio que lo envuelve.

Es claro que este librito, cuyo estilo evidencia copiosas lecturas galicistas, no pretende más que una primera aproximación al arte del gran novelista, y expresa sólo una afinidad cortical. La oscura pasión que encubre el estilo terso y bien educado de James; los gravísimos problemas morales y psicológicos que ilustran sus pulidos relatos; la atroz irrealidad de su mundo; todo esto ha sido hábilmente soslayado por Díaz. Por lo que su actitud contrasta con la de José Bianco que en *Las ratas* (1943) y en *Sombras suele vestir* (1944) había sabido recrear en nuestro idioma, inmejorablemente, ese clima de disimulado horror, de contenida violencia, que yace bajo una superficie impecable, hasta trivial.

PAUL NIZAN.— *La conspiración* (La conspiracy). Traducción de Arturo Serrano Plaja. Buenos Aires, Editorial Argos, 1949. 240 págs.

En esta obra Nizan parece haberse propuesto completar el documento individualista de Raymond Radiguet (*Le diable au corps*, 1923) con la pintura de una generación preocupada también por la sociología y por la política en una edad ingrata e irresponsable. (Nizan ha escrito: *J'avais vingt ans, je ne permettrai à personne de dire que c'est le plus bel âge de la vie.*) Y si uno de los protagonistas, Rosenthal, vive una experiencia erótica que es como la parodia de la del héroe de Radiguet, ésta no es su única experiencia: las tentaciones de la conspiración política y de la especulación metafísica lo habían formado (o deformado) ya, habían saciado su apetito de juego y de aventura. La visión de Nizan es de absoluta, cruel, objetividad. Con dureza juvenil (cuando escribió la obra tenía la edad de sus héroes) presenta el sinsentido de estos adolescentes burgueses que juegan al comunismo y a la filosofía: desenmascara sus compromisos, sus debilidades, su abyección, y da a la obra (como ya señaló Sartre) una inusual categoría de documento de una generación y de un momento histórico: los que tenían veinte años en 1929.

Esta misma objetividad que le impidió introducir propaganda comunista en su novela, le hizo abandonar el partido en 1939, cuando el pacto nazi-soviético, y fué, a la larga, causante del rechazo con que sus ex correligionarios recibieron el libro y calificaron luego de traidora su actitud, olvidando que fué muerto por los mismos alemanes. (Véase, al respecto, las infundadas insinuaciones de Henri Lefebvre en *L'existencialisme*, 1947; y la exposición y defensa de *Temps Modernes: Le cas Nizan*, en el N° 22.)

La traducción de Arturo Serrano Plaja es descuidada.

WILLIAM SANSOM.— *The Body* (El cuerpo). London, The Hogarth Press, 1949. 232 págs.

En *Othello* los celos adquieren trágica grandeza y comprometen íntimamente al espectador. En esta novela el efecto buscado es opuesto. El relator, un peluquero de edad madura, descubre a su vecino mirando, lujurioso, dentro del cuarto de baño en que su mujer se lava. Este incidente desata su ridícula tragedia, destruye el orden de su mundo y lo precipita en el caos. Toda su inferioridad

mental y física, toda su invalidez, aparecen al desnudo, mientras el personaje se tortura planeando sucesivas e imposibles venganzas que el destino se encargará de invalidar.

Sansom cuenta brillantemente la historia. El ridículo no destruye nunca la humanidad del protagonista; por el contrario, contribuye a darlo en su plenitud. Y la misma importancia capital que se concede al ambiente, mediocre y sórdido pero intensamente vivido, lastra de realidad un relato que pudo quedarse en farsa intelectual, en burla intrascendente.

THORNTON WILDER.— *Los idus de marzo* (The Ides of March). Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949. 369 págs.

Wilder ha descubierto que Julio César fué un existencialista *avant la lettre*, un extraviado discípulo de Sartre. (Lo cual no parece tan disparatado si se piensa que Calígula lo es de Camus.) Así lo muestran los documentos (apócrifos) que exhibe en su última ingeniosa novela. Cito algunos párrafos ejemplares: *Cuántas más decisiones se vea uno obligado a tomar por sí mismo, tanto mayor será la conciencia que tenga de su libertad para elegir* (pág. 56); *Hasta que llegó un momento en que hube de hacer a un lado todo lo escrito y volver a empezar. Y esta vez empezaba con el anuncio previo de que Júpiter no había existido nunca; de que el hombre está solo en un mundo donde no resuena otra voz que su propia voz; en un mundo que no es benigno ni hostil, sino sólo como él sepa hacerlo* (pág. 59); *el universo no sabe, que los hombres están viviendo en él* (pág. 69); *es probable que llene mi último instante de conciencia la confirmación definitiva de una verdad, ya muchas veces comprobada: que los asuntos de este mundo se desarrollan con la misma falta de sentido con que arrastra un arroyo las hojas de su corriente* (pág. 274); y todo el texto de la página 290 sobre el horror del vacío, de la nada.

En realidad, este anacronismo ideológico no es nuevo en Wilder. Ya en *The Bridge of San Luis Rey*, la Marquesa de Montemayor escribía inexplicables *pastiches* de las cartas de Madame de Sevigné, mientras que los personajes antediluvianos de *The Skin of Our Teeth* parecían haber leído con provecho *Finnegans Wake* de Joyce.

Pero los valores de esta audaz recreación novelesca no residen allí precisamente. Todos los artificios de Wilder tienden a transfor-

mar la mecánica de la narración en dócil instrumento experimental. Por eso, violenta sus leyes y reduce su historia a la transcripción de documentos originales (todos, excepto unos versos de Catulo y un texto de Suetonio, son inventados); juega con el tiempo, haciendo que cada capítulo se inicie meses antes que el precedente y termine meses después, con lo que el núcleo mismo de la historia —la compleja personalidad de César— resulta enfocado desde cuatro distintos ángulos y sólo revela su verdadera cifra en las últimas páginas.

FRANZ BOAS.— *Arte primitivo* (Primitive Art). Traducción de Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. 367 págs. Con 308 figuras en el texto y XV láminas.

El eminente antropólogo alemán Franz Boas ha negado la existencia de una mentalidad primitiva, prelógica o mágica, distinta de la mentalidad del hombre civilizado. Se ha opuesto a las seductoras teorías de Lévy-Bruhl y ha sostenido la *identidad fundamental de los procesos mentales de todas las razas y en todas las formas culturales de nuestros días*. (Lo que no autoriza a extender su conclusión al hombre prehistórico.) En este libro sobre el *Arte primitivo* acumula Boas evidencias sobre su posición, que había discutido y fundamentado en otra parte, al tiempo que trata de *determinar las circunstancias dinámicas en que crecen los estilos de arte*.

No es ésta la obra de un crítico de arte sino la de un antropólogo. Boas se acerca al arte buscando al hombre. Pero su enorme erudición, su conocimiento directo del hombre primitivo (convivió dos años con los esquimales; tres años con las tribus de la Colombia Británica) y su fina sensibilidad, le permiten precisar los caracteres fundamentales del arte primitivo y seleccionar una gran cantidad de muestras, sumamente expresivas, que aumentan el valor material del libro. En este sentido, es principalísimo por la honestidad de sus conclusiones el capítulo IV, dedicado al estudio del *Simbolismo* en las artes plásticas.

La primera edición de este libro (Oslo, 1927) tiene más de veinte años; la publicación en castellano, en tan esmerada edición, es todo un acontecimiento.

FRANK WILSON.—*Six essays on the Development of T. S. Eliot.*
London, The Fortune Press, 1948. 65 págs.

Menos ambicioso, menos importante que el libro de Miss Gardner (que comenta D. Traversi en este mismo NÚMERO), es éste que publicó hace meses un joven poeta inglés. Su librito se propone trazar la evolución del arte de Eliot desde sus primeros ejercicios (*Prufrock and other observations*) hasta los majestuosos *Four Quartets*. Pero Wilson no pretende abarcar todas las implicaciones del tema, y así asegura, con alguna ligereza que ni Sartre ni Orwell aprobarían: *it is not my purpose to investigate the poet's philosophy*. En realidad, este estudio se concentra, particularmente, en la técnica poética, en la retórica, en la sabiduría del oficio. El principal defecto de este libro es su estructura inorgánica, su crecimiento por yuxtaposición no por desarrollo, su desorden, la falta de una técnica crítica depurada. Por ello no resiste el cotejo frente a ninguno de los grandes estudios consagrados a Eliot en los últimos veinte años. Esto no significa que carezca de valores. Al contrario; muchas observaciones de Wilson son importantes, revelan una adecuada comprensión de los textos y un distinguido conocimiento poético. Y hasta por su manera nada convencional de plantear ciertos temas críticos obtiene efectos inesperados que todo lector podrá aprovechar.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

INVENTARIO

MENOS DE 25 AÑOS.—El reciente concurso de cuentos para escritores de menos de 25 años, organizado por la revista "Asir" fué ejemplar, en más de un sentido. No sólo porque los organizadores se cuidaron de dar la mayor publicidad a sus resultados, al fallo del jurado, y, aun, a la opinión personal de cada miembro sobre el material juzgado, sino, especialmente, por las comprobaciones que permite hacer. Una de las más obvias (y que, quizá por lo mismo, nadie quiso anotar, es ésta: el cuento tan excesivamente corto —las bases establecían un máximo de seis páginas de treinta líneas— sólo puede ser obra de un maestro. Exige una madurez técnica que parece difícil alcanzar en plena iniciación. (De los cuentos publicados, el único que redondea su materia es *El susto*, distinguido con el primer premio; aunque sea a costa de limitarse a un breve instante emotivo.) Otra comprobación complementaria: los concursos de cuentos organizados en los últimos años parecen auspiciar únicamente el cultivo del cuento breve, casi de la anécdota. Y sin embargo, parece evidente que no hay género que pueda resultar más beneficioso para la desorientación actual de nuestra narrativa que la *nouvelle*. (*La mano de nieve*, por ejemplo, distinguido con mención especial, hubiera ganado seguramente con un tratamiento más pleno, un desarrollo más lento y firme.)—E. R. M.

CONCURSO DE POESIA DE AMIGOS DEL ARTE.¹—Si bien el jurado de este concurso no ha premiado una obra excepcional (el poema *Los Seres de los Pinos*, de Casaravilla Lemos, que a pesar de algunos defectos tiene una mínima dignidad indiscutible), lo que debe llamar la atención en este asunto, es la obra que parece haber disputado a la de Casaravilla la máxima distinción, y sobre la cual se ha concitado cierto interés, debido a su publicación en el semanario "Marcha". A ese respecto conviene hacer algunas puntualizaciones ya que el poema de referencia (*Leda*, por Amanda Berenguer Bellán de Díaz) es un ejemplar más de una larga serie que presupone una actitud poética (¿poética?) lamentablemente generalizada.

De hace unos diez años a la fecha, después y paralelamente a *Canto*, de Sara de Ibáñez, a quien alcanzan lateralmente estas pre-

1. No indicamos las circunstancias: jurado, fallos, opiniones, etc., de este certamen por considerar que son de dominio público.

cisiones, aparecieron en la literatura de ambas márgenes del Plata una serie de poemas de afilada retórica y vacío interior, poblados de lugares comunes, flora y fauna que podría enumerarse con: palomas, leones, musgo, tigres, cisnes, gacelas, abetos, almendros, etc.

Estos elementos que proliferaron con una poesía de pretensión exquisita y apariencia formal casi perfecta, no estuvieron sostenidos en ninguno de sus cultivadores, por una verdadera intuición originaria. El poema de Berenguer a que nos referimos contiene los citados elementos en grado superlativo, y en tal medida que casi puede afirmarse son sus únicos moradores.

Asimismo sus pretensiones de exquisitez se ven desmentidas por la vulgaridad que constituye el uso de los lugares comunes, comunes por oposición a lo común, de esta poesía manoseada y por la carencia de intuiciones, filiación retoricista, que acusa la pieza en cuestión.

Además, con referencia a lo formal, cabe señalar que existen en el poema versos que no tienen las sílabas que deben, ni los acentos como corresponde, y donde debe hacerse hincapié debido al propuesto respeto a estas formas que intenta tener su autor.

No nos hubiésemos ocupado de este tan pobre poema si las circunstancias actuales, al conferirle, en cierto modo y para cierto público, un espaldarazo, no le hubiesen traído a este primer plano, sin duda artificial.

Es frecuente que los hacedores de versos confundan su habilidad con la misma poesía. Dicha circunstancia no tendría trascendencia si quienes se ocupan de comentar estos productos, no pretendieran hacer considerar este papel pintado de apariencia poética, como la poesía misma, la cual, como decía Antonio Machado, está formada de *raíces y asombros* y es sólo *palabra en el tiempo*.

Este tipo de pseudo poesía que nos ocupa, no parece participar de ninguna de estas condiciones esenciales, porque no se entronca con la raíz del hombre, porque ocurre donde nada existe, no tiene asombro porque no tiene intuiciones y no recibe ni mínimamente, por aquella causa, el latir del tiempo.

Creo conveniente decir este alerta, por los posibles estragos que esta posición puede causar en los jóvenes poetas, y porque siempre resulta higiénico poner a cada uno en su sitio.— S. C.