

## SUMARIO

*Carlos Martínez Moreno*  
LOS SUEÑOS BUSCAN EL MAYOR PELIGRO

*Ernesto Sábato*  
TRASCENDENCIA Y TRIVIALIDAD DEL SURREALISMO

*Arturo Ardao*  
PENETRACIÓN DEL POSITIVISMO EN EL URUGUAY

*Idea Vilariño*  
POEMAS

*Mario Benedetti*  
LOS TEMAS DEL NOVELISTA HISPANOAMERICANO

*L. Cabrera Silva*  
INFANCIA

*Alejandro Peñasco*  
CALIPSO (Actos II y III)

NOTAS: William Faulkner  
por *M. Benedetti*  
Bertrand Russell  
por *M. A. Claps*

Encrucijada de Juan Cunha  
por *Sarandy Cabrera*

CRÓNICAS: Inmortalidad de G. B. S.  
por *E. Rodríguez Monegal*

Necrología  
por *Bertrand Russell*  
Neorrealismo del cine italiano  
por *Hugo R. Alfaro*

TALLER, TEXTOS, RESEÑAS

# número

AÑO 2 N° 10-11

MONTEVIDEO

SETIEMBRE - DICIEMBRE - 1950

\$ 3.—

mon. urug.

## N Ú M E R O

HA PUBLICADO  
las siguientes obras:

JORGE LUIS BORGES  
*Aspectos de la literatura gauchesca.*

IDEA VILARIÑO  
*Paraíso perdido.*

SARANDY CABRERA  
*Conducto.*

FRANCISCO ESPÍNOLA  
*El Rapto y otros cuentos.*

MARIO BENEDETTI  
*Sólo mientras tanto.*

*Diario de viaje a París de*  
HORACIO QUIROGA

VARIOS  
*La literatura uruguaya del 900.*

TIENE EN PRENSA:

IDEA VILARIÑO  
*Por aire sucio.*

MARIO BENEDETTI  
*Marcel Proust y otros ensayos.*

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL  
*J. E. Rodó en el novecientos.*

PREPARA:

JUAN CARLOS ONETTI  
*Sueño realizado y otros cuentos.*

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL  
*La novela contemporánea.*

MANUEL ARTURO CLAPS  
*Tres ensayos filosóficos.*

**K. E. KUBLER**

IMPORTACIONES  
EXPORTACIONES

Juan Carlos Gómez, 1461  
Montevideo Tel. 8 34 48

**CLIMA**

CUADERNOS DE ARTE

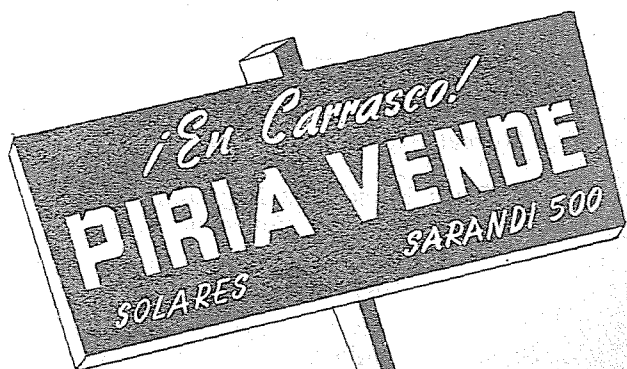
Director:

RAUL ARTAGAVEYTIA

Redactores:

H. Fariña, J. C. Alvarez,  
H. Platschek

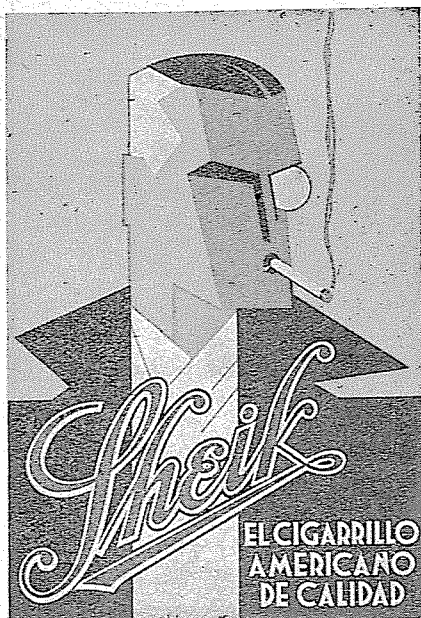
Mangaripé, 1557  
Montevideo



**CARLOS MEZZERA & Cía.**

Palmar, 2170

Montevideo



# ASIR

REVISTA DE  
LITERATURA

Apareció

el N°

18

Mercedes

Uruguay

# ELIZALDE Y BONNET

ANILINAS Y PRODUCTOS QUIMICOS

● PARA LA INDUSTRIA ●

Bartolomé Mitre, 1464 - 66

Teléfono: 8 29 00

Montevideo

# ALTAMIRA

FORTEZA y Cía. Ltda.

Río Negro, 1268

## Ediciones bilingües:

Homero.—Iliada. Texto griego y trad. franc. 4 tomos y 1 de introd. c/u.	\$ 4,00
Sofocles.—Tragedias. Texto griego y trad. franc. 2 tomos, c/u.	" 5,00
Esquilo.—Tragedias. Texto griego y trad. franc. 2 tomos, c/u.	" 4,00
Juvenal.—Sátiras. Texto latino y trad. franc.	" 3,50
Marlowe.—Faust. Texto inglés y trad. franc.	" 1,75
Jonson.—Volpone. Texto inglés y trad. franc.	" 1,75
Coleridge.—Vingteing poèmes. Texto inglés y trad. franc.	" 2,25
Les Prémantiques Anglais. Texto y trad. francesa	" 3,50
Rilke.—Les élégies de Duino et Sonnets a Orphée. Texto alemán y trad.	" 3,90
Schiller.—Poèmes philosophiques. Texto alemán y trad. franc.	" 3,00
Heine.—Livre des chants. 2 tomos. Texto alemán y trad. franc.	" 5,40

La saga de Grettir. Traduit de l'islandais	" 2,45
Poèmes et fableaux du Moyen-Âge Allemand	" 1,20
La Poésie Médiévale Française. Textes choisis par R. Pernoud	" 2,40
Descartes.—Oeuvres et lettres. (Coll. de la Pléiade)	" 18,00
Molière.—L'Avare, avec mise en scène et commentaires de Ch. Dullin	" 5,00
Miller, Henry.—Tropique du Capricorne	" 5,00
Miller, Henry.—Max et les phagocytes	" 2,60
Mienerot.—La poésie moderne et le sacré	" 3,10
Camus.—Le mythe de Sisiphe	" 2,30
Camus.—Les Justes	" 2,50
Montherlant.—Le Maître de Santiago	" 2,80
Simone de Beauvoir.—Le deuxième sexe (2 vol.)	" 10,25

Rorschach.—Psychodiagnostic	" 4,20
Piaget & Inhelder.—La représentation de l'espace chez l'enfant	" 6,00
Merleau Ponty.—Phénoménologie de la perception	" 6,40
Pradines.—Philosophie de la sensation. (des vol.)	" 6,00
Le Senne.—Traité de Morale	" 10,00
Segond.—Traité d'Esthétique	" 2,30
Kierkegaard.—Riens Philosophiques	" 2,30
Picard.—Les Religions Préhelléniques	" 4,00
Marcel.—Être et Avoir	" 3,30
Marcel.—Homo Viator	" 3,30
Blondel.—La Pensée I	" 5,20
Blondel.—L'Action I	" 6,00
Lavelle.—De L'Être	" 3,60
Lavelle.—De L'Acte	" 4,95

Vitraux des Églises de France	" 20,00
Les Vitraux de Königsfelden (XIVième)	" 18,00
Piero de la Francesca (14 láminas)	" 15,00
Bourdelle, sculptures et dessins. Ed. numerada de 350 ej. sobre "vélín"	" 70,00

Carpetas de reproducciones éd. Skira y Du Chêne: Brueghel, Van der Weyden, Fragonard, Courbet, Fouquet, Delacroix, Daumier, Degas, Rousseau, Gauguin, Van Gogh, Manet, Monet, Pissarro, Lautrec, Cézanne, Renoir, Matisse, Braque, Bonnard, Picasso, Soutine, Vuillard, Dufy, Marquet, Utrillo, etc.

CONSEGUIMOS LIBROS RAROS Y AGOTADOS

# SUR

*Dirigida por*  
VICTORIA OCAMPO

Está en venta el número especial  
dedicado a los veinte años de SUR.

1931 - 1951  
Reserve su ejemplar

SAN MARTÍN, 689

BUENOS AIRES

## PROXIMAS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.	E. MARTÍNEZ ESTRADA.
LAURO AYESTARÁN.	C. DENIS MOLINA.
ARTURO BAREA.	H. A. MURENA.
JACK G. BRUTON.	JULIO E. PAYRÓ.
JORGE LUIS BORGES.	C. REAL DE AZÚA.
J. E. ENGLEKIRK.	HERNÁN RODRÍGUEZ.
VICENTE FATONE.	FRANCISCO ROMERO.
RAIMUNDO LIDA.	ANGEL ROSENBLAT.
A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.	PEDRO SALINAS.

y un cuento, inédito en español, de  
KATHERINE ANNE PORTER.

# BALNEARIO COSTA AZUL

EL BALNEARIO ELITE DE CANELONES

LUZ ELECTRICA, AGUAS CORRIENTES,  
CALLES PAVIMENTADAS

Omnibus de y a Montevideo con 10 servicios  
diarios de ida y vuelta

VENTAS DE SOLARES  
al contado y a plazos

Informes: Cuareim, 1416. Tel.: 8 23 94  
Administra: Bco. de Cobranzas. Sarandí, 402

# Dr. West's

CREMA DENTAL ESPUMOSA

DISTRIBUIDORES

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

# n ú m e r o

*acaba de poner en venta la*

**2.ª EDICIÓN**

*del volumen especial Nº 6-7-8, dedicado  
íntegramente a*

## LA LITERATURA URUGUAYA DEL 900

*con ensayos críticos sobre:*

DELMIRA AGUSTINI, J. HERRERA Y REISSIG,  
HORACIO QUIROGA, CARLOS REYLES, J. EN-  
RIQUE RODO, FLORENCIO SANCHEZ, CARLOS  
VAZ FERREIRA, M<sup>ª</sup> E. VAZ FERREIRA  
JAVIER DE VIANA

*Textos inéditos y estudios  
sobre la generación del 900.*

*Revistas y polémicas de la época. Varios grabados.*

\$ 4,50 m/u. el ejemplar

EN TODAS LAS LIBRERIAS

EDITORIAL

# GONZALEZ PORTO

Rincón, 622 — Teléfono: 80654

PRESENTA SUS NOVEDADES

**GEOGRAFIA UNIVERSAL**, de P. de la Blache y L. Gallois, con la colaboración de 50 geógrafos de fama mundial. 22 grandes tomos magníficamente ilustrados. 2ª edición, 1948, revisada, ampliada y corregida. La mejor Geografía del Mundo escrita en cualquier idioma.

**FILOSOFIA DEL DERECHO**, de G. Del Vecchio y L. Recasens Siches. Edición especial U. T. E. H. A. 2 grandes tomos de 1512 páginas. Contiene además de los más recientes comentarios de clásicos en filosofía las aportaciones de todos los países de América al pensamiento filosófico, sociológico y jurídico moderno.

**SERIE ILUSTRADA POR GUSTAVO DORE**

Ediciones originales 1949-1950. U. T. E. H. A.

LA DIVINA COMEDIA (bilingüe), 2 tomos.

EL QUIJOTE DE LA MANCHA, 2 tomos.

EL PARAISO PERDIDO, 1 tomo.

ORLANDO FURIOSO, 2 tomos.

FABULAS DE J. DE LA FONTAINE

y además

OBRAS COMPLETAS DE HOMERO.

por L. Segala y Estalella.

NOVELAS EJEMPLARES DE CERVANTES.

C R E D I T O S   A   S O L A   F I R M A

## CUADERNO DE LA COSTA

Administrador: E. VES LOSADA

Calle 15, Nº 1076 • T. E. Rocha 1955

La Plata, Rep. Argentina

# PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

PHILIPPE SAGNAC et A. SAINT-LEGER.— Louis XIV (1661-1715).  
 JOUGUET-DHORME-VANDIER y otros.— Les premières civilisations. T. I.  
 HAUSER-RENAUDET.— Les débuts de l'Age Moderne.  
 LOUIS HALPHEN.— Les barbares. Des grandes invasions aux Conquêtes turques du XIe. Siècle.  
 CHARLES H. POUTHAS.— Démocraties et Capitalisme (1848-1860).  
 PHILIPPE SAGNAC.— La fin de l'ancien régime et la Révolution Américaine (1763-1789).  
 GUSTAVE GLOTZ.— Histoire grecque. 2 tomos.  
 COHEN.— La Grèce et l'Hellénisation du Monde Antique.  
 LOUIS VILLAT.— La Révolution et l'Empire. 2 ts. (1789-1815).  
 RENOUVIN-PRECLIN-HARDY.— L'Époque Contemporaine (1871-1919).  
 DELAPORTE-CHARLETY.— Les peuples de l'Orient Méditerranéen. Le proche-Orient Asiatique.  
 DRION-VANDIER.— Les peuples de l'Orient Méditerranéen. L'Égypte.  
 ETUDES COLONIALES.— Les Techniciens de la Colonisation (XIXe.-XXe. siècles).  
 ETUDES COLONIALES.— Les politiques d'expansion impérialiste.  
 ZELLER.— Les institutions de la France au XVI Siècle.  
 PHILIPPE SAGNAC.— La formation de la société française moderne.  
 DRESCH.— De la Révolution Française a la Révolution Hitlérienne.  
 FIGANIOL.— Histoire de Rome (Clio).  
 PRECLIN-TAPIE.— Le XVIIe. Siècle (Clio).  
 CALMETTE.— L'élaboration du monde moderne (Clio).  
 PIERRE LAVEDAN.— Histoire de l'art (Antiquité, Moyen Age et Temps Modernes), 2ts. (Clio).  
 RENOUVIN.— La crise européenne et la première guerre mondiale.  
 HAUSER.— La prépondérance espagnole (1559-1660).  
 MURET.— La prépondérance anglaise (1715-1763).  
 HALPHEN.— L'essor de l'Europe (XIe.-XIIIe. Siècles).  
 Collection PHILOSOPHES, dirigée par Émile BRÉHIER, chaque volume se compose d'une biographie, d'un exposé de la doctrine et de nombreux extraits des œuvres.  
 Collection QUE SAIS-JE?, dirigée par Paul Angoulvent, offre à tous une véritable encyclopédie des connaissances actuelles.

HISTOIRE - PHILOSOPHIE - SOCIOLOGIE - PSYCHOLOGIE

## EXPOSICION Y VENTA

Oficina de Representación de Editoriales: 18 de Julio, 1333  
 Teléf. 9 27 62. Pasaje Palacio Díaz. Servicio contra reembolso  
 Montevideo

# NÚMERO

MONTEVIDEO, SETIEMBRE-DICIEMBRE 1950

Año 2. Nº 10-11

	PÁG.
LOS SUEÑOS BUSCAN EL MAYOR PELIGRO	C. Martínez Moreno. 455
TRASCENDENCIA Y TRIVIALIDAD DEL SURREALISMO	Ernesto Sábato. 468
PENETRACIÓN DEL POSITIVISMO EN EL URUGUAY	Arturo Ardao. 475
POEMAS	Idea Vilariño. 489
LOS TEMAS DEL NOVELISTA HISPANOAMERICANO	Mario Benedetti. 491
INFANCIA	L. Cabrera Silva. 503
CALIPSO (Actos II y III)	Alejandro Peñasco. 508
NOTAS:	
FAULKNER, UN NOVELISTA DE LA FATALIDAD	Mario Benedetti. 563
BERTRAND RUSSELL Y LA FILOSOFÍA	Manuel A. Claps. 572
ENCRUCIJADA DE JUAN CUNHA	Sarandy Cabrera. 575
CRÓNICAS:	
INMORTALIDAD DE G. B. S.	E. Rodríguez Monegal. 581
NECROLOGÍA	Bertrand Russell. 594
NEORREALISMO CINEMATOGRAFICO ITALIANO	Hugo R. Alfaro. 596

(a la vuelta)

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación bimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja. Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624. Suscripción anual, \$ 7,— m/n. Ejemplar ordinario, \$ 1,50 m/n.

TALLER:		PÁG.
"LA TORRE DE LAS ESFINGES" COMO TAREA	Idea Vilariño.	601
TEXTOS:		
TRES POEMAS DE KAVAFIS	H. Rodríguez Masone.	610
RESEÑAS:		
A. J. TOYNBEE, <i>La civilización puesta a prueba</i>	J. C. Williman (h.).	617
I. M. BOCHENSKI, <i>La filosofía ac- tual</i>	Manuel A. Claps.	619
MASSIMO SALVADORI, <i>Problemi di libertá</i>	Isaac Ganón.	621
VIRGIL GHEORGHIU, <i>La hora vein- ticinco</i>		
EDUARDO MALLEA, <i>Los enemigos del alma</i>		
TRUMAN CAPOTE, <i>Otras voces otros ámbitos</i>	Mario Benedetti.	623
LUIS ROSALES, <i>La casa encen- dida</i>	Idea Vilariño.	627

## LOS SUEÑOS BUSCAN EL MAYOR PELIGRO

*¿Los sueños buscan el mayor peligro?  
A pie, con abandono, sobre césped  
Van por la orilla de una infancia en sombra.  
(Entre sombras perdura aquella infancia.  
Aun la impone una espera indestructible.)*

JORGE GUILLÉN, "Cántico".

*Es triste que el recuerdo incluya todo  
y más aún si es bochornoso el recuerdo.*

JORGE LUIS BORGES, "Los Llanos".

### I

El borriquito gris venía por la calle del pueblo, balanceando suavemente su carga de plumeros. El vendedor iba adelante, musitando estupideces de borracho, levantando a menudo las rodillas para franquear inexistentes escalones, dando otras veces largos tropiezos a través de la calle, de la que subía un polvo fino y mortificante que hacía cabecear al borriquito.

Cuando el hombre llegó al bar ató al animalito, con una lazada floja de las riendas, al tronco de un árbol. Apenas se vió solo, el burrito —como si lo olvidaran al cambiar de decorado— tiró torpemente de la atadura y, en un derrumbe lento y ondulante, empavesado por los plumeros, costaló. Quedó allí, en un lecho de maderillas quebradas y corolas eréctiles de pluma.

Ofrecía a mis ojos de niño su barriga en que el gris se sonrosaba, su triste mirada devorada por un gran iris húmedo,



sus dos orejas que decidían tener el susto aparte, curiosamente coronadas por un plumero que se había puesto de través, descuajado e inerte. El borracho salió entonces del bar; vi moverse su boca torcida, vi su rabioso puntapié sobre la barriga del borriquito. Luego, con un cuidado egoísta que se parecía a la ternura, lo puso de pie. Arregló como pudo las árganas de plumeros y regresó al bar mientras el animalito, ya libre, se ponía a andar. El hombre volvió y lo alcanzó al momento, tomándolo de las riendas. Después, impulsivamente, se dió vuelta y, abrazándolo del pescuezo, le dió un largo, sucio y enternecido beso en el hocico. El burrito hacía por librarse de aquel cariño estúpido, de aquel desborde afectivo en que se arrepentía la brutalidad esencial del borracho.

Con el tiempo, he llegado a creer que aquel burrito era verde y que en el gran iris que ofrecía hacia mí se reflejaba, pequeña pero minuciosa, una disparatada imagen del borracho, la parodia de su alma.

El iris del burrito anima uno de los ojos de mi infancia. El otro, fantástico y desvelado, se puebla de miradas ocasionales, pero lo importante es él, su forma desnuda, el vaciado fijo que se habita y deshabela de azares desconocidos y fortuitos de visión, o acaso sólo de mis imaginaciones taciturnas y de la luz del cielo. El jardinero de casa estaba enfermo, yacía al fondo de la vieja cochera del vecino; allí vivía, y era posible llegar hasta él franqueando el muro bajo de ladrillo y adobe que separaba los dos corrales. Yo lo veía jadear en la cama, alzar a veces las manos y una indiscernible voz ajena en el entresueño, en la fiebre. A alguna distancia de la cama, una hoja de la puerta de la cochera estaba cerrada y tenía un pequeño agujero oval, en el sitio en que habían hecho saltar un nudo de la madera. La otra estaba abierta y dejaba llegar el fulgor ocre que proyectaba la tapia, el hostil desasosiego de las higueras, cuya sombra trepaba por los listones. Una tarde llegué y nadie estaba junto al jardinero. Entonces, en la penumbra del galpón vi refulgir el ojo saltado de la madera sobre el envés blanquecino de la hoja cerrada. Saqué un lápiz

del bolsillo y le dibujé unas pestañas pávidas y enormes, rígidas y separadísimas. Si alguien cruzaba hacia la entrada de la cochera, el ojo se nublaba, y me parecía que la mirada sobrenatural se posaba sobre mí y sobre el jardinero, sobre su suerte terminada. Cuando murió, la cochera se llenó de gente increíble, y apenas me dejaron entrar. Al día siguiente volví al galpón ya vacío y vi que alguien —para entretener su lástima— había dibujado una grotesca, quieta y henchida lágrima un poco más abajo de las pestañas inmóviles. Aquella gota, ofensiva del milagro como las dos que algunas imágenes depositan en las manos de Cristo, quitó al ojo su original condición de inquisidor eterno. Pero no puedo confundirme: el jardinero murió bajo la gran mirada cuando ella, enjuta y vigilante, lo amonestaba sin ninguna torpe incitación de piedad, sin prometerle ninguna lágrima.

Creo que el recuerdo quiere siempre una acotación disparatada que lo alivie de las presencias de la muerte. Mi memoria del jardinero tiene ese ojo saltado en la madera, la de Josecito Guerrero se rodea de una última conversación de despropósitos. En las noches de verano yo aparecía en la puerta de la leñera (que recortaba su umbral de piedra a un metro del nivel de la acera), vestido con un enorme y raído saco, del que sólo emergía mi cabeza, tocada con una galerita opaca. Unos pantalones deformes, cuya pretina me rozaba las axilas, y unos zapatos viejos de mi padre completaban la caracterización chaplinesca. Yo tenía ocho años, no había visto todavía a Chaplin en el cine y apenas conocía algunas imitaciones más toscas que la que ensayaba. Esa misma falta de conocimiento del modelo me daba una gozosa libertad de invención, procuraba una faz irresponsable a mis ocurrencias. Hasta envalentonarme, bailaba de espaldas a los chicos, deslizándome a lo largo de la banda de piedra, simulando precipitarme hacia un extremo y detenerme apenas en el borde, gracias al equilibrio de los brazos, al arqueado bastoncillo de junco con que me presentaba a veces. Reían detrás de mí y yo evitaba mirarlos, para no tener conciencia de mi impura diversión, de mi ne-

cesidad de darles un personaje para verter en él un instinto, un confuso crecimiento interior hacia la vida.

Luego, animado y desvergonzado, me daba vuelta hacia el público y le proponía lo que en nuestra buena jerga se llamaba *un cuento de pura bola*. Mi Chaplin se desorbitaba entonces, dejaba de pertenecerme, ajeno en la palabra pero fiel al estilo. Con una imaginación de titiritero, manejaba sucesos y frases incoherentes, tramaba historias alucinantes a propósito del pañuelo que tenía un espectador, de los inconcesables zapatos de otro. Cuando esta veta se extinguía, la desafortada criatura saltaba mentalmente de su escena, se empuñaba en diálogos llameantes e imprevistos con la concurrencia. Una noche —por escarmiento, por rencorosa inferioridad infantil— el personaje eligió a Josecito Guerrero, que sólo venía hasta allí a buscar a sus hermanos menores, que no reía mientras los esperaba, como si no quisiera participar en aquella bufonada. Tenía doce años y una seriedad cerrada, prematura, que lo situaba en la edad de nadie, a un tiempo lejos de los niños y de los adultos. (Tenía una cortesía desmayada para los mayores, un aire ausente para los chicos.)

El personaje lo asaltó con frases disparatadas, en un abigarramiento hostil que hacía sentir de antemano el ridículo, la ofensa de toda respuesta. No obstante, las contestaciones de Josecito Guerrero tuvieron una sensatez milagrosa, recatada; parecían estar siempre a punto de disipar el caos en que arremetía otra vez el personaje, cada vez más lleno de agresividad y de malicia, más insufrible y descocado. No puedo recordar las frases, pero sí su febril marea en los labios delirantes del personaje, su dulce retroceso lunar en los del muchacho, palidez y traje azul. Sólo sé que las grandes jaculatorias que el personaje barbotaba desde dentro de mí sobre la vida (porque en todo su devaneo había una grandeza descolocada, un extraño infortunio de que las frases proféticas se desencontraran con el objeto a profetizar, que esperaba tal vez un golpe de maravilla, un toque mágico), sólo recuerdo que esas redondas y recurrentes frases que lanzaba sobre el

amor y la existencia de los hombres, para denostarlos, parecían apoyarse sobre mis hombros para abismarse desde allí. Yo los alzaba y bajaba para facilitar el salto, con una entonación simiesca en el movimiento de los brazos, en la incurvación insultante de la figura.

Josquito Guerrero conoció esa afrenta multiplicada, abrumadora. Su don verbal era acaso menor que el del personaje, pero su nobleza, su acercamiento a una instancia callada y última de las cosas, oferente y sencilla, eran mayores.

Aquella fué la última conversación que yo y el personaje tuvimos con él. El personaje tampoco sobrevivió a ese encuentro, murió de la misma exorbitancia interior que se exigiera para violentar ese invencible, triste, meditativo pudor de última niñez.

Al día siguiente de la noticia, al día siguiente de aquella muerte conjunta yo discurría por los alrededores de la iglesia, a la que no me dejaban entrar. (Una vez había caído un rayo en la cúpula y el jacobinismo de mi padre se había transfigurado evocándome las furias del cielo, la deuda de la Iglesia en la tierra frente a un verdadero, altivo, inoficiable Dios.) Vagaba pues por los alrededores de la iglesia y al bordear una de las paredes laterales, leí sobre el flanco pétreo del edificio, sobre su friso invulnerable, estas cuatro palabras: *El Diablo anda abundando*. La denuncia había sido estampada con tiza por una torpe mano infantil, que hacía trepar las arriscadas letras en el panel de granito. Tuve un momento de penosa vacilación: vi mis años expuestos, el tiempo que me quedaba por andar. La denuncia era literalmente un sinsentido, pero yo estaba más que nadie acostumbrado a usarlos, era un lenguaje que podría haberse escrito expresamente para mí. Atisbé a lo largo de la calle, la ví desierta. Entonces, acercándome más a la inscripción, escupí en su sitio y luego, restregando rápidamente con mi pañuelo, borré los irritantes caracteres garabateados por alguien que se me parecía tanto, en aquel muro de piedra.

## II

Obtuve mi título de médico en 1939 y mis tías estuvieron de acuerdo en que mi porvenir me obligaba a separarme de ellas. Al fin de un equívoco laborioso sobre lo que ellas y yo conveníamos en considerar "mi porvenir", entreví la liberación. Sentía desvanecerse su triple y unívoca presencia, a medida que el acuoso batir en los flancos del barco me llevaba, a través de la noche de otoño, a Buenos Aires, con mi mujer reciente y mis cartas de recomendación para los estancieros de Pringles, para los caudillos políticos del sur de la provincia. Al día siguiente pisaría la tierra de mi posible fortuna, de mi temerosa e incierta ventura. Me alejaba de ellas pero su longa manus me seguía a través del río. Me habían dado el dinero para los primeros tiempos de exploración y afianzamiento, para el consultorio y el automóvil, para la casa y todo lo que me invertiría lentamente de la memoria del viejo médico.

Recuerdo la esperanza de ese viaje, en cuyo fondo latía un indeciso sentido de redención; y la asocio a la vuelta a que me condené un año más tarde, por imposición del cariño senil de las dos tías que quedaban, por la irresistible orden de que fuéramos a vivir con ellas y nos despreocupáramos de todo. Yo me pondría a trabajar en Montevideo, cuidaría su doble arteriosclerosis, discurriría y sufriría en frustración la importancia de una muerte en aquella casa. El año vivido en Pringles se volvía retrospectivamente estúpido: un invierno rompiendo huellas anegadas y heladas en los caminos, desembocando de todos lados en el viento impetuoso que soplaba desde la Sierra de la Ventana, una primavera fría y un árido verano de la pampa, una alternativa de precarios tratamientos, pequeñas operaciones, partos, simuladas devociones de médico rural, lento y tenaz fastidio del sitio y de su gente. Y ahora este regreso, preparado por una larga disputa con Ivannah, por la premonición de mi fracaso.

Las tías viven una decadencia graduada, casi imperceptible, desde ese año de 1940 en que lloraron y conmemoraron sus

cumpleaños con cierta dual y recoleta pompa de despedida, asegurando que no llegarían a otros. Entre mi mujer y yo crecieron desde entonces el recelo, la inexpressión, el disgusto mutuo de tener que justificarnos siendo cosa de otros, objetos inertes de un cariño indiviso, opresivo, cuya apariencia samaritana no nos hacía sufrir menos su rapacidad, su horrible y solícito sentido de precio a pagar, en el afán de las tías.

En 1943 intenté la segunda e inútil evasión, solo esta vez. Abandoné a Ivannah y a las tías, huí —por simplismo, por insistencia, por pobre simetría de la fe— a través de otra noche ventosa, a bordo del mismo barco, hacia la misma ciudad de Buenos Aires. Soporté una noche de vaivén en el río, soporté en el camarote compartido a un sefardita repulsivo y dulce, que hablaba como un Buda sentado en su cucheta, meciéndose sobre las piernas dobladas bajo su cuerpo. Asistí distraída, sofocadamente a la exposición de sus varias penurias, dichas con ánimo depuesto, con tradicional sumisión semítica: una quiebra comercial, un adulterio a los que se había resignado, una soledad final de la que se plañía con moderación. Soporté esa dignidad que me era indiferente para no tenerla, a mi vez, cuando me habría correspondido: entré a casa de tío Eduardo, que nada sabía de mis desazones, para gritarle desde el portal (histriónicamente) que me había liberado, sacándome a tirones la emancipatoria corbata roja que llevaba, como si la soterrada pasividad de aquellos cuatro años todavía me oprimiera el cuello. Todo esto fué una estupidez impremeditada; detrás de ella, no fuí capaz de un valor resuelto, de una sapiencia hostil a las mediaciones.

En mis primeras noches solas de Olivos soñé aún con Ivannah, gorgona que invocaba todas las culpas; las tías, desvaídas, suavemente posesas, dejaban de existir. Sólo ella tenía fuerza para recapitular, a propósito de cada incidencia menuda, de cada almuerzo con un amigo, la historia casi laberíntica de mi fracaso.

La recuerdo en noches repetidas, plurales, que se funden para recomponer en la memoria una sola noche enriquecida

de detalles, afligente y ópima. Ella daba vueltas y hablaba infatigablemente, caminando alrededor de la cama en que yo yacía. Estaba tendido sobre las sábanas, desnudo, exponiendo a su paseo por la habitación la desgastada intimidad de mi cuerpo; no escuchaba su viejo discurso, cuya implacable secuencia apenas toleraba la variante del día, el fervoroso motivo ocasional. No lo escuchaba e Ivannah debía saberlo, pero de todos modos su dramática locuacidad no tenía otro objeto que ella misma, no reclamaba otro auditor. Mientras no la oía, me echaba a pensar arrebatadas delicuescencias físicas, absorbo en la contemplación de mi cuerpo —los pies, las corvas, los muslos—, distraído en tenerme esa remota piedad física que se conforma con la actividad de las venas, con el áspero roce de la barba en la palma de la mano; pensaba frases disparatadas, retruécanos que aludieran oscuramente a mi cuerpo, a esa subyacente paciencia animal que no llegaban a tocar las palabras de Ivannah. Una vez, con la cabeza de-puesta, sin almohada, vi alzarse mi alto pecho en el ritmo respiratorio, presentí que mi esternón enfilaba la luz: *Celosa nave ósea del pecho, lozana Beocia del corazón*. La alusión se descubría lentamente, trabucando y distorsionando el sentido, que era aquí inextricablemente servil a la cadencia: mi corazón era beocio, se sometía a una vida estúpida, renovaba la sangre en los rincones de un cuerpo obstinado en la miseria, en el sórdido sueño, en el tiempo que lo trasvivía. *Celosa nave ósea del pecho, lozana Beocia del corazón*. Lo único lozано en mí podía ser la beocia, la porfiada mediocridad espiritual.

La necesidad de una música —así fuera la de esta frase absurda— parecía siempre invocada por los parlamentos de Ivannah, del mismo modo que la música de los conciertos me hacía siempre el efecto de un estimulante cerebral hacia la incongruencia, hacia la rápida aparición de pensamientos insostenibles que saltaban desde trapecios repentinos, tensos y ardientes.

Una noche estuve tentado de sacar del velador la cajita de música que había comprado ese mismo día, con infantilismo vergonzante; imaginé el efecto que causaría en Ivannah la primera nota, la milagrosa colisión de sus denuestos con aquella monotonía misericordiosa, dulce y empecinada. Tuve la prefiguración de la pequeña caja cruzada sobre mi pecho, de la luz nimbándola y de mi mano, enorme para la fantasmagoría del instrumento, girando en el horror deshecho, como una suave rueda de fuegos artificiales que diera sus últimos volteos sobre la cara anonadada de mi mujer.

Otras veces me ponía a buscar en el vello de mi pecho algo que yo mismo no sabía, acaso un primer hilo gris. Para que el odio de Ivannah tuviera un tono raído, el sabor de una indignidad retorsiva, yo fingía entonces perseguir una, dos, varias pulgas a lo largo de mi cuerpo. (El juego tenía su origen en una locución francesa y en su explicación, que yo recordaba de memoria: "Chercher des poux à quelqu'un: le chicaner à propos de riens"). El estupor de verme le interrumpía el discurso, y yo aprovechaba aquel silencio para dar el tirón de la imaginaria caza y gritar indagándome los dedos, con un entusiasmo poseso: "¡Otra!" Ella sabía que *era teatro*, que las pulgas que yo me sacaba de encima eran las que espolvoreaba sobre mí su elocuencia. Aquella exclamación debía sonar en sus oídos como un versículo infame en un templo; un versículo que consiguiera la infamia con un solo y pequeño sesgo que lo desviara de la expresión devota. Volvía a sus paseos por la habitación, a sus fatigados reproches, cuya misma mezquindad no soportaba la repetición inmediata. La veía soplando de su mano, inmersa en un fulgor acre, miles de espinitas errantes, que no llegaban a clavarse en mí. Su actitud tenía que ser deprimente, como el esfuerzo de inflar y vaciar los carrillos. Parecería una parodia del ex-libris de Larousse y su inscripción bienhechora: siembro a todos los vientos.

Al final, vencida, suciamente somnolienta, cortaba de golpe e iba hacia su lado de la cama, sentándose para desvestirse. La luz que encendía en su mesa de noche me la devolvía

sobre la pared en el acto perverso de enrullarse la cabellera con papelitos. Luego corría sobre los rulos la tenue sombra de un pañuelo de gasa, que parecía tener piedad de aquella cabeza y enjugar sus maldades, dulcificando el perfil romano sobre la moneda amarillosa que le fiaba el halo de la lámpara. Cuando creía que yo, vuelto de espaldas, ya estaba dormido, ella sentía llegada la hora de la bondad, la hora de mi salvación a pesar mío. (El puntapié, el beso en el hocico.) Rezaba entonces con una ligera animación inaudible de los labios en la moneda (no sé por qué precisaba luz para rezar), hasta que su misma extenuación, el mismo desaliento que le causaba deponer el odio, parecían arrastrar desde dentro de ella la oscuridad, al término de sus oraciones.

*La vida* —dijeron una vez a la entrada del sueño, cuando apenas la moneda se había borrado, cuando apenas los labios de Ivannah habían soplado la noche hacia su orla—, *la vida, ese tejido de obscenidades y lamentaciones*. No existen aún las paredes para la sombra de los fantasmas, y los que deberíamos alzarlas nos jactamos de que sea la sombra la que no exista. Yo quise erigir el flanco pétreo de la iglesia para la frase, para verla escrita en tiza, corpórea en su disparate como la otra. Mi sueño no era capaz; para sobrevivirme borré otra vez, devoré la sentencia, plegué los cielos sobre mi cabeza, dormí.

He visto muchas noches aquel rito final de Ivannah, he espiado petitorios por mi ánima que se alimentaban de un fervor despectivo; sólo he enajenado el sabor misterioso de estos hechos al volver al lado de ella, al compartir su fe contra la vida (en mí con un sentido más desasido, menos traficante de la desventura). Ésta debe ser la concordia prometida, una triste concordia; el rostro con que se nos promete es seco y desolado, acaso porque la promesa es tal que no se precisa buena cara para ofrecerla.

Así, ahora, quiere cundir la paz en mi derredor. Pero Dios mismo se propone el espacio de mi sinsueño. Algunas noches, mientras Ivannah duerme, Él toca levemente mis pár-

pados, abre en mí un ojo como el de las largas pestañas y me desvela. Abre en mí un ojo como el de las largas pestañas y yo pongo de mi parte la quieta y henchida lágrima, la misma que no sé quién dibujó y tuvo en toda mi infancia un sentido de extrañamiento receloso, conminatorio.

Debería abandonar las imágenes y decir crudamente: cedí a la presión de Ivannah y de las tías, volví al compromiso y a la vida junto a ellas, lapidé y dejé que lapidaran en mí todo impulso de *escándalo social*. Debería decir crudamente: me quedaba sólo una forma de apartar de mí estas presencias, su intangible opresión. Me di a Dios, forma de irmeles sin que me vieran, suprimiendo sus intercesiones lastimosas.

Me cuesta hablar de todo esto, descabezar el pabulo de esta historia. Un azar trivial (mediocre, punzante) me ha inducido a escribirla: anoche encontré a un amigo perdido hace muchos años, desde antes de mi viaje a Pringles. Lo ví avanzar inevitablemente, presentí el abrazo, el largo reconocimiento. Sin titubeos, me decidí a la mentira para abreviar las respuestas. Debía contestarle según las previsiones de lo más sólito, de lo que dejara menos sitio al comentario, al compadecimiento locuaz, a la hipocresía. Habría precisado el ímpetu descaminado e hiriente del personaje, su confianza en la voz, en los gestos, en la persuasión de las palabras torrentosas. Pero el personaje ya no vivía en mí ni siquiera para defenderme. En un tiempo, había sido capaz de saquear la cordura ajena; ahora no me asistía para defender esta melancólica cordura última: la de mentir púdicamente sobre mí mismo.

Aun sin su asistencia, yo fui inventando dadivosamente: sí, me había graduado en 1939, había trabajado siempre aquí, me iba muy bien; sí, las tres tías vivían, mis padres también (omití que mi padre había abandonado a mi madre y muerto dos años después, que mi madre había muerto tres años más tarde, por propia madurez de su decadencia, de ese enrarecimiento que se aposenta en el alma de las viejas mujeres que guardan un duelo sin amor); sí, me había casado; un hijo y una hija, mentí en seguida, porque era lo más aceptable para

el que no nos ha visto en diez años. "Muy bien, un casalcito", era la respuesta inmemorial, previsible. Yo iba aliviándome de las contestaciones como si las soltara de mí y las pusiese en mi hombro, para que desde allí pudieran suciamente volar. Y cuando alguna me parecía haber partido, la acompañaba con una ligera depresión de los hombros, que daba a mi cuerpo una incurvación de agradecimiento mendicante (alegrémonos de que, por lo menos, sea fácil la credulidad de quienes no nos importan).

### III

Quiero decir que no he ignorado, que he entrevisto un sentido de la redención, de la belleza, del bien. No estaba al alcance de mi mano, pero tampoco demasiado lejos. Sólo me he aproximado a esos grandes nombres cuando me ha impelido la tentación de agravarlos; ofenderlos, hollarlos a cambio de condiciones impuras, de sueños resentidos. La muerte de Josecito Guerrero fué un triunfo desorbitado del personaje. El personaje estaba pródigamente dotado para cualquier empresa, pero no le interesaban los fines convencionalmente mejores; no le interesaban otra generosidad, otra facundia que las de la desgracia, porque calaba en ella la hondura de la especie. Conocía las palabras, podía pronunciarlo con dulzura pero abominaba el idioma de maravilla mostrenca que le ofrecían. Veía que los sueños de los demás pacían en un mismo prado, aspiraban a una misma leticia, comulgaban fraternalmente en la vulgaridad primera. Y entonces, en vez de odiar a la vulgaridad odiaba a la fraternidad, apuntaba a la actitud y no a su destino.

En el fondo, no sé si ese desafío a los bienes mayores —que ha crecido en mí desde una infancia invasora— no nace de la desconfianza de que realmente sean *los bienes mayores*. Me dolería la imposible superficialidad de acogerme a la nobleza, al bien, a las virtudes sin refregarles antes la cara, para ver qué esconden, de qué transfigurada o ruda trapacería (almas agudas, almas bastas) está hecha su trama. Me he pasado la

vida en esa inquisición hosca, fascinante. De ella me ha venido el desánimo de las otras aventuras: no tiene sentido pensar en una educación de la sensibilidad, en una beatitud a fuerza de méritos. Odio la perseverancia espiritual tanto como las corazonadas, me gusta todavía avergonzar a las bondades ajenas cuando son naturales y gratuitas, cuando son sólo estados originarios y herbáceos del bien, sobrepuestos a la cepa primitiva, a la estupidez del hombre, cuando esa misma cepa no ha mejorado en el injerto y sólo sostiene una providencial rama-zón que le es extraña.

(Estoy harto del alma-buena-de-los-fracasados, de la literatura que redime prostitutas sólo porque lo sean, y en la cual un simple sujeto, porque lo coloquen en la alta noche tras una taza de café donde va dejando caer la ceniza de su cigarrillo, y lo hagan estregarse la barba con el pensamiento de que tiene treinta y cinco años y no ha hecho todavía nada, es ya un objeto legítimo de piedad.)

Las virtudes rinden su interés, que es la paz interior. Quizá los hombres las practican por eso, sin indagar qué inclinación tienen sus almas individuales, solas, comunicables, a ese bien monetario de la moral en que quieren convertirlas, sin indagar de qué materia de denuedos o de furia o de timidez o de fe están hechas esas almas. Yo he corrompido mi propia alma, tal vez así sea; pero no he querido enajenarla a cuenta de que hay un prometido objeto de cambios en cuya busca tropezaría y me daría de codazos con los demás, prueba tumultuaria de que su validez es cierta y eterna. Sé bien que todo esto se llama nihilismo, en su faz de irresponsabilidad; pero en la de su silencio acaso se llame desinterés.

Al fin de cuentas, la suerte no me ha permitido creer que la vida sea todo, ni que su inconsecuencia final la desbarate todo. Un sueño reciente y obstinado quiere revelarme que mi último castigo consistirá en narrar a una cara desconocida (¿la de Dios, la de algún auditor mortal?) mi propia historia. Como una penitencia lo consumo, prometiéndome que mi culpa extrema no será meramente literaria, sino confesional.

Montevideo, julio de 1947.

## TRASCENDENCIA Y TRIVIALIDAD DEL SURREALISMO

Planteado desde un comienzo como un movimiento revolucionario, es natural que llegue el momento en que el surrealismo intente de alguna manera su vinculación con el comunismo. Y sin embargo, este acercamiento es en muchos sentidos un absurdo. El surrealismo es mucho menos pero también mucho más que una mera actitud político-social; significa una revuelta general contra el espíritu de la sociedad occidental. Esta sociedad burguesa es una sociedad en crisis, pero el comunismo soviético es su reverso exacto y ha de caer con la misma sociedad que le ha dado origen. Tanto el comunismo como el capitalismo se basan en los mismos mitos del Progreso, la Razón, la Máquina, mitos que el surrealismo, instintivamente repudió como enemigos del hombre.

Como genuino movimiento romántico, es una defensa del hombre concreto y vital y, por lo tanto, radicalmente contrario a toda concepción racionalizadora y abstracta del mundo, concepción que caracteriza no sólo a la sociedad burguesa sino a la sociedad soviética. Es por eso esencialmente equivocado vincular el surrealismo a movimientos como el futurismo, el vorticism, el simultaneísmo y hasta el cubismo. Aparte del hecho fundamental de que el surrealismo es un movimiento colocado más allá del arte, una actitud general del hombre frente a la realidad, esos movimientos puramente artísticos son la expresión última de una sociedad dominada por el cálculo, la máquina y la abstracción.

En cuanto al marxismo, que también es una concepción total del mundo y del hombre, nada tiene que hacer con el surrealismo, pues es la culminación del ultrarracionalismo de

Hegel. Marx llamó científico a su socialismo, en contraposición del socialismo "utópico" de los románticos.

Una actitud espiritual que reivindique, tal como hacen los surrealistas, el instinto contra la razón, la naturaleza contra la máquina, el sueño contra la vigilia, la rebelión contra el orden, será tachada enérgicamente por los marxistas como reaccionaria y antihistórica.

Hay que atribuir a la ingenuidad teórica de Bretón y a las contingencias históricas, esa extraña fusión de Nerval y de Marx a que se asiste en sus manifiestos y a esa singular mescolanza de materialismo dialéctico y Lautréamont, de cuarta dimensión y videncia, de manicomio y proletariado. Todo esto es una locura y en el mejor de los casos deberíamos tomar los manifiestos de Breton como un documento automático y poético más, como la expresión cabal del subconsciente de un hombre de nuestro tiempo que se rebela contra la razón y la ciencia pero que, inconscientemente, les rinde tributo a cada instante. Desde este punto de vista, nada tendría que decir contra Breton. Lo malo es que la *intención* de este poeta es realmente lograr un documento teórico, un fundamento serio para el surrealismo, no una expresión más de su temperamento poético. Breton se levantaría indignado contra cualquier intento de tomar sus escritos como algo menos que una fundamentación teórica.

Pero todo esto es un contrasentido. En cierto modo, la única actitud consecuente de los surrealistas desde el punto de vista teórico eran los espectáculos a base de alaridos y tambores. Y, para mí, lo más valioso que han producido: su estilo de vida.

No obstante, históricamente, era inevitable que los surrealistas terminaran apoyando la Revolución Rusa y su filosofía dialéctica. En muchos sentidos esta revolución significaba la revuelta contra ese mundo burgués que tanto detestaban los surrealistas; era también la barbarie asiática que muchos de ellos habían invocado contra el Occidente putrefacto; era el

alzamiento de los negados, los desposeídos; era la liquidación de la patria, el nacionalismo, la riqueza, el acomodo burgués, la beatería.

¡Cómo no vamos a entender este acercamiento de los surrealistas a Rusia si fué el mismo impulso que nos empujó a tantos estudiantes en 1930 hacia el comunismo! A Breton y a sus amigos les pasó lo que nos pasó a nosotros: que confundimos el aliento romántico de toda gran revolución con la esencia filosófica del marxismo. Creíamos que estábamos descubriendo el secreto del mundo con la dialéctica y la plusvalía y lo que estábamos descubriendo era nuestra ansiedad por echar abajo esta sociedad hipócrita y podrida.

Pero —¡ay!— del internacionalismo se pasó muy pronto al nacionalismo más desaforado y así como en Rusia se multiplicaron las loas al Glorioso Ejército de la Patria, en Francia el señor Aragón, publicaba en el cuarenta y tantos un poema al pabellón tricolor. Uno de los timbres de honor de André Breton es el de haber repudiado esta traición de sus ex-compañeros y el de haberse mantenido fiel a los postulados primeros del surrealismo.

Los románticos habían ya opuesto la Poesía a la Razón, como se opone la Noche al Día y el Sueño a la Vigilia. Los surrealistas, últimos vástagos del romanticismo, llevan esta actitud hasta sus últimos extremos. Para Breton, la imagen vale tanto más cuanto más absurda; de ahí la invocación al automatismo, a la imaginación liberada de todas las trabas racionales, su desdén por las normas y los clásicos, por la belleza en el sentido tradicional y las bibliotecas. El surrealismo se había puesto fuera de la estética y del arte; era más bien una actitud general ante la vida y el mundo, una indagación del hombre profundo, por debajo de las convenciones sociales. De ahí su fervor por Freud y por Sade, por los primitivos y los salvajes.

Pero, paradójicamente, se convirtió así en un instrumento para la obtención de un nuevo género de belleza, una especie de belleza al estado salvaje, convulsiva y violenta. Así como de

una nueva moral, una moral básica, la que queda cuando se arrancan todas las caretas impuestas por una sociedad temerosa de los instintos profundos del ser humano: una moral de los instintos y del sueño.

Surgieron así una estética y una ética surrealistas.

Pero al cristalizarse en manifiestos y recetas, comienza la decadencia del movimiento. Y ya se sabe que no hay peor conservatismo que el de los revolucionarios triunfantes. De la búsqueda de la sinceridad, de la autenticidad, se desembocó en un nuevo academismo, cuyo paradigma es Salvador Dalí, ese farsante que después de todo también pertenece al surrealismo y que está mostrando, en forma ejemplar, sus peores atributos.

Cuando se ataca al surrealismo en figuras como Dalí, los mejores herederos del movimiento se sublevan. Y sin embargo, aunque Dalí no pertenezca oficialmente más a la iglesia surrealista, sigue siendo un pinto surrealista para el mundo entero: para los profanos, para los periodistas, para los críticos de arte. Por otra parte gozó del beneplácito de Breton durante mucho tiempo, con características exactamente iguales a las que presenta hoy.

No parecería lícito juzgar el movimiento surrealista —como lo hacen algunos— exclusivamente por representante como Salvador Dalí. Pero tampoco creo lícita la pretensión de ciertos surrealistas que pretenden ser juzgados con la exclusión de Salvador Dalí. Como no podríamos juzgar cabalmente al cristianismo por la sola presencia de seres como San Francisco o San Agustín.

No es por azar que un hombre como Dalí sea surrealista. Como bien dice Larrea, en vez de sumirse en los antros infernales, en vez de buscar aquella región en que se unen el cielo y el infierno de que hablaba el romántico Nerval, los surrealistas se han preocupado más a menudo de parecer que de ser, más del teatro que de la realidad. Y a pesar de su pretensión de constituir una brigada de desesperados, herederos de los poetas malditos, casi nunca enviaron sus huestes al manicomio o al cementerio, sino en casos excepcionales como el del gran Artaud.



Tampoco es casual la grandilocuencia que demasiado frecuentemente caracteriza a los surrealistas; es que la falsificación de fondo viene siempre acompañada de ampulosidad de forma. Esa falsa retórica que fué uno de los peores atributos del movimiento romántico reapareció en el surrealismo para espantar a los buenos burgueses con sus grandes palabras.

Tampoco puede ser admitido como una desgraciada coincidencia el hecho de que el surrealismo —como otros movimientos modernos— haya sido el refugio de los más groseros impostores, de poetas fraudulentos, de simuladores descarados. Y, entre ellos, de Salvador Dalí, no Príncipe de la Inteligencia Catalana como solía poner en sus tarjetas de visita, sino Príncipe de la Impostura y del Fraude.

Hace unos años escribí contra el surrealismo. Ahora comprendo que fuí injusto y excesivo; pero nunca pretendí ser justo en los problemas que tocan de cerca mi vida. Y el surrealismo fué para mí una violenta experiencia, una fuerte liberación de mi espíritu, una ansiosa búsqueda de mí mismo. ¿Qué puede tener de extraño mi repulsa posterior ante sus fraudes? Aparte de que nadie se levanta violentamente contra nada que de algún modo no siga constituyendo su amor. No he renegado ni reniego de lo que en lo más hondo de mí yo pueda haber de surrealista o de marxista. Estoy muy lejos ya de creer que los hombres, y menos el corazón de los hombres, puedan ser catalogados como minerales o fósiles. El corazón del hombre es vivo y contradictorio como la vida misma, de la que es su esencia.

Indudablemente, hay algo vivo, algo que sigue teniendo validez en el movimiento surrealista y que, en cierto modo, se prolonga y se ahonda en todo el movimiento existencialista: la profunda convicción de que ha terminado el dominio de la literatura y del arte, de que ha llegado el momento en que el hombre se coloque más allá de las meras preocupaciones estéticas para entrar con áspera decisión a la región en que se debaten los problemas del destino del hombre. Seguimos creyendo que la vasta empresa de liberación iniciada por el surrealis-

mo contra una sociedad falsa y terminada, es la condición previa de cualquier replanteo del problema humano. Era necesario el terrorismo surrealista para emprender luego cualquier empresa de reconstrucción; era necesario minar, echar abajo las posiciones de la burguesía y de su arte caduco, para examinar las raíces mismas de nuestro destino. Había que acabar de una vez con los pequeños dioses de la sociedad burguesa, con su falsa moral, con su filisteísmo, con su acomodo y su progreso y su optimismo, para abrir las puertas del hombre. Nuestro tiempo es el de la desesperación y de la angustia, pero, paradójicamente solamente así puede abrirse las puertas de una nueva y auténtica esperanza.

El error del surrealismo consistió en creer que basta con la revuelta y la destrucción, que basta con la libertad total. No, no basta con la libertad. Porque una vez la libertad en nuestras manos tenemos que saber qué hacemos con nuestra libertad. Mientras sólo haya que destruir, todo marcha muy bien y hasta experimentamos una cierta alegría; siempre recuerdo la euforia que sentíamos en París cuando insultábamos a un burgués o hacíamos algo para minar su tranquilidad, su digestión tranquila, la firmeza de sus convicciones. Pero ¿y después? Por eso el surrealismo ha sido grande mientras ha estado dedicado a la tarea nihilista o, en el mejor de los casos, a la investigación de las regiones desconocidas del alma. Pero luego viene el instante de la construcción, y ahí es donde el surrealismo se manifestó incapaz de seguir adelante.

Por eso el fin lógico de un surrealista consecuente es el suicidio o el manicomio, y en esto debemos rendir homenaje a los hombres que, como Nerval o Artaud, fueron consecuentes hasta el fin. Pero ni la locura ni el suicidio pueden ser una solución genuina para el hombre. Y aquí, en este instante, es cuando debemos apartarnos del surrealismo.

La segunda guerra mundial concluyó con el movimiento, que por otra parte ya estaba casi muerto. Cuando en 1938 estuve con los surrealistas, se vivía ya de recuerdos y el académico surrealista había reemplazado al impulso anarquista de

los primeros tiempos. Cuando en 1947, después de la guerra, ví a Tzara, me pareció una prostituta vieja que se niega a reconocer su vejez y pretende todavía conseguir amantes.

La segunda guerra era muy distinta a la primera, que había dado origen al movimiento. Al terminar la primera había que destruir muchos mitos de la sociedad burguesa. Pero ahora esos mitos estaban destruídos. Los hombres de hoy han visto demasiadas catástrofes y ruinas para que sigan creyendo en la necesidad de echar abajo. Ya hay bastante desolación como para poder ver a través de las grietas de una sociedad devastada cuáles son los deberes del hombre. Es natural que en países como los nuestros, que no han sufrido directamente los efectos físicos de la guerra, todavía pueda entusiasmar la actitud meramente nihilista del surrealismo (y tal vez sea necesario realizarla). Pero, para bien y para mal, es Europa la avanzada de nuestras ideas y no podemos realizar ya lo que ha sido llevado a cabo, y a fondo, allá.

No nos basta ahora con destruir: tenemos que comprender. No basta con volver a los fetiches del África Central: tenemos que averiguar, por entre las grietas de una Iglesia a menudo nefasta, cuál es el misterio judeo-cristiano que ha dominado toda la civilización de Occidente y ha impuesto una nueva forma del espíritu humano. No basta con emitir alaridos y asustar a los burgueses, no basta con divertirse ni aun con volverse loco; hay que acometer la tarea dura de una nueva construcción, aunque sea en medio de la desesperanza. No basta con reivindicar lo irracional. Ni siquiera es indicio siempre favorable, ya que también los nazis lo han hecho ¡y en qué escala! Es necesario comprender que el hombre no es sólo irracionalidad sino también racionalidad, que no solamente es instinto sino también espíritu. ¿O vamos a renunciar a los más grandes atributos de la pobre raza humana justamente en nombre de su regeneración?

Vivimos el momento en que es necesaria una nueva síntesis. El que no comprenda esta necesidad no podrá comprender a fondo los problemas del hombre de nuestra época.

## PENETRACIÓN DEL POSITIVISMO EN EL URUGUAY

A las ideas de Costa y de Varela, expuestas de 1873 a 1876, siguió una vigorosa ofensiva positivista en los años siguientes. Si aquellas ideas fueron —en términos generales— negativas, de crítica a la Universidad y sus doctrinas filosóficas, ahora se iba a presenciar una amplia acción afirmativa, de prédica y divulgación del nuevo credo cientista. Sobre la abierta brecha el positivismo se lanzó al asalto. Extendido éste a lo largo de la dictadura de Latorre, en medio de una efervescencia intelectual y cívica no repetida en el país, duró hasta 1880, año en que el atacante se impuso oficialmente en la propia Universidad. La lucha continuaría luego, pero con un enemigo ya en retirada.

Fué decisivo en el desarrollo de esa acción el establecimiento de las primeras cátedras de la Facultad de Medicina, que, decretadas desde 1833 por la ley Larrañaga, recién se llevaron a la realidad en 1876, gracias al obstinado esfuerzo del rector Plácido Ellauri<sup>1</sup>. La importancia que este hecho tuvo en nuestro proceso intelectual no ha sido apreciada bastante. Significó en primer lugar la organización de la enseñanza superior de las ciencias naturales, con todas las consecuencias del ingreso definitivo del país a la cultura científica

\* Con autorización de la casa editora, se anticipa aquí este fragmento de *Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay*, trabajo a aparecer en la colección *Tierra Firme* del Fondo de Cultura Económica, de México. Es parte del capítulo VI, dedicado al período de penetración del positivismo en el país.

A dicho capítulo corresponde el siguiente sumario:

1- Precursores. Juan Bautista Alberdi (1838-40) y Amadeo Jacques (1852-53). 2- Iniciadores uruguayos. Críticas de Angel Floro Costa y José Pedro Varela a la Universidad espiritualista (1873-76). 3- Reacción de Carlos María Ramírez (1874-76). 4- Establecimiento de la Facultad de Medicina y aparición del positivismo en el Club Universitario (1876-77). 5- Primeras grandes polémicas en el Ateneo (1878-79). 6- Sección de Filosofía del Ateneo. Actuación filosófica de José Batlle y Ordóñez (1879-80). 7- Mariano Soler y el Club Católico. Catolicismo, espiritualismo y positivismo (1880).

1. Sobre los orig. de la F. de Med.: Eliseo Cantón, *Hist. de la Med. en el R. de la Plata*, III, caps. VI y VII.

moderna. El Uruguay había tenido antes de esa fecha hombres de ciencia de real valía, como Dámaso Antonio Larrañaga (1771-1848) y Teodoro Vilardebó (1803-1857); pero habiendo debido su formación al extranjero, complementada por un esfuerzo autodidacta sólo posible para sus talentos de excepción; y en cuanto a los médicos con que había contado hasta entonces, eran, o extranjeros, o uruguayos graduados en Buenos Aires, España, Francia o Estados Unidos. Significó en segundo lugar aquel hecho, del punto de vista de la evolución filosófica, un poderoso estímulo a la penetración del positivismo; no sólo por el natural influjo de su espíritu científico, sino también —y sobre todo— por la entusiasta prédica que de la tendencia llevaron a cabo tres de sus primeros profesores.

Fueron ellos inicialmente el español Francisco Suñer y Capdevila y el polaco Julio Jurkowski, ocupantes de las dos primeras cátedras —fisiología y anatomía— y primero y segundo decanos, respectivamente, de la nueva Facultad. Emigrados al Uruguay por el conflicto de sus ideas liberales con el despotismo político imperante en sus países, eran temperamentos de alta calidad humana, al par que descollantes personalidades médicas de escuela europea. Se les sumó luego José Arechavaleta, catedrático de botánica médica, quien, aunque español de nacimiento, residía en nuestro país desde la primera juventud. No cedía a aquellos en significación científica; habiéndose hecho por su cuenta de una vasta ilustración en la ciencia de las plantas, llevó a cabo una obra de investigación original altamente reputada dentro y fuera de fronteras.

El viejo Club Universitario, que desde 1868 no había cesado de ser teatro de toda clase de contiendas intelectuales, acogió en 1877 —por primera vez— a propagandistas del positivismo. Ocuparon su tribuna en los primeros meses de ese año Jurkowski y Suñer y Capdevila, exponiendo y defendiendo las doctrinas de Moleschott, Büchner, Darwin, Haeckel. Abogando por las ciencias naturales, negó Jurkowski rotundamente la importancia práctica no sólo de la filosofía especulativa, sino aun de las ciencias morales y políticas en general. Capdevila más

moderado, reconoció la legitimidad de éstas, pero exigiendo que se apoyaran en las de la naturaleza. Como puede verse por los autores en que se inspiraban, derivaban ambos a las tesis materialistas, causando profunda impresión en un ambiente que no estaba siquiera iniciado en las posiciones agnósticas del positivismo propiamente dicho.

Tomó la palabra para refutar a uno y a otro en nombre de la filosofía espiritualista —como el año anterior lo había hecho frente a las críticas de Varela y tres años atrás frente a las de Costa— el doctor Carlos María Ramírez.

“Argumentó especialmente —informa una revista de la época— apoyándose en la libertad, condición antecedente del orden moral, y demostró al parecer hasta la evidencia, que ese sagrado principio que constituyó la personalidad humana y que dignifica al hombre, no es ni puede ser el resultado de una evolución accidental de la materia; y que esa misma libertad aceptada por todo el mundo y demostrada por el testimonio íntimo de la conciencia, no se encontraría jamás en ninguna de las protuberancias del encéfalo ni en ninguno de los oscuros repliegues del organismo animal”<sup>2</sup>.

Declarada abiertamente la guerra, los nuevos encuentros tuvieron lugar en el famoso Ateneo del Uruguay, fundado el 5 de setiembre de 1877 —merece la fecha ser precisada— como resultado de la fusión del Club Universitario con otras sociedades científicas, literarias e históricas de la época<sup>3</sup>.

Entre los importantes episodios culturales de ese período, tiene la aparición del Ateneo significación especialísima. Organizado como Universidad Libre de enseñanza gratuita, con cur-

2. Rev. Científico-Literaria, 1877, p. 428. Actas del Club Univ. (Arch. del Ateneo).

3. Para formar el Ateneo del Uruguay se reunieron: el Club Universitario (1868-77), la Soc. Filo-Histórica (1874-77), la Soc. de Ciencias Naturales (¿-1877) y el Club Literario-Platense (1876-77). En 1886 se confederó con la Sociedad Universitaria, existente desde 1875. En 1892 las dos instituciones confederadas se fusionaron bajo el nombre de Ateneo de Montevideo, de existencia no interrumpida hasta ahora, y muy activa —después de un prolongado letargo— desde 1935, en que resurgió como foco de resistencia a la dictadura de Terra. El actual Ateneo remonta, pues, su verdadero origen a 1868, fecha de creación del C. Univ. Por curiosa coincidencia, ese mismo año Alejandro Magariños Cervantes fundó con el nombre de Ateneo una institución literaria que no prosperó. Merece aún recordarse que, como el Ateneo, existe todavía la Soc. de Amigos de la Ed. Pop., también fundada en su año bautismal por la generación del 68.

sos preparatorios y una Facultad de Derecho, al mismo tiempo que como tribuna de discusión pública de ideas, durante dos lustros —los dos lustros del militarismo— le arrebató a la Universidad oficial el carácter de centro intelectual de la República<sup>4</sup>. Su acción intensa y brillante, de inspiración profundamente liberal, es considerada a justo título como una de las mejores expresiones de la cultura americana de entonces. Diversas circunstancias la condicionaron: el momento histórico que vivía el país, de crítica transformación económica, política y social, bajo una forma nueva de despotismo; la impetuosa entrada de nuevos libros y nuevas ideas de cuño científico, en rudo contraste con la clásica bibliografía universitaria; la supresión en 1877 de los estudios preparatorios de la Universidad, que obligó a organizar cursos de enseñanza privada; el ostracismo parlamentario forzoso de los grandes oradores de la época; el poderoso instinto polémico de la generación que había mantenido el Club Universitario y que ahora recibía el concurso de otra igualmente excepcional.

Del punto de vista filosófico, la unidad de los ateneístas tuvo lugar sólo en torno al librepensamiento en materia religiosa, prosiguiéndose por su intermedio la acción anticlerical de los años anteriores. El Ateneo fué en esto, como en todo, el continuador histórico del Club Universitario. Originariamente aún católicos prominentes como Juan Zorrilla de San Martín y Mariano Soler, integraron el nuevo centro. Pero casi en seguida se apartaron, tomando éste oficialmente la orientación liberal que constituye uno de sus rasgos históricos más acusados.

Descartada la unidad ideológica en ese orden —y haciendo abstracción, desde luego, de la fundamental en el plano político— un hondo antagonismo filosófico dividió desde el primer día al Ateneo en dos bandos irreductibles: el de los espiritualistas y el de los positivistas. No se trató, como pudiera pensarse, de un simple conflicto entre viejos y nuevos. Un hom-

4. Domingo Aramburú, *La Univ. Libre y la Fac. de Der. del Ateneo* (Rev. Nacional, Nº 46, 1941).

bre joven, precisamente —el malogrado Prudencio Vázquez y Vega— fué el más calificado opositor del positivismo, al mismo tiempo que la primera personalidad filosófica de la época. Con un enorme prestigio intelectual y moral, fué el profesor de filosofía del Ateneo, creador de su Sección de Filosofía y activo animador de su tribuna. Pero en la institución actuaban también los ya nombrados profesores positivistas de la Facultad de Medicina, que a principios de 1877 habían iniciado su proselitismo de ideas en el Club Universitario. Muchos jóvenes y algunos hombres maduros resultaron arrastrados tanto por su prédica como por las novedosas lecturas.

Así dividido el Ateneo, fué en su seno donde los más importantes choques entre espiritualistas y positivistas tuvieron lugar. Una apreciable documentación resta de ellos. Los reseñaremos aquí externamente a los efectos de fijar el proceso, para ocuparnos en los próximos capítulos del contenido sustancial de los debates.

El primero de todos se produjo entre Julio Herrera y Obes, vigoroso leader político principista y futuro Presidente de la República, y Gonzalo Ramírez, el ilustre maestro de derecho internacional privado. Perteneían ambos a la gran generación del 68, cuya eclosión intelectual habían anticipado juntos, ya desde el 65, en las páginas de *La Revista Literaria*, con la compañía insurgente de José Pedro Varela.

Como Varela, fué Gonzalo Ramírez (1846-1911), uno de los pocos de su generación que se inclinó al positivismo. En 1878, al inaugurar en la Universidad Libre del Ateneo el curso de Derecho Natural y Penal, se declaró simpatizante de las doctrinas de Darwin, condenando “como absurdo, como indigno sobre todo de una sociedad de libres pensadores, el tremendo anatema que una metafísica un tanto atrasada, fulmina, desde sus alturas olímpicas, contra los modernos y pasmosos descubrimientos de las ciencias naturales.” Trataba, empero, de conciliar aquellas doctrinas con lo esencial de sus primeras convicciones espiritualistas, con la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, concebidas como los eternos fundamentos de la moral. Primera conversión pública al darwinismo que se

produjo, con gran sensación, en nuestros medios universitarios —Varela era ajeno a la Universidad y Costa seguía residiendo fuera del país— es del mayor interés histórico fijar su verdadero carácter. Véasele en este pasaje:

“Mientras todas las ciencias físicas y naturales, desde la geología hasta la anatomía comparada, suministran todos los días con su caudal inmenso de experiencias, pruebas irrecusables que deponen en favor de la grandiosa concepción del sabio naturalista inglés Carlos Darwin, el moralista y el filósofo moderno proclaman resueltamente el cisma de la ciencia con la ciencia; y siguiendo el ejemplo del filósofo católico, nos sentencian a renegar de la ciencia o a ser ateos. En cuanto a mí, señores, preferiría que se partiese en dos el eje de la tierra, antes de verme obligado a abjurar de los eternos principios sobre que reposa el orden moral del Universo. Creo firmemente que la luz se ha de hacer en todos los espíritus y que no está lejano el día en que vivan en santa hermandad todos los libres pensadores de la tierra. En el curso de los estudios que vamos a emprender, acompañadme a rendir homenaje a la verdad en la naturaleza entera, allí donde la ciencia nos la enseña con la luz que lleva el geólogo a las entrañas del planeta y el psicólogo a las profundidades del espíritu. Mi profesión de fe queda aquí consignada, y sellándola con un recuerdo íntimo de ultratumba, os declaro con toda sinceridad, que sin dejar de ser un humilde sectario de las doctrinas de Carlos Darwin, he podido estrechar por última vez la mano helada de un ser querido, sintiendo palpitar en mi cerebro, la idea de un ser supremo, y vivificando mi corazón el sueño hermoso de la inmortalidad”.

La declaración de Ramírez motivó la crítica inmediata de Herrera y Obes, a la sazón en Buenos Aires. Desde el punto de vista del espiritualismo, tachó de inconsecuente su posición. No conocemos el texto de la crítica. Se conservan, en cambio, varias conferencias con que la complementó, y que, enviadas a Montevideo, leyó en el Ateneo su presidente José Pedro Ramírez, hermano de Gonzalo, quien permaneció toda su vida recalitrante espiritualista. Versaron sobre la situación contemporánea de la filosofía y la ciencia. Escritas por Herrera en la plenitud de su privilegiado talento, constituyen —como hemos

5. G. Ramírez, Clase inaug. del curso de Der. Nat. y Penal (Rev. Nacional, Nº 41, 1941).

de verlo más adelante— de las mejores páginas que en la materia se produjeron en la época.

A la crítica de Herrera y Obes siguió la tercería de Angel Floro Costa, el antiguo darwiniano y decano de los positivistas uruguayos. Desde Buenos Aires dirigió una extensa carta abierta a Gonzalo Ramírez, publicada el mismo año en la revista montevideana *El Panorama*, bajo el título de “La Metafísica y la Ciencia”. En chispeante lenguaje le hace el mismo reproche de inconsecuencia, aunque, claro está, del punto de vista del darwinismo: “Acabas de hacer —le dice— tu profesión de fe *darwiniana espiritualista* en el seno del Ateneo del Uruguay. Juzgo de la sensación que tu palabra habrá producido en él, por la repercusión que ha tenido entre nosotros. Las ideas luminosas trazan ondulaciones inmensas. Julio Herrera, el atleta inspirado de la filosofía espiritualista, ha despertado de su sueño nostálgico al eco de tu voz, se ha conmovido, se ha puesto de pie y te ha lanzado una imprecación formidable. Era su deber y yo respeto la santa indignación y las justas iras de nuestro Janet uruguayo. Pero a mi vez, debo también dirigirte la palabra, pues no me conformo, ni podría conformarme con tu conversión *a medias* a la religión de la ciencia; por más que ella sea para mí el preludio de un gran renacimiento intelectual en nuestra patria, que lleva en sí los gérmenes de la filosofía política del porvenir... Julio Herrera tiene razón: tú no puedes ser *darwiniano* y *espiritualista* al mismo tiempo. Son términos contradictorios, que se excluyen. Yo también la tengo al reconvenirte por tu pueril indecisión. El darwinismo no tiene *grados menores* ni *tonsura*. Todos sus votos son solemnes, sacramentales. Se profesa de una sola vez y no se vuelve ya más al mundo. Sólo la muerte puede relajar sus votos”.

Lo invita a que cierre para siempre “el desvencijado Geruzez” y a que se despida “de Balmes y de Janet, de Damiron y de Caro”, pero le agrega: “Mi alborozo, a pesar de eso, es por demás legítimo, pues de hoy más ya no estaré solo, no seré ya el *excéntrico*, el *misántropo*, a quien los metafísicos de allende el Plata comenzaban a señalar con el dedo y a re-

pudiar del movimiento intelectual de la época, en nombre del esoterismo de la escuela metafísica.” Cualesquiera fueran sus reservas, era la de Gonzalo Ramírez la primera importante conquista que, fuera de la juventud estudiantil, el positivismo hacía en la Universidad en este período de lucha por su imposición. Tanto más cuanto que, según declaró Costa poco después, Ramírez le contestó reconociendo que es “inconciliable el espiritualismo con el darwinismo”, y manifestándole que por su parte “no era espiritualista sino evolucionista como él”.

Al año siguiente, de regreso al país después de dieciseis de ausencia, Costa reeditó en opúsculo su carta a Ramírez, precediéndola de una dedicatoria a los profesores Jurkowski y Arechavaleta, con expresiones que iluminan la situación intelectual y filosófica de aquel momento. “Antes de volver al seno de mi patria, —les dice— ya conocía a ustedes de nombre. La fama no es injusta ni esquiva con sus elegidos. Mi acendrada afición a las ciencias naturales y por todos aquellos conocimientos positivos que están llamados a concluir algún día con nuestras discordias, abriendo la era de un porvenir de progreso, me había hecho interrogar siempre con marcado interés a todos los compatriotas que llegaban a Buenos Aires respecto a los hombres de ciencia con que contaba el país, y los nombres de ustedes figuraban siempre entre los primeros de la lista en que se me nombraban. Antes, pues, de conocerlos personalmente, me sentía ligado hacia ustedes por la doble simpatía que despierta la mancomunidad de culto por la ciencia y la circunstancia de estar ustedes difundiendo entre nosotros con un desinterés digno de verdaderos apóstoles.” Poniendo grandes esperanzas en el saludable influjo que ellos habrían de ejercer sobre la juventud universitaria, les dedica su trabajo, ya que él “tuvo por objeto deslindar posiciones e indicar los verdaderos rumbos de las ciencias experimentales en conflicto con la metafísica de nuestras viejas escuelas”.

El segundo importante choque entre espiritualistas y positivistas en el seno del Ateneo, se produjo en 1879, entre

Vázquez y Vega y esos profesores a quienes Costa reconocía como las cabezas del nuevo movimiento de ideas. Lo motivó, precisamente, el opúsculo de Costa. Casi en seguida de publicado, Vázquez y Vega lo refutó en una conferencia que tituló “El pedazo de caos”. Le contestaron Jurkowski y Arechavaleta. El primero con una conferencia titulada, como el trabajo de Costa, “La Metafísica y la Ciencia”. El segundo, desarrollando el tema “¿La teoría de la evolución es una hipótesis?”. Prosiguió la polémica con diversas incidencias. Recogida dos años más tarde en los *Anales del Ateneo*, señala el momento de mayor intensidad en la lucha, a través de quienes fueron, en uno y otro campo, los combatientes principales.

En esos años culminantes, otros episodios significativos tuvieron todavía lugar en el Ateneo. Mencionaremos dos de ellos.

En setiembre de 1878, el doctor Carlos María de Pena, una de las figuras más representativas que haya tenido la Universidad —primaz de los racionalistas del 72 convertido ahora al positivismo— pronunció en actitud ponderada de árbitro una conferencia que tuvo por título “Ecos de una gran contienda. Los naturalistas y los principios morales”. Constituye un verdadero documento sobre el que volveremos en el capítulo próximo. En julio de 1879, Daniel Muñoz, el agudo Sansón Carrasco, adversario del positivismo, pronunció otra sobre “La influencia de las ideas espiritualistas en el progreso de las sociedades”. Siguió a ella uno de los debates mejor registrados en las actas de la institución. Jurkowski impugnó al conferenciante. Lo refutó Vázquez y Vega sosteniendo la tesis de que el positivismo era un disfraz del materialismo. Replicó a éste Gonzalo Ramírez: “Dijo que el positivismo no se declaraba por la metafísica espiritualista ni por la materialista; que no aceptaba nada sobre lo que no pudiese científicamente comprobarse. Manifestó que ya era llegado el momento de desterrar de las discusiones científicas la ilusión bastarda y el sofisma grosero”.

6. En general, para las noticias precedentes: Actas y Anales del Ateneo.

Párrafo aparte en la reseña de los hechos de ese período, merece la Sección de Filosofía del Ateneo, primera sociedad de estudios filosóficos puros que haya existido en el país. Si en los debates públicos de la institución chocaban ásperamente positivistas y espiritualistas, no pudo ella dejar de ser también escenario de la lucha.

Su creación fué iniciativa de Vázquez y Vega en mayo de 1879. Presidida sucesivamente por Vázquez y Vega, Carlos Gómez Palacios, Baltasar Montero Vidaurreta y José Batlle y Ordóñez, y sostenida por jóvenes universitarios, funcionó hasta febrero de 1881, llegando a celebrar 26 sesiones en las que se trataron temas de gnoseología, metafísica y ética. No se planteó expresamente la cuestión del positivismo. Pero una disertación de Vázquez y Vega sobre "Naturaleza, origen y formación de las ideas", engolfó a la sociedad en la discusión del espiritualismo y el materialismo —hacia el que se acostumbra derivar las tesis positivistas— que se desarrolló con notoria mayoría de partidarios del primero. El punto de vista materialista fué principalmente sostenido por Francisco Soca, el futuro famoso médico. El espiritualista principalmente por Vázquez y Vega y Batlle y Ordóñez.

La nota más ilustrativa que ofrece la breve historia de la Sección de Filosofía del Ateneo, se halla constituida por la actuación que en ella tuvo José Batlle y Ordóñez (1856-1928), futuro gran estadista y jefe de partido, que iba a llenar con su nombre una etapa política del país. Fué, más que el propio Vázquez y Vega, el verdadero animador de los debates, apareciendo entonces, —entre los veintitrés y veinticinco años de edad— como obstinado defensor del espiritualismo metafísico de viejo cuño cartesiano.

Católico hasta dos años antes, ingresó a la militancia anticlerical tan pronto como se emancipó del dogmatismo teológico. Una temprana vocación por la astronomía lo inclinaba al campo de la ciencia. Empero, se mantuvo fiel al espiritualismo deísta que interpretaba entonces, con alarde de talento, en filas del racionalismo, su íntimo amigo Vázquez y Vega. Con la colaboración activa de éste, editó de noviembre de

1878 a agosto de 1879, compartiendo la dirección con Teófilo Gil, *El Espíritu Nuevo*, revista juvenil de ideas, una tribuna más del racionalismo. Del punto de vista de la filosofía estricta fué un órgano de resistencia a las doctrinas positivistas, por las que Batlle no mostraba ninguna inclinación, aunque ilustrara la revista con artículos científicos sobre temas de cosmografía. Simultáneamente publicaba en el diario *La Razón*, a principios de 1879, su conocida poesía "Como se adora a Dios", traducción lírica de la religión natural que los racionalistas predicaban.

A ese mismo año corresponde su intensa participación en los debates de la Sección de Filosofía del Ateneo. Además de intervenir en la discusión de tesis sostenidas por sus compañeros, tuvo a su cargo dos disertaciones: una sobre materialismo y otra sobre libertad y moralidad, debiendo en ambas contestar objeciones de Francisco Soca y Marcelino Izcuca Barbat. La más importante fué la primera. Quería sumar un argumento más en contra del materialismo, a los clásicos que había expuesto Vázquez y Vega. Era un argumento de carácter gnoseológico. No admitiendo el materialista más conocimiento que las sensaciones, y no siendo éstas sino "puras modalidades de nuestro yo", dejaba a su juicio sin fundamento la existencia del mundo exterior. "Pero al espiritualista —agregaba— que reconoce más altos veneros de conocimiento que la infecunda y por sí ilusoria percepción sensible, ¿le será dado salir de la desesperante soledad y la duda insoluble en que arroja al espíritu humano la pura subjetividad del sensualismo? Sólo de un modo: aceptando como Descartes lo que se impone por su virtud propia al pensamiento y apelando al Dios que la conciencia percibe en las profundidades del espíritu, ese Dios cuya veracidad no puede cuestionarse sin manifiesto absurdo".

Muy adelantados sus estudios de abogacía, los abandonó, decepcionado de la carrera así como de la Universidad de la época, y embarcó para Europa llegando a París a fines de 1879. Allí escuchó a Renán, conoció a Flammarion, y asistió a un curso positivista dictado por Pierre Laffite en la casa que fué

de Comte. Tuvo de compañero en el curso a quien iba a ser uno de los principales representantes del positivismo comtiano, bajo su forma religiosa, en la América Latina: el brasileño Miguel de Lemos, célebre fundador en su país del culto religioso positivista subsistente todavía. Por rara coincidencia había sido de niño su condiscípulo en un colegio montevideano, en circunstancias en que su padre era cónsul del Brasil entre nosotros.

En mayo de 1881 estaba Batlle de regreso, tocado definitivamente, según sus biógrafos, por el positivismo. Sin embargo —destacamos la observación porque destruimos aquí un generalizado error— pese a aquellos contactos con la expresión francesa y fundacional de la escuela positivista, siguió siendo firme adicto al espiritualismo. Su libro favorito en filosofía del derecho fué el "Curso de Derecho Natural" del krausista Ahrens. Y en los años 90 y 93, como veremos en el capítulo XI, apoyó desde *El Día* la reacción espiritualista de entonces contra el positivismo universitario<sup>7</sup>.

En el frente de resistencia a la penetración del positivismo, un nuevo combatiente sumó lógicamente sus esfuerzos a los de la escuela espiritualista: el partido católico. Una curiosa situación intelectual se originó como consecuencia.

La lucha entre el racionalismo y el clericalismo, iniciada en el 65 por Varela y formalizada en el 72 a raíz de la Profesión de Fe del Club Racionalista, recrudeció bajo la dictadura de Latorre. Mucho influyó en ello la reforma vareliana, preocupada por imponer el laicismo en la enseñanza. La reacción católica se exacerbó, teniendo por centro el Club Católico —fundado en 1875— al que prestaba extraordinaria animación, dinámico e ilustrado, el sacerdote Mariano Soler. Los racionalistas del Ateneo, por razones políticas, se abstuvieron de apoyar a Varela. Pero llevaron a cabo en cambio contra la Iglesia, la campaña más vigorosa y de mayor vuelo de toda la historia del racionalismo uruguayo.

7. Libro de actas de la Sec. de Fil. del Ateneo (Arch. del Ateneo). Roberto B. Giúdice, Batlle y el Batllismo, 1928; E. Rodríguez Fabregat, Batlle y Ordóñez, 1942; J. Zavala Muniz, Batlle, 1945.

Cuatro fueron entonces los jefes del racionalismo: Vázquez y Vega, Daniel Muñoz, Anacleto Dufort y Alvarez y Manuel B. Otero. En los años 78 y 79, apagados los bríos de los racionalistas de la anterior generación, fueron ellos quienes subieron a menudo a la tribuna del Ateneo para tratar los tópicos favoritos de la escuela. En octubre de 1878 levantaron todavía una tribuna de otro carácter, fundando *La Razón*, sin otro programa que combatir al catolicismo y demás religiones positivas. Dirigido por Muñoz, integraron los otros tres su cuerpo de redacción. Apenas un mes después, Juan Zorrilla de San Martín, recién llegado de Chile, sacó a luz el diario católico *El Bien Público*, trabándose de inmediato entre ambos encendidas polémicas, cuyo ruido llegó a dominar por algún tiempo los demás antagonismos políticos e ideológicos de la época.

Una coincidencia fundamental en el campo de la metafísica espiritualista, unía, sin embargo, a los dos bandos, tan ostensiblemente separados en religión. Con la sola excepción de Otero, que en los debates del Ateneo sobre el positivismo se declaraba inclinado a éste, eran los redactores de *La Razón* definidos espiritualistas en el sentido clásico. A poco de aparecer el diario hicieron una profesión de fe racionalista, que reproducía en lo esencial, mencionándola expresamente, la del 72, cuyo deísmo metafísico ya conocemos<sup>8</sup>. Y era en esos momentos cuando Vázquez y Vega culminaba su acción contra el positivismo, en los debates y clases del Ateneo y en las columnas de *El Espíritu Nuevo*. En ese terreno el catolicismo iba a ser naturalmente su aliado. En 1880, Mariano Soler, alarmado por la acogida prestada al darwinismo en el recinto del Ateneo, lo refutó desde el Club Católico en una serie de conferencias que formaron el volumen *El Darwinismo ante la Filosofía de la Naturaleza*, publicado el mismo año. Hemos de considerarlas más adelante. De real calidad, colocan a su autor, junto a Herrera y Obes y Vázquez y Vega, en el grupo de los principa-

8. *La Razón*, ab. 27 de 1879.



les adversarios que las corrientes positivistas, a su entrada, debieron enfrentar en el país.

El año 1880 clausura la que puede llamarse etapa de penetración del positivismo en el Uruguay. Antes de 1873, sólo dos partidos filosóficos se disputaban, desde hacía un lustro, la inteligencia nacional: el catolicismo y el racionalismo espiritualista. En 1880 se halla definitivamente constituido un tercero: el positivismo. La curiosa situación a que aludíamos más arriba, consistió en que mientras positivistas y espiritualistas comparten, con mayor o menor énfasis el liberalismo anticlerical, espiritualistas y católicos coinciden en la prevención metafísica contra el naturalismo cientista del positivismo. Vázquez y Vega y Otero, por ejemplo, luchan juntos contra la Iglesia; pero por otro lado, también por ejemplo, Vázquez y Vega y Soler luchan juntos contra el darwinismo.

De los tres partidos, el llegado último logró ya en el mismo año 80 la dirección de la Universidad. Se abrió así, prontamente, una nueva etapa histórica: la del triunfo oficial del positivismo. Pero antes de entrar en ella, será preciso que veamos el bagaje de ideas puesto en acción por sus propagandistas y adversarios en el período que se cierra.

## P O E M A S

## EL DESDÉN

Arcángel de ala negra  
de ala cerrada que  
de boca pura y desdeñosa  
de hambre  
de frío y de desdén  
de galón de dolor  
de estopa sollozante  
arrastrado sin luz  
partido en dos  
arcángel.

## LA LUZ

Es amarillo afuera  
ay dios es amarillo  
como un pájaro seco  
hiriente y desplumado  
como qué  
doloroso.

Tiene miedo la tarde  
tiene sol la mañana  
el día que lastima  
o se afila los dientes.

La noche hace una casa  
negra pura y de todos  
la noche hace una casa.

Es amarillo afuera  
 ay dios es amarillo  
 como un pájaro muerto  
 como una púa como  
 como una aguja de oro  
 de hielo. Es amarillo.  
 Y adentro es amarillo.

#### ABANDONO Y FANTASMAS

Ay que ay qué dolor qué dolor llanto  
 de siniestro desnudo  
 de honda entera  
 luz de sombra desgarrada al salirse  
 al irse corazón al diablo  
 al negro.  
 Hay mucho qué temer. Hay ay más duelo  
 hay más triste esperar que ayer había  
 muertes chicas y grandes  
 en un rincón debajo  
 de una silla o más lejos  
 en el cuarto de al lado  
 en lo oscuro del miedo.  
 Alguien llama  
 ven ya  
 un reptante un alado  
 una sombra mujer ansianhelante  
 un hombre  
 un animal obscuro  
 una especie sombría  
 un ser de celo y miedo  
 un qué  
 un armatoste  
 haciéndose pasar por tu causa de llanto  
 por un fantasma amado  
 que de pena y espanto abrasaría.

## LOS TEMAS DEL NOVELISTA HISPANOAMERICANO

Los principales méritos que han acumulado las letras hispanoamericanas para figurar en un pie de igualdad junto a otras literaturas más viejas y más sabias, corresponden en modo principal a sus novelistas. Los narradores, al contrario de lo que acontece con críticos y poetas, no abundan en América. El cultivo del cuento o la novela implica, además de la explotación del talento particular, ciertas disciplinas y exigencias formales que por lo general amedrentan al mismo escritor mediocre que, por inconsciencia o falta de autocrítica, no vacila en acudir a la seductora brevedad del soneto o a la simple nota bibliográfica.

El novelista hispanoamericano sabe hacia dónde va y qué es lo que quiere decir. Por eso mismo, resulta menos permeable a las influencias importadas. Personal o localista, o ambas cosas a la vez, difícilmente se resigna a ser mero gajo de escuelas o tendencias, y si lo es, agrega al tono general la originalidad de su carácter o de su región.

Naturalmente que en el logro de esa singularidad se ve ayudado por las características excepcionalmente diferenciadas del paisaje y del hombre americanos. Pero hombre y paisaje típicos no bastan para levantar una creación. Por lo general, el narrador de Hispanoamérica ha vivido además una aventura similar a la que crea. Azuela, novelista de la revolución mexicana, ha sido revolucionario activo. Rivera, transmudador estético de la despiadada vida de la selva, en realidad la ha recorrido, extraviándose en ella y sufriendo sus fiebres. Ricardo Güiraldes, idealizador de Don Segundo, ha transmitido las impresiones de su propia niñez gaucha.

Para quienes sostienen que la novela jamás agotará sus temas, resultará buen asidero la extraordinaria diversidad de asuntos que ha tratado hasta ahora el novelista de Hispanoamérica. Claro que en este caso se trata de una heterogenei-

dad hasta cierto punto exagerada, producida en su mayor parte por el asombrado enfrentamiento del novelador a una temática virgen, casi totalmente disponible. Aun sin admitir en sus líneas generales el futuro desmembramiento del género que vaticina Ortega, es necesario establecer diferencias entre las posibilidades del novelista europeo y las del americano<sup>1</sup>. Mientras que a aquél le resta casi únicamente la posibilidad de adentrarse en la intimidad más o menos escabrosa del personaje, nuestros narradores se ven en cambio cercados por la abundancia de temas a su disposición. Una simple ojeada al conjunto más característico de novelas americanas, nos llevará del indio al gaucho, del roto al obrero, de la prostituta al compadrito, de la revolución a la corrupción política, de la absorbente aventura de la selva a la opresión de la ciudad moderna.

Son rasgos comunes a casi todos los novelistas hispanoamericanos tanto el tratar sus temas con fuerza viril como el observar cuidadosamente la vida nacional. De ahí que cada narración muestre con fidelidad su carácter localista y no adolezca sino excepcionalmente de la falta de ubicación geográfica tan común en la literatura narrativa europea. El personaje está situado en un tiempo y en un lugar claramente determinados: sus problemas particulares obedecen a un cuadro social que tiene equivalentes en la estricta realidad.

Por otra parte, el novelista no se preocupa exageradamente del estilo. Prefiere que su obra se consolide por su importancia humana antes que por su refinada urdimbre literaria. Tiene demasiado que decir del personaje, del ambiente, de la reacción que prepara, de los hechos en sí, como para abdicar su ritmo ágil, desordenado, imprevisto, o detenerse a depurarlo.

Aun prolongando, con sensibles mejoras, el modo realista de Blest Gana (cuyo *Martín Rivas* es ya un clásico en la narrativa chilena), los novelistas del Siglo xx han dosificado hábilmente la crudeza del material que manejan y por eso

1. Siempre que en este artículo escriba América o americano, sin otra especificación, me estaré refiriendo a la América hispánica y a lo hispanoamericano.

mismo logran entregar al lector ejemplares humanos de asombrosa aproximación a la realidad. Para ello no vacilan en desprestigiar ortografía y sintaxis, e introducen tan frecuentemente voces típicas en el dialogado, que, a fin de proporcionar un orden mínimo al consiguiente embrollo semántico, deben agregar al final de sus libros un vocabulario de regionalismos. (Lynch ha escrito una novela, *El romance de un gaucho*, íntegramente en lenguaje gauchesco.) Ello naturalmente pone trabas a su popularidad fuera de fronteras, por lo menos fuera de fronteras lingüísticas, pues las dificultades de traducción son a menudo insalvables y se corre el peligro de confundir a otros públicos, tanto como hemos sido confundidos nosotros con regionalismos ajenos deficientemente traducidos. Sin embargo, novelas como *Huasipungo* o *Los de abajo* han alcanzado ya, pese a la mencionada dificultad, varias traducciones, y ello habla suficientemente de su jerarquía.

La moderna novela indianista, por ejemplo, ha interesado profundamente en aquellos medios culturales que alientan una verdadera preocupación social. El problema del indio, y aun el del obrero hispanoamericanos, son tan diferentes, desde sus mismas raíces, a los de cualquier otro proletariado, que las conquistas generales logradas en otras partes del globo, no siempre resultan aplicables en América o, por lo menos, no por iguales medios.

El indio vive un mundo independiente, con tradiciones y leyes propias, con costumbres y ritos singulares. El blanco, ya se acerque a él con afanes de explotación vil o de ayuda desinteresada, siempre será, en la isla privada del indio, un intruso al que éste mirará con recelo y de cuyos métodos y civilización se asombrará con desconfianza. De inteligencia más vivaz que el negro, pero más huraño, cuesta arrimarlo a la cultura, porque es menos humilde y tiene un sentido elemental y congénito de la dignidad. Por eso mismo, su reacción ante el empuje cobarde y brutal del blanco, cómodamente parapetado tras sus armas modernas y su pasmosa maquinaria, nunca puede

preverse, y si unas veces resiste como puede la agresión y muere sin pompa, gracias a su sencilla capacidad de heroísmo, otras, en cambio, huye, no precisamente por cobardía sino obedeciendo a una especie de impulso intuitivo que le aconseja sobrevivir para esperar y vengarse sin prisa.

Quienes mejor han tratado este tema, han sido —a pesar de *Huasipungo*— Ciro Alegría y Alcides Arguedas. La gran novela de Icaza, de estilo avasallador y apasionada defensa del indio, tiene empero los inconvenientes de una violenta militancia. Su lectura no deja el ánimo tan dispuesto a la indignación como a la repugnancia, debido tal vez a que el autor no ha penetrado tan hondamente como Arguedas o Alegría en el carácter del indio. Para Icaza resulta más importante la significación revolucionaria de su libro que el rescate del indio como ente humano capaz de sentimientos.

Alegría y Arguedas han seguido otro camino. Su interés principal ha sido indudablemente construir un testimonio de la vida indígena. Claro que en dicho testimonio caben perfectamente los atropellos incalificables de los blancos, pero la reacción del indio es aquí transmitida paso a paso, imagen por imagen, de modo que cuando la violencia sobreviene, ni asombra ni parece en realidad violencia sino desenlace lógico y verosímil. *El mundo es ancho y ajeno* termina con el aniquilamiento de la comunidad indígena; *Raza de bronce*, con la destrucción de los blancos. Pero en ambas novelas existe una legítima amargura que provoca en el lector más firmes simpatías que los histéricos gritos de los indios de Icaza. La “raza de bronce” actúa en silencio, es violenta a pesar suyo, dolorosamente brutal en sus soluciones, pero éstas son únicas y por lo tanto dignas.

Paralelamente a la novela indianista se ha desarrollado, principalmente en México, un tipo singular de novela revolucionaria, de la que son dignos exponentes *Los de abajo* de Mariano Azuela y *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. Son autores que han vivido la revolución del lado sedicioso y que no obstante ello la relatan con ironía, con queja

mordaz, con desaliento. Azuela, particularmente, logra transmitir en su novela la dolorosa sensación del revolucionario que combate infructuosamente por algo que ha acabado por perder su sentido y trastornar su finalidad. Los rebeldes llegan a convertirse en tipos fatigados que, como señala Torres-Rioseco, “no saben cómo dejar de luchar”. *Los de abajo* constituyen, en realidad, un personaje colectivo. Cada uno cree actuar en nombre de todos y en realidad sirve sin quererlo a las ambiciones particulares de los jefes. Azuela comunica la amarga sorpresa del personaje que, al apartarse un instante de la masa rebelde y anónima, recupera su condición de hombre singular y acaso se da cuenta, aunque demasiado tarde, de la fantochada a la que sacrifica su pasado y a la que aportará finalmente su existencia.

Mejor advertidos de su condición de títeres, los mediocres que pueblan la novela de ambiente político, miran a sus semejantes con agria burla y se muestran escépticos ante la dignidad ajena. Rufino Blanco Fombona, el fogoso escritor venezolano, ya había creado con *El hombre de oro* ese tipo de descreído venal, de arrivista sin escrúpulos, en la persona de su Camilo Irurtia, en quien el autor carga a propósito las tintas hasta convertirlo en una caricatura de ministro. Pero quien mejor ha usufructuado ese ambiente de corrupción y podredumbre, logrando una obra verdaderamente digna, es el guatemalteco Miguel Angel Asturias, cuya novela *El señor Presidente* está escrita en un estilo ágil y decidido, que recuerda las páginas del mejor Faulkner. Tal vez sin proponérselo en forma cabal, y al margen de la intención satírica del libro, Asturias ha conseguido dar a sus personajes, en especial al paradójico Cara de Angel, una hondura temperamental que aumenta considerablemente su fuerza expresiva, sus tan creíbles encrucijadas. Se trata de un novelista recio y a la vez juguetón, que maneja habilidosamente y con rico sentido del humor no sólo las figuras sino también las palabras, con las cuales logra a menudo efectos casi joyceanos. Su estilo es sonoro, admirativo, pero no estridente. Asturias reprocha al militar *no haber*

*pensado nunca con su cabeza, haber pensado siempre con el quepis*; reprocha tácitamente al favorito del señor Presidente el no tener suficiente valor como para definirse, como para alejarse de esa privanza que acabará por despeñarle a una muerte insulsa que no es la suya. Pero sus reconvenciones son joviales, como corresponde cuando se las dirige a un país que no ha salido de su infancia ni, por lo tanto, de su travesura. En medio de un realismo que no renquea, Asturias mira a su Guatemala con ternura y no puede ocultar su esperanza en el porvenir intacto de sus hombres.

La situación del obrero hispanoamericano ha sido encarada, en cambio, con menos fortuna. Los más conocidos ensayos de novela proletaria, *Camarada* de Salvador y *El Tungsteno* de Vallejo, no pasan de ser abortadas tentativas. La primera, pese a subtitularse "novela de la vida de los trabajadores" y a insistir con su estribillo: *Camarada, tuya es la tierra*, se refiere más al ambiente burocrático de la ciudad que al obrero o al campesino. Además, el autor se solaza en emplear, aun fuera del diálogo, un lenguaje repugnante y brutal. En cuanto a la novela de César Vallejo, carece totalmente de significación y sólo habrá servido para convencer al autor de que nunca debió haberse apartado de su trayectoria lírica.

En realidad, la cuestión obrera no ha sido abordada hasta ahora por ningún novelista hispanoamericano de un modo tan objetivo que permita la orientación hacia un criterio verdaderamente estético. La mejor novela proletaria, es decir, la que en último rigor cumplirá su intención social, acaso sea la que no descuide su condición de obra artística, su función primordialmente humana, su privilegio de honestidad. Cuanto más lealmente se presente el carácter del obrero que lucha por sus conquistas, sin obviar ni sus luces ni sus sombras, sin exagerar su espiritualismo ni rehuir su obligada mediocridad, de mayor verosimilitud se animará el retrato y la prédica poseerá finalmente el apoyo de la realidad no adulterada.

Tal sinceridad literaria aparece, por cierto, en el tratamiento del tema gauchesco. El gaucho, como producto típico

de ciertas zonas de América, tiene mucho de la huraña taciturnidad del indio y del ademán heroico y quijotesco del español de la Conquista. Personaje contradictorio, conviven en él la civilización y el primitivismo, la pobreza total junto a un lujo ramplón.

El novelista gauchesco, salvo raras excepciones, ha sabido transmitir fielmente esa antinomia. Por eso, aunque el gaucho vaya de a poco y a regañadientes haciendo abandono de sus costumbres, de sus juegos, de sus cielitos, de sus tristes y sus contrapuntos, y esa entrega al señuelo civilizador quizá provoque lamentablemente su pérdida como tipo, como símbolo viril del solar pampeano, por otra parte, en cambio, se ha afincado definitivamente en lo literario y hasta puede decirse que por ese medio ha conquistado la ciudad. Es difícil hallar, sin embargo, entre las muchas narraciones gauchescas, una cumbre señera y representativa de todo el género, que sea, para la novela, el equivalente de *Martín Fierro* para la poesía o de *Barranca abajo* para el drama. Viana, Lynch, Amorim, Payró y Güiraldes, han llevado el género en evidente ascenso y en la actualidad la literatura rioplatense exhibe con orgullo su invalorable contribución al movimiento americanista. Pero, acaso debido a ese alto promedio de calidad, no existe una novela tipo que pueda asumir la representación del conjunto.

Payró y Güiraldes aparecen sin duda como sus nombres principales. *El casamiento de Laucha* es una exactísima pintura de ambiente (del desmedrado ambiente que ofrecen los caseríos rurales en la Argentina), en la que el protagonista tiene inmediato entronque con sus dignos antecesores de la picaresca española. Laucha posee la indiferencia y el desapego característicos del gaucho vagabundo. Cuando se afinca, lo hace con un interés paradójico (ya que la plata de la "Gringa" escapa a borbotones, gracias a la pasión de Laucha por el juego) y cuida muy bien de dejar abierta una salida que le sirva —en cuanto no se halle cómodo en la "inquietud" hogareña— para volver a su vida errabunda, sostenida merced a trabajos de ocasión, a sorpresivas y chocantes gangas.

*Don Segundo Sombra* es ya una obra de mayor envergadura, que se propone transmitir algo más que un simple cuadro costumbrista. Don Segundo es un gaucho simbólico, que Güiraldes ha idealizado para destacar sus rasgos quijotescos y nobles. Resulta difícil mantener a un personaje tal en una equilibrada verosimilitud, máxime cuando el fondo nativo que le acompaña está retratado sin ese propósito simbólico que adorna al protagonista. Güiraldes termina la dedicatoria de su libro, con estas palabras: "Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva su hostia". En rigor, el libro es eso, un homenaje a su propio gauchismo, antes que una contribución al estudio documental del héroe de las pampas. De ahí también que la obra de Güiraldes, con ser la más característica de las novelas gauchescas, no tenga, debido acaso a su recóndito subjetivismo, un definido valor autóctono.

En las dos novelas que más hábilmente se acercan a la naturaleza, *La vorágine* de Rivera y *Doña Bárbara* de Gallegos, es posible observar una extraña coincidencia. La primera, asfixiante epopeya de la selva, donde el terror salvaje atraviesa y anula el ánimo, es obra de un temperamento lírico, apropiado para acentuar el dramatismo de esa derrota trágica del hombre, al que la selva no mata, sino absorbe. La segunda, en cambio, novela del llano, o, más propiamente, de la *sábana* rica en paisajes de calma e inmovilidad, es obra de un temperamento reposado, a quien la naturaleza no alcanza a dominar. El novelista se corresponde con su tema y con su paisaje. Por eso Gallegos —que es uno de los mejores novelistas de América y ha abarcado en sus novelas no solamente el llano venezolano sino también la selva y la ciudad— se destaca mayormente por la tensión que imprime al argumento, por la vida singular que insufla a los personajes y por el formidable realismo con que éstos reaccionan. Bárbara es psicológicamente todo un hallazgo, que honraría hasta a las más exigentes escuelas europeas. No obstante, si tal es la importancia humana del personaje, ¿por qué entonces la obra maestra de Gallegos es considerada casi unánimemente como novela de la naturaleza? En realidad,

Bárbara no podría soportar un trasplante a otro rededor. Bárbara es símbolo de la sabana o mejor su esfinge, como la llama Gallegos. Dura como sólo en el llano se puede serlo, huraña como sólo podrían hacerla sus hermanos de tierra, Bárbara es personal, única, solitaria, pero a la vez inseparable de la naturaleza que la cerca y la defiende.

A medida que el novelista se aproxima a la ciudad, notamos que el personaje pierde vigor. En la ciudad se amalgaman los temperamentos y todo tiende a pluralizarse, a perder singularidad. Como punto de transición entre el tema nativo y el ciudadano, es posible situar una novela vigorosa, de virtudes y defectos honestos: *Sombras sobre la tierra*, del uruguayo Francisco Espínola. Espínola se detiene en los arrabales de una ciudad del interior, pero fija especialmente su atención y su emoción en el ambiente de los prostíbulos, de donde entresaca figuras de opacas y vulgares ramerías, en medio de las cuales señorea la indolente juventud masculina del pueblo, con toda su decadente apatía y la espantosa oquedad de su ocio. Apparently, *Sombras sobre la tierra* ofrece varios puntos de contacto con *Nacha Regules*, la novela que ha dado mayor prestigio al argentino Manuel Gálvez. Coincide a veces hasta en detalles nimios, como, por ejemplo, la dueña del burdel que defiende a toda costa la inocente adolescencia de su hija. Sin embargo, una revisada lectura de ambas obras, deja para la novela de Espínola un saldo favorable. Con personajes menos definidos, menos ricos en carácter, más débiles en anécdota, el novelista uruguayo ha logrado transmitir mejor que el propio Gálvez la ternura caritativa con que el autor se inclina hacia las miserables criaturas de su mundo.

Ya con Gálvez penetramos en la ciudad, aunque sea todavía una ciudad de cabarets y casas de citas, a lo sumo de conventillos y tugurios. (Gálvez trata también el tema francamente ciudadano, aunque en novelas sensiblemente inferiores a su *Nacha Regules*). Pero es preciso llegar a Eduardo Mallea para encontrar al típico novelista ciudadano. Los relatos de este autor argentino son en su mayor parte pláticas ensimismadas

y dubitativas de una mentalidad ardorosa y sensible, que intenta, por todos los medios a su alcance, llevarnos al convencimiento de algo que el mismo autor no sabe a ciencia cierta en qué consiste, como no sea en una última e ineludible sinceridad. Las novelas de Mallea son altamente artísticas, nunca militantes, y cada personaje vive en ellas a expensas de sus vacilaciones, de sus sabias derrotas, de sus contradicciones. Pocos hablan allí para demostrar la vigencia de algo, pocos son allí sucursal de teorías, de tendencias, de escuelas. Cada uno es alguien, las más de las veces un solitario que lucha a brazo partido con su aislamiento y trata de acercar su misterio elemental al del semejante. En el fondo, Mallea sabe de una recóndita pureza y a ella acude cuando arrecian las dudas o ha de enfrentarse definitivamente con la vida. Autor de una vasta serie de novelas, encaró la realización de una obra mayor, un libro destinado a representarle mejor que ningún otro y que, sin embargo, impresiona como algo inacabado. ¿Es *La bahía del silencio* la representación de una generación frustrada o simplemente la representación frustrada de una generación? ¿Dónde reside el posible fracaso? ¿En el ambiente pintado o en el pintor? Resulta difícil admitir cabalmente ese fracaso, incluso saber si es, en definitiva, fracaso o revelación. De cualquier modo, sea lo que fuere, no lo será para el ambiente o para el autor tomados separadamente, sino para el uno en función del otro, es decir, para el ambiente en función del autor y viceversa. Esa interpenetración sirve, sin duda, para brindar una ciudad subjetiva, la ciudad vista desde Martín Tregua, el protagonista, y no la ciudad hostil, indiferente, que angustiaba a la Storni y que es, por sí sola, un personaje. Valentín de Pedro<sup>2</sup> identifica a la patria ideal con la mujer a quien Martín Tregua, es decir, Eduardo Mallea, dirige la confesión de su libro. Sin embargo, esa patria ideal no es la de todos sino la del autor en particular, es una patria indemne, de solitario que busca y buscará siempre el país oculto, el que quizá no exista, pero en el cual es preciso tener confianza.

2. En busca del espíritu de nuestra tierra, *Nosotros*, 2da. época, Nº 75, Junio 1942, pág. 253/54.

Mallea ha escrito también novelas de pura intención artística y si en alguna de ellas, como *Fiesta en noviembre* o *Todo verdor perecerá* —cuya Agata es sin duda una de sus más logradas criaturas imaginarias— la hondura psicológica vence al preciosismo estilístico, en otras, como *Rodeada está de sueño* o *El retorno*, una morosidad casi proustiana suele desbaratar la atmósfera de intimismo, ostensiblemente anunciada por las palabras y sus cadencias. No obstante los reparos parciales que puedan hacerse a su obra, Mallea es uno de los novelistas de mejor ganado prestigio en las letras hispanoamericanas. Aun en la menos firme de sus novelas o en el más circunstancial de sus ensayos, el lector, detrás de la trama o del razonamiento, encuentra al hombre. El arte de Mallea no parece deshumanizado, cualesquiera sean los temas que frecuente, porque siempre que asoma su hombre sensitivo, su hombre de cultura, su hombre de emoción, sentimos que es posible arribar a ese lugar de espera, a esa *bahía* donde las conciencias concentran su silencio y se realizan<sup>3</sup>.

Esta revisión, tan somera como inevitablemente personal, en la que tantos nombres quedan olvidados o simplemente descartados por razones de mejor síntesis, permite sin embargo conjeturar que la novela hispanoamericana está llegando a una madurez, ya anunciada por cierto en la obra de Blest Gana, pero que recién ahora, gracias a un conjunto altamente satisfactorio de narradores, se ve consolidada.

Las dos grandes zonas en que mejor se desenvuelve el narrador de Hispanoamérica, la realista y la meramente artística, muestran obras de evidente jerarquía que desde ya pueden ser consideradas como clásicos de nuestras letras. Libros como *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Don Segundo Sombra*, *Raza de bronce* o *La bahía del silencio*, honrarían a cualquier literatura, pero mucho más honran a la de nuestra América, porque expresan fielmente su realidad

3. La última novela de Mallea: *Los enemigos del alma*, aparecida con posterioridad a la redacción de este trabajo, revela un notorio descenso en su producción literaria. Ver, al respecto, nota bibliográfica en pág. 625 de este Número.

y su espíritu, sus hombres y su paisaje, todo ello visto con sinceridad y dicho con lisura, sin pretender ocultar hipócritamente las lacras sociales y morales que entorpecen su vida ni agobiar sin embargo la confianza. Y acaso sea éste el modo más legítimo, más dinámico, más sabio, de ese americanismo callado que no sabemos si estará más aquí o más allá de las conferencias internacionales, de los tratados, del empaque que tanto agrada al periodismo comercial, pero que está sin duda en la esperanza virtual de cada uno.

## INFANCIA\*

Antes de esa fecha no sabía casi nada de su vida. Sólo recordaba a su Mamica y a su Tatata, habitando en una casa grande y linda, con un hermoso y gigantesco molino a viento, en el fondo. Nada más.

A no ser que su Mamica era la dueña de aquella casa grande de dos pisos, con caballerizas espaciosas. Una casa grande, donde siempre había mucha gente extraña: hombres de botas y de bombachas, y mujeres que no miraban la cara al hablar, como con vergüenza o con miedo; algunos niños, siempre mal peinados, de toscos botines sin lustrar, atados con tientos. El Hotel lo había sentido nombrar, no sabía por qué.

Aquella mañana, muy temprano, tanto que aún era noche, lo vistieron y subió con su Mamica a una diligencia llena de paquetes y personas que hablaban fuerte y estorbaban mucho.

Ruido de arreos de caballos. Un grito prolongado:

—Iiiiiiaaá! Iiiá! —del mayoral.

El chasquido seco y energético de un látigo azotando el aire y aquel carromato infernal por las voces y por lo incómodo, se puso en marcha.

Monótono desfilas de negras casas en la oscuridad de las calles.

Julio, adormecido, no distinguía nada. Miró a los caballos. Los de más adelante eran dos. El los había contado. Los de atrás eran más: no le alcanzaban los dedos de la mano por la cual contaba.

Con el caminar de la diligencia, disminuyeron las voces y se durmió en las faldas cariñosas y tibias de su Mamica.

—¡Julio! ¡Julito! —despertándolo lo llamaba—. ¡Mira! Vamos a pasar el Paso Real.

De mala gana abrió los ojos somnolientos. Los primeros caballos chapoteaban en el agua, mientras al paso, con cautela experiente, avanzaban. El Mayoral los detuvo para darles de beber.

\* Fragmento de la novela inédita del mismo nombre, de próxima aparición.



—¿Ves, querido? ¡Allí es el puente! Lo están haciendo.

—Qué gran obra, ¿verdad? —comentó una señora muy gruesa que iba enfrente y en cuyas rodillas él pisaba de cuando en cuando, un poco para acomodarse mejor en las faldas y otro poco por verla limpiarse con gestos desmesurados, el vestido.

—¿Para qué es el puente, Mamica? —preguntó.

—Para pasar sobre él cuando el arroyo está crecido. Porque no siempre se puede pasar por aquí. Cuando llueve mucho ¿sabes? el arroyo crece y tapanía la diligencia, la arrastraría con caballos y todo... ¿Entiendes?

—¿Arrastraría la diligencia?

—Sí. La correntada es muy fuerte cuando llueve, ¡claro! ¿Entiendes?

—Sí.

Y como la diligencia volvió a ponerse en marcha, se quedó sin saber “qué era” y “cómo era” el puente, porque aún no estaba claro el día.

Otra vez el monótono andar. Dos hombres que iban en el pescante, conversaban sostenido en voz baja, largando bocanadas de humo de tabaco que azotaban la cara del niño. La dió vuelta, recostándola en el amplio pecho de su compañera, porque aquello lo hacía toser y no le agradaba. A sus oídos llegaba un ruido semejante al que hacían las aguas del arroyo en las ruedas de la diligencia parada en su lecho. Se durmió.

Al despertar estaban llegando a un rancho blanco y largo, tendido al correr del camino, como siguiéndolo. Bajaron todos cuando paró la diligencia.

—La posta, mi querido —indicó su Mamica—. Aquí vamos a comer algo, mientras cambian los caballos.

—¿Y después?

—Después seguiremos hasta tu casa, donde está tu mamá, tu papá, tus hermanos... ¿no quieres ir?

No contestó. No hubiera sabido qué contestar. Quería y no quería. Recordaba que días antes, lo había llamado y mostrándole un papel que tenía en las manos, le dijera:

—Tu madre me escribe pidiéndome que te lleve y manda muchos besos para ti.

Entraron. Una pieza grande. En el centro, una mesa pulida de tanto lavarla a cepillo y jabón, la ocupaba de punta a punta, casi; a sus costados, dos bancos de su misma dimensión y como ella relucientes de limpios; en las cabeceras, sillas.

Cohibido, Julio se pegó a las polleras de su Mamica. Cuando al rato de estar sentado, luego de lavadas las manos y un poco la cara, un hombre grueso y alto le trajo una taza redonda de loza, toda boca, llena de café con leche, aumentó su desconcierto al comprobar que no tenía asa por donde tomarla para servirse. Y, aunque tenía apetito, dijo, retirándola:

—No quiero.

—¿No quieres? Es riquísimo. ¡Prueba un poquito, querido!

Buscó con la mirada el asa, otra vez, y la miró implorante:

—¡Con las dos manos! Así —le indicó—. ¡No sabes tomar con estas tazas, pobrecito! Así, mira —y se la llevó a los labios para que probara.

Cuando terminó, ya llamaban para partir de nuevo. Salieron en seguida. Los caballos levantaban polvareda con las patas sobre el seco camino de tierra. Adentro de la diligencia, hacía un calor insoportable. Horas de marcha, con paradas pequeñas para darles “resuello” a los caballos y, otra vez, campos y polvo, sudor y barquinazos.

Al fin un pueblo.

—San Carlos —le dijo su Mamica.

Allí cambiaron de locomoción. Tomaron un coche de cuatro ruedas, más cómodo y menos cargado. Cuatro caballos atrás y dos adelante, lo llevaron por los caminos llenos de pozos y de zanjas peligrosas a los costados. Algunos ranchos pobres y sin árboles, anunciaron la proximidad de otro pueblo.

—Ya estamos cerca, Julito —le anunció contenta su Mamica.

Mediaba la tarde. Templada temperatura retozaba juguetona en la cara de los niños y coloreaba las macilentas mejillas de las solteronas del pueblo que, desde atrás de los visillos, espían la vida ajena, única manera de llenar la suya propia, ausente de amores de raíces transformantes, para su bien o para su mal.

La entrada del coche de la carrera, marcaba el tope del acontecimiento cotidiano. Todas las novedades y el escaso correo para el lugar, venía por aquel conducto.

Aquel día, los visillos de la calle principal, uno a uno, se fueron levantando con una regularidad mecánica, al paso del coche de la carrera. ¡Traía una señora y un niño extraños al pueblo!

El mayoral, consciente de la importancia en curiosidad, de su cargamento, erguido y mudo, arreaba sus caballos con aire marcial, firme la mirada hacia adelante, pero calculando, por sabidos, todos los movimientos de las cerradas ventanas, que "adivinaba" con el rabillo del ojo.

Y así, ante la estupefacción y el desencanto de los hoteleros de la calle principal, pavoneó sin urgencias, su importancia momentánea. Pasó frente a la plaza, dobló a la izquierda, parando a contra mano en la mitad de la cuadra.

—Aquí es, señora —dijo, mientras descendía para ir a golpear.

Antes de que lo hiciera, una muchacha decidida, ataviada con una túnica blanca y una gran moña celeste en la cabeza, gritó hacia adentro:

—¡Mamá!: ¡doña Carmen y Julio!

—Tu hermana, Julito —le indicó ella, mientras entre saludos, gritos y risas, movía su pesada humanidad.

Julio asustado, permanecía sin bajar; no recordaba a aquella muchacha. Bajado en vilo por manos cumplidas, llegó a los brazos de una señora muy parecida, para él, a su Mamica, que entre beso y beso le decía:

—¡Hijito! Hijito mío...

Tampoco la recordaba, aunque pensó que sería su madre, por lo que le asegurara su Mamica. Luego llegaron sus tres hermanos varones, de los que no tenía ni noción.

¿Es que alguna vez los había visto? —pensaba—. ¿Y por qué eran aquellas personas su familia?

Intimidado y aturdido por tantas voces al mismo tiempo, buscaba el amparo visual, al menos, de su Mamica. No sabía hacer nada sin ella.

Casi no despegó los labios aquella tarde a pesar de los ruegos y las fiestas que le hicieron.

—Ahora te quedarás aquí, conmigo, para siempre —le dijo besándolo su madre, por centésima vez.

—¿Para siempre?

—Sí. ¿No quieres?

No contestó, pero no quería quedarse en aquella casa, sin su Mamica.

Aquella noche, el primer dolor silencioso de su vida, marcó una huella en su alma: lo habían engañado. Le daba miedo el pensarse solo entre tantas caras extrañas.

Y se durmió con miedo.

## CALIPSO

(Conclusión.)

## ACTO II

*Sala interior en el Palacio de Calipso. Al fondo, y a todo lo largo del escenario, gran terraza con columnas que da sobre el mar y que sirve para la entrada de los personajes que vienen del campo o de la playa. Al frente, en un plano varios escalones más bajo, la sala propiamente dicha con dos entradas: una, la de la derecha, conduce a las habitaciones interiores; la otra, la de la izquierda, a la salida del Palacio.*

*(Al levantarse el telón, Odiseo está en la terraza, apoyado en una columna, de espaldas al público, contemplando el mar, abstraído. Tras un momento aparecen por interior izquierda, cautelosamente, los Jóvenes y las Muchachas.)*

JOVEN 3º.— Ahí le tenéis; ésta es la mejor ocasión para salir de dudas. Podéis preguntárselo a él mismo.

MUCHACHA 3ª.— No, no sería prudente.

JOVEN 3º.— ¿Y por qué no?

MUCHACHA 2ª.— Sería obrar con escasa delicadeza. No me parece bien.

MUCHACHA 1ª.— Ni a mí.

JOVEN 3º.— Ni que estuviera él en su casa y fuéramos nosotros los forasteros. *(Avanzando y llamándolo.)*  
¡Odiseo!

TODOS.— ¡Oh, no!

*(Odiseo se vuelve y, a medida que avanza en el diálogo, se aproxima al grupo.)*

JOVEN 3º.— Perdona si te aparto de tus pensamientos pero aquí quieren preguntarte algo.

MUCHACHA 1ª.— No; no es cierto. No queremos interrumpirte.

ODISEO.— Nada interrumpo uniéndome a vosotros; al contrario, anudo el quebradizo hilo de mis pensamientos en forma viva. Vuestra juventud me ayuda a pensar la mía allá en Itaca, en la casa paterna. *(Pausa.)* Es natural que queráis verme y también hablarme. Lo mismo haría yo, supongo, cuando era como vosotros y llegaba a nuestro palacio un forastero. *(Breve pausa.)* Sois muy jóvenes aún. *(Al joven 1º.)* ¿Qué edad tienes?

JOVEN 1º.— No soy tan joven como puedo parecer; cumpliré veinte el próximo invierno!

ODISEO.— ¡Veinte años! He aquí delante mío y envuelto en un manto, el tiempo que me falta para anudar mis recuerdos. *(Pausa.)* Cuando partí de Itaca tú eras un recién nacido.

JOVEN 3º.— Eso queríamos pedirte.

MUCHACHA 2ª.— Oh, no; no le hagas caso.

ODISEO.— ¿Por qué? *(Al joven 3º.)* ¿Qué querías pedirme?

JOVEN 3º.— Pues, que nos hables de todo eso.

ODISEO.— Ah, ¡vamos!; ¿tanto te interesa la guerra de Troya?

JOVEN 3º.— La guerra, precisamente, no.

ODISEO.— ¿Pues qué?, ¡habla!

MUCHACHA 1ª.— No le hagas caso.

MUCHACHA 3ª.— No, no le escuches; sigue hablando tú.

ODISEO.— Pues he ahí un excelente motivo para seguir la conversación. *(Al Joven.)* ¿Qué era ello, amigo?

JOVEN 3º.— Pues que nos hablaras de Itaca y de Penélope.

*(Odiseo queda un momento en silencio, meditando.)*

ODISEO.— Si es eso lo que queréis...

MUCHACHA 2ª.— No, nosotras no.

JOVEN 2º.— Ni yo.

ODISEO.— ¿Sabes?; me pides algo doloroso.

- JOVEN 3º.— Sin embargo, creo que piensas en ello. ¿No te es doloroso también el pensamiento?
- ODISEO.— El pensamiento, no; es muy distinto. Toca las cosas sin pesar nunca sobre ellas; en cambio las palabras... son como el plomo. Es muy duro ponerse a buscar palabras que aten y fijen todo aquello que se lleva sólo en el pecho; es muy difícil poner todo eso sobre la lengua. (*Pausa.*) Perdona que no cumpla con tu deseo.
- JOVEN 3º.— Sin embargo...
- MUCHACHA 1ª.— Ya oíste; ¡no insistas!
- MUCHACHA 2ª.— ¡Cállate!
- ODISEO.— Sin embargo, ¿qué?
- JOVEN 2º.— No le hagas caso, Odiseo.
- JOVEN 3º.— Como todos hablan y hablan de Penélope, sería mejor...
- ODISEO.— (*Duro.*) ¿Y qué tienen que decir?
- JOVEN 1º.— Oh, ¡no es nada malo!
- JOVEN 3º.— Pues ahí verás; como nada tienen que decir, pues nada saben de cierto, se han puesto a imaginar.
- JOVEN 2º.— ¡No tiene importancia alguna!
- ODISEO.— ¿A imaginar qué? ¡Habla; ahora soy yo quien lo pide!
- JOVEN 3º.— Nada importante, en verdad, pero que tiene a la isla revuelta.
- MUCHACHA 1ª.— No hagas caso; exagera.
- MUCHACHA 2ª.— A algunos pocos, a lo sumo.
- ODISEO.— Habla, te lo ruego. ¿Qué tienen que hacer todos con Penélope? ¿La han visto, acaso? (*Con fastidio.*)
- JOVEN 3º.— Precisamente; como no la han visto y como, desde que tú llegaste, sólo la conocen de nombre, pues cada cual la imagina a su modo.
- MUCHACHA 3ª.— Nosotras no; ¡imaginan éstos!
- ODISEO.— ¡Cómo así! ¿También vosotros?

(*Odiseo, que hasta este momento había permanecido en el plano de arriba, desciende hacia ellos.*)

- JOVEN 1º.— Oh, ¡yo!
- JOVEN 2º.— No hay ofensa, Odiseo; sólo yo...
- ODISEO.— Continúa; ¡dime también tú cómo la ves! ¡Dímelo!
- JOVEN 2º.— Yo no he buscado ofenderte; no sabía que pudiera, no he querido...
- ODISEO.— No, no te disculpes; ya no es necesario. Hace días que lo sé, que lo vengo padeciendo.
- JOVEN 1º.— ¿Tú sabías que nosotros...?
- ODISEO.— De vosotros nada sospechaba; hablo de los que andan por ahí. Las veces que he salido solo me han acosado con la misma estúpida pregunta: “¿Cómo es Penélope?”; ¡hubiera empezado a golpes con todos ellos!
- JOVEN 2º.— ¡Oh, señor!
- JOVEN 3º.— ¿Por qué?; no alcanzo a comprenderte.
- ODISEO.— ¡Ni falta que hace! (*Encarándose con los Jóvenes 1º y 2º.*) Y ahora también vosotros, ¿verdad? Tú; ¿cómo es tu Penélope?; ¿rubia? Y tú, ¿cómo la imaginas?; ¿morena? ¡A ver, a ver, díganmelo aquí también, aquí, entre estos muros, díganme todos cómo es Penélope! Vieja, ¿verdad?; joven, casi una niña, ¿no es eso? Oh, ¡qué maldita costumbre la de tocar con vuestras sucias manos lo que no os importa! ¿Por qué? ¿Por qué se empecina cada uno en ponerse por delante una Penélope distinta? ¿Por qué nacen ahora, y de un solo golpe, cien, mil Penélopes contradictorias que acosan mis veinte años de silencio? ¿Por qué?, pregunto; ¿por qué?
- JOVEN 3º.— No veo la causa de tu enojo; debieras ser razonable, Odiseo, y considerar que...
- ODISEO.— ¡Pues no! ¡No quiero! ¡No quiero ser razonable! ¡No quiero!
- JOVEN 2º.— No hemos buscado ofenderte.
- ODISEO.— Nadie me ofende, y sí, todos lo han hecho. Me ofenden; no quiero que vuelvan a hablarme de ello; ¿está claro? ¡No quiero! ¡Que no me hable nadie de Penélope!

JOVEN 1º.—Perdona; se hará como tú quieras.

ODISEO.— ¡Eso!; ¡no quiero! (*Breve pausa.*) Y ahora dejadme en paz.

*(Salen todos mustios sin decir palabra; larga pausa.)*

¿Conque rubia, eh? O si no morena; vieja, de lo contrario joven. Así es muy fácil, extremadamente fácil. Para ellos, que recién llegan a tocar su nombre, es muy sencillo, muy claro, muy simple! ¡Pero para mí son veinte años! (*Pausa.*) Es muy sencillo, ¡claro que sí!; ¡muy sencillo! ¡Veinte años de lágrimas, de angustia! (*Pausa.*) ¡Muy sencillo!

*(Breve pausa. Odiseo está aún agitado y entra Calipso con segura y serena majestad.)*

CALIPSO.— Buenos días, Odiseo; ¿has descansado?

ODISEO.— Sí, sí; gracias.

CALIPSO.— ¿Otra vez preocupado? Te advierto que la melancolía no está hoy a tono con el paisaje. Hace un día feliz; he organizado un almuerzo campestre.

ODISEO.— Está bien; como tú digas.

CALIPSO.— Pensé que es la mejor manera de escaparle a estos curiosos. Haré que nos lleven lo necesario y podremos estar solos en medio de esta gozosa mañana.

ODISEO.— Sí, como tú digas.

CALIPSO.— ¿No te disgusta la idea, verdad?

ODISEO.— No; ¿por qué habría de disgustarme?

CALIPSO.— Es lo que yo digo, ¿por qué? A todo el mundo le agrada un día hermoso; ¿o acaso no lo has notado?

ODISEO.— ¿Qué?

CALIPSO.— El día, hombre; vuelve en ti y no te distraigas a cada palabra.

ODISEO.— Claro que lo he notado; salí temprano, fui al campo. No te alarmes que no me he acercado al mar.

CALIPSO.— Lo sé.

ODISEO.— ¡El mar! También él está en primavera.

CALIPSO.— Sí; ¿y qué?

ODISEO.— Nada, sino que también la primavera llega hasta el agua. Eso lo saben todos los marineros; en cuanto florece el limonero pueden prepararse ya remos y velámenes. (*Pausa.*) Tus limoneros empiezan a florecer, Calipso.

CALIPSO.— Ya lo he visto; es la época.

ODISEO.— También debía ser la mía.

CALIPSO.— Tú no eres un limonero aunque te pareces a sus frutos por lo agrio.

ODISEO.— Es posible.

CALIPSO.— ¿Por qué te empecinas?

ODISEO.— ¿Piensas que es capricho solamente?

CALIPSO.— Posiblemente no; sino además imaginación, exceso de fantasía.

ODISEO.— ¿Eso es lo que crees?

CALIPSO.— Sí; escuché tu conversación.

ODISEO.— ¿Y qué? Nada hay en mis palabras que te lleve a semejante idea.

CALIPSO.— ¿No?; en fin, es posible. Pero, ¿sabes que es curioso?, estoy contenta.

ODISEO.— Me alegro.

*(Hay una pequeña pausa. Luego Calipso disipará sus palabras en forma zumbona.)*

CALIPSO.— Odiseo... ¿cómo era Penélope? (*Pausa.*) Piensa; no te será difícil responderme, eso creo. (*Pausa.*) ¿O acaso ya no te acuerdas?

ODISEO.— ¡No te burles!

CALIPSO.— ¡Si no me burlo!; pregunto, nada más. La solución es sencilla porque si tú no te acuerdas quiero poner-

me yo a buscar a Penélope. Te ayudaré, Odiseo; la buscaremos con ahinco, con desesperación porque me apena verte preocupado. ¡Pobre Odiseo! ¡Se le ha perdido Penélope!

ODISEO.— ¡Basta, Calipso!

CALIPSO.— (*Gritando.*) ¡Penélope! ¡Penélope! ¡Ven aquí, dame tu rostro y tu voz y tus cabellos que necesito mostrárselos a Odiseo! (*A Odiseo.*) ¿No tienes un espejo? (*Busca y luego toma una superficie bruñida.*) Ven, mira; asomémonos aquí los dos y veamos si aparece su rostro. Ven, busca; ¿no será éste? (*Se mira en el espejo.*) No, ¡éste es aún el mío! Pero no importa, sigamos mirando.

ODISEO.— ¡Me haces daño! Es una burla cruel la tuya, Calipso.

CALIPSO.— (*Riendo.*) ¿Burla?; ¿le llamas burla a esto?

ODISEO.— Eso te pone alegre, ¿verdad? Pues bien, alégrate; ¡alégrate cuanto quieras! No sé cómo son sus ojos; no, ¡no lo sé!

CALIPSO.— Eran, amigo mío; eran.

ODISEO.— Son, son. Cada golpe de mi sangre repite lo mismo: ¡vive, vive!; ¡me espera!

CALIPSO.— ¡Van muchos años!

ODISEO.— ¡Me espera! Está allí esperándome; es lo único que sé ahora pero me alcanza. Me espera, ¿entiendes?, ¡me espera!

CALIPSO.— Tú has vivido aprisa, amigo mío; primero Troya, luego el mar... Pensando en el regreso por momentos, en el respiro de tus aventuras. Tanto lo has postergado que acabó por alcanzar la fuerza de una manía.

ODISEO.— ¡No y mil veces no! Eso no es más que un razonamiento, en cambio lo mío es muy distinto.

CALIPSO.— ¿Sabes que eres terco?

ODISEO.— Debo serlo. A la omnipotencia y a los múltiples recursos de los dioses sólo puedo oponer mi terquedad, como tú la llamas. ¿Qué quieres? Es lo único que nos

queda a los hombres: ser como la hormiga que vuelve a levantar una y otra vez su carga hasta que el dedo del niño que ha estado jugando con ella termine por aplastarla.

CALIPSO.— Esa comparación nada tiene que hacer aquí; ni yo soy ese niño, ni juego contigo, ni es mi intención aplastarte. Tampoco, aunque te empeñas, me pareces una hormiga.

ODISEO.— Pues yo me siento tal frente a tu fuerza.

CALIPSO.— Di mejor, frente a tu terquedad. ¡El paciente Odiseo! ¡Ahora comprendo el porqué de ese mote!

ODISEO.— Es lo único que nos dejaron a los hombres, tal vez porque los dioses ya tenían demasiado: la paciencia, y también la esperanza.

CALIPSO.— Oh, ¡la esperanza! no es más que una alegre paciencia; la terquedad con disfraz de virtud y bajo máscara risueña.

ODISEO.— Ya es algo.

CALIPSO.— Un tonto engaño. La esperanza se alimenta de paciencia y la paciencia de tiempo; y el tiempo engorda de muertes. Ya lo ves, un engaño.

ODISEO.— Así y todo, vuelvo a repetírtelo, es lo único de que disponemos los hombres para podernos enfrentar a vosotros, los dioses.

CALIPSO.— Y yo te repito que no quiero que me llames diosa!

ODISEO.— Perdona.

(*Hay una breve pausa. Luego Calipso adoptará un aire inocente.*)

CALIPSO.— Dime, Odiseo; ¿nunca engañaste a Penélope?

ODISEO.— ¿A qué viene esa pregunta?

CALIPSO.— No, es verdad, a nada. Los años de guerra fueron duros, las esclavas troyanas eran hermosas y vosotros los vencedores; es natural, no lo reprocho.

ODISEO.— ¿Para qué todo esto? ¿No crees que ya es bastante?

CALIPSO.— Sí, claro; sólo que si vamos a pensar justamente...

ODISEO.— ¡Oh!; ¿qué estás tratando de insinuar?

CALIPSO.— ¿Por qué te sobresaltas? Nada quiero insinuar; sólo que... el mismo tiempo estuviste tú sin Penélope que estuvo Penélope sin Odiseo.

ODISEO.— ¡Es distinto! ¡Yo soy un hombre!

CALIPSO.— ¡Ya se ve!; acabas de demostrarlo.

ODISEO.— ¡No sé qué buscas con esto!

CALIPSO.— Sólo evitarte un dolor inútil; pero es en vano. ¡Pobre Odiseo! Comprendo que te haga sufrir la certidumbre de que nadie te espera ya.

ODISEO.— ¡Es mentira! ¡Yo sé que me espera!

CALIPSO.— ¡Oh!, repites eso como quien procura convencerse a sí mismo. Eres muy empecinado y muy poco astuto ya que la astucia y la terquedad nunca fueron amigas. ¿Sabes lo que creo ahora?; pues que los troyanos debían ser muy ingenuos si tú lograste engañarlos.

ODISEO.— ¡No veo la razón de tus burlas!

CALIPSO.— ¿No? ¿Piensas que los años transcurridos son una muralla que va a abrirse con sólo arremeter contra ella con los cuernos?

ODISEO.— ¡Calipso!

CALIPSO.— Perdona, no había alusión en mis palabras; comprendo que eso te tenga preocupado.

ODISEO.— ¡No me preocupa en lo más mínimo! ¡No me preocupa!

*(Se oyen rumores afuera que van creciendo hasta que entran los dos Ancianos; los Guardias, sobre la terraza, intentan contener a otros.)*

CALIPSO.— ¿Qué es esto? ¿Cómo usáis la violencia para entrar en mi Palacio?

ANCIANO 1º.— Perdona, diosa; traemos un mensaje urgente del ágora.

CALIPSO.— ¡Esa no es razón! ¡Debían haberse hecho anunciar!

ANCIANO 2º.— Se negaron tus servidores, señora.

CALIPSO.— ¿Qué nueva simpleza es ésta? ¡Hablad! *(A los Guardias.)* Ya está bien; haced salir a los demás. *(A los Ancianos.)* Estoy esperando.

ANCIANO 1º.— El mensaje, diosa, es confidencial.

CALIPSO.— ¡Basta de preámbulos!

ANCIANO 2º.— *(Mirando a Odiseo.)* Sí, pero...

CALIPSO.— *(A Odiseo.)* Estos viejos fastidiosos no hablarán si permaneces aquí; conozco a mi gente y casi, me atrevería a decir, te aventajan en terquedad.

ODISEO.— Con ellos te dejo; además, necesito respirar.

CALIPSO.— No salgas de Palacio; los techos aquí son altos y tienes todo el aire que desees. Te llamaré en cuanto termine.

*(Sale Odiseo y Calipso le mira alejarse; luego se vuelve hacia los Ancianos.)*

Sois muy mal criados; entráis por la fuerza en Palacio y agraviáis a mi huésped con vuestra desconfianza. ¿Qué actitud debiera adoptar una diosa?

ANCIANO 1º.— Solicitamos tu clemencia, diosa; el ágora, el ágora nos envía para rogar tu presencia en la Asamblea.

ANCIANO 2º.— Y como se trata, precisamente, de Odiseo no queríamos...

CALIPSO.— ¿De Odiseo? ¿Qué tiene que hacer la Asamblea en esto?

ANCIANO 1º.— Es lo que intentamos explicarte, diosa.

ANCIANO 2º.— Como delegados del ágora, se entiende; sólo como delegados.

ANCIANO 1º.— ¡Eso es! El ágora nos escogió para esta misión en virtud de nuestra intachable y reconocida lealtad hacia ti y no tuvimos otro recurso; pero no quisieramos...

ANCIANO 2º.— ¡Eso es! Todos temían el encargo y nosotros también porque no quisieramos incurrir en tu enojo.

CALIPSO.— ¿Pero qué prólogo es éste? ¡Hablad de una buena vez y no penséis que tenga yo paciencia suficiente como para soportaros! Hoy es un día alegre para mí y eso os libra de unos azotes.

ANCIANO 1º.— Oh, ¡gracias!; los dioses nos protegen, ¡hoy es su día alegre!

ANCIANO 2º.— Así lo sean todos los de tu vida inmortal; ese es mi voto, diosa.

CALIPSO.— ¿Terminaréis? ¿No pudo elegir el ágora mensajeros menos tontos?

ANCIANO 1º.— Perdonad; transmitiré el mensaje cabalmente. *(Con tono oratorio y memorizando.)* Visto el carácter de permanencia indefinida que ha adoptado el arribo de Odiseo a esta isla, y vista también la simpatía con que le trata y agasaja nuestra soberana, la Asamblea valida de sus extraordinarios poderes concedidos por decreto del omnipotente Zeus y por la magnanimidad de nuestra reina, así como también fundados aquéllos en la calidad de sus componentes, todos y cada uno de ellos pertenecientes a las familias más notables de este país,...

CALIPSO.— Bueno, bueno; ¡concretamente!

ANCIANO 1º.— Perdonad; procuro ser concreto al par que fiel al texto del mensaje. *(Tono oratorio y de recitado.)* La Asamblea, decía, etc., etc., ruega a la soberana diosa Calipso se presente en el seno del ágora para comunicar su decisión y dignarse escuchar el parecer de los ciudadanos más importantes del país.

CALIPSO.— Aún no has dicho para qué y llevas hablado bastante.

ANCIANO 1º.— A eso voy; verás. *(Tono declamatorio.)* Ya que en caso de que la diosa, nuestra soberana, decidiera —sólo en el supuesto caso de que ello estuviera en tus proyectos y sin que signifique entrar en lo íntimo de tus decisiones, claro está, sin ánimo de ofensa ni de...

CALIPSO.— ¡Termina! ¿Si decidiera qué?

ANCIANO 1º.— En el supuesto caso, decía, que nuestra soberana, la diosa Calipso, se dignase decidir —y ello no supone ni en nuestro ánimo, ni en el de la Asamblea que aquí estamos representando, el más mínimo propósito de atribuir intenciones a nuestra reina que es por sí, y dada su condición de diosa,...

CALIPSO.— ¡Basta!; ¡me cansas! *(Al Anciano 2º.)* Sigue tú. ¿De qué decisiones habla este viejo?

ANCIANO 2º.— De tu decisión de unirte a Odiseo, señora.

CALIPSO.— ¿Cómo? ¡Es interesante! Y si así fuera, ¿qué tendría que decir la Asamblea? ¡Vamos a ver!; ¿qué?

ANCIANO 1º.— Pues la Asamblea...

CALIPSO.— Tú no; que hable él.

ANCIANO 2º.— No sabría oponerse; pero desearía oírlo de tu boca y no tener que hacer oídos sordos a los rumores que circulan por la ciudad.

CALIPSO.— ¿Conque circulan rumores, eh?

ANCIANO 1º.— Eso es; pero no hay que fijarse en ello. El poderoso es siempre el blanco de todas las miradas que, ávidas, hacia él se vuelven en la esperanza, nunca fallida del todo, de aspirar en su mismo centro, la grandeza.

CALIPSO.— ¿De modo que la Asamblea viene generosamente a ofrecermé su autorización a cambio de una declaración pública de mis sentimientos?

ANCIANO 2º.— Eso, precisamente, no. Solamente ruega tu presencia y se atreve a aconsejarte...

CALIPSO.— ¿Qué se digna aconsejarme la muy digna asamblea? Veámoslo detenidamente, porque cuando los de abajo se permiten dar consejos pronto se animarán a dar órdenes y en ese caso no están ya debajo sino subidos en nuestras propias barbas, aunque yo no las tenga.

ANCIANO 1º.— ¡Oh, señora!; nosotros.....

CALIPSO.— *(Al Anciano 2º.)* ¡Sigue!

ANCIANO 2º.— La Asamblea se atrevería a aconsejar...

ANCIANO 1º.— *(Interrumpiéndolo.)* Sólo animada por el profundo afecto que siente por su soberana ya que...



CALIPSO.— ¡No hables! (Al Anciano 2º.) Continúa.

ANCIANO 2º.— ...que se investigue la situación familiar de Odiseo, ya que en caso de vivir su esposa...

ANCIANO 1º.— (Interrumpiéndolo.) Sin haberse vuelto a casar, se entiende...

ANCIANO 2º.— La Asamblea cree que... esa unión...

CALIPSO.— ¿No podría realizarse?; ¿es eso?

ANCIANO 1º.— Oh, ¡no podría!, en fin..., no hemos dicho eso.

CALIPSO.— Pero lo aconsejaría el ágora, ¿verdad?

ANCIANO 2º.— Un simple consejo, naturalmente.

ANCIANO 1º.— Una afectuosa prevención, desde luego.

CALIPSO.— ¡Pues no!

ANCIANO 1º.— ¿No?

ANCIANO 2º.— ¿Decís?

CALIPSO.— No; eso digo, ¡no! ¿Está claro?; ¡no!

ANCIANO 2º.— Pero...

CALIPSO.— ¡Se terminó la embajada! Volved allá si ello os divierte y no me opongo a que sigáis jugando a las asambleas y al gobierno; eso distrae a las clases desocupadas como la de los ricos, pero nada de entrometarse en mis asuntos.

ANCIANO 1º.— Pero es que Odiseo debe...

CALIPSO.— ¿Qué queréis ahora de Odiseo?

ANCIANO 2º.— Debe aclararlo todo; la multitud está enardecida.

CALIPSO.— ¡Basta, basta! ¡Salid!

ANCIANO 2º.— Pero es que el pueblo...

CALIPSO.— No; mi única palabra es ésta: ¡no, no, no! (Llamando.) ¡Guardias! ¿Lo queréis más claro? ¡No!

ANCIANO 1º.— Señora, la multitud...

ANCIANO 2º.— ¡Va a amotinarse!

(*Entran los Guardias por la terraza.*)

CALIPSO.— ¡Salid!

(*Los Guardias sacan a los Ancianos que todavía van diciendo: "Señora, escucha... El pueblo..."*)

¡El pueblo! ¡Es más fácil hacerlo correr detrás de una palabra que verlo luchar por la justicia!

(*Cuando los Ancianos están por salir los detiene.*)

¡Esperad! (Breve pausa.) Pensándolo mejor... (A los Ancianos.) Volved acá. (A los Guardias.) Podéis salir. (Salen los Guardias.) (A los Ancianos.) ¿Estáis dispuestos a cumplir fielmente con lo que os diga?

ANCIANO 2º.— ¡Oh, sí!

ANCIANO 1º.— Sólo deseamos servirte, diosa.

CALIPSO.— Escuchad atentamente. No puedo por ahora explicar las razones de mi actitud por extraña que os parezca porque son poderosas razones de estado que no debo revelar; vosotros debéis ejecutar con sumo tacto e inteligencia lo que voy a deciros puesto que de vuestro buen tino depende el éxito de la empresa.

ANCIANO 1º.— Cumpliremos fielmente lo que quieras indicarnos.

ANCIANO 2º.— Sí, sí; fielmente, sin duda.

CALIPSO.— Bien, he aquí lo que debéis hacer sin demora: iréis al ágora y comunicaréis el resultado de esta embajada; diréis allí, oficialmente, atended bien: oficialmente, que me he negado pero que mi negativa se escuda, a vuestro juicio, en débiles razones. Luego, actuando con inteligencia, daréis a entender que, si bien esa es la palabra oficial de los embajadores, vosotros, como simples ciudadanos, si quisiérais, podríais decir muchas otras cosas. Una vez despierta la curiosidad y como quien revela un peligroso secreto de estado, haréis circular en forma de rumor lo que vosotros, como ciudadanos amantes de vuestro país y no como embajadores, lleváis de aquí, algo así como vuestra convicción moral; ¿entendido?

ANCIANO 1º.— Perfectamente.

ANCIANO 2º.— Sí, sí; continúa.

CALIPSO.— Pues bien, que por ciertas palabras y ciertas ambigüedades, que por alguna reticencia que habéis sorprendido en mi conversación con Odiseo, que por ciertos gestos y actitudes tanto míos como de Calcas y del extranjero —no olvidéis llamarle así para dar a vuestras palabras un mayor fervor patriótico— que por todo ello, en fin, estáis inclinados a pensar y a creer que Penélope ha muerto.

ANCIANO 1º.— ¡Oh!; ¿y es así realmente?

CALIPSO.— Obedece y no pidas razones.

ANCIANO 2º.— Descuida. Todo se reduce a hacer circular el rumor de que hemos llegado a una conclusión extraoficial, producto de nuestra sagacidad...

ANCIANO 1º.— ...nuestra inteligencia...

CALIPSO.— Y vuestro amor al país que os lleva a traicionar, casi, lo que suponéis un secreto de estado. Espero que cumpliréis fielmente; Calipso y Ogigia os lo agradecerán.

ANCIANO 1º.— Perdonad, señora, pero somos nosotros los agradecidos por honrarnos con tu confianza.

CALIPSO.— Bien, bien; id ahora.

ANCIANO 2º.— Al instante. (Al 1º.) Vamos.

ANCIANO 1º.— Sí, vamos.

(Salen los Ancianos. Calipso queda un momento sola y cuando se dispone a ir en busca de Odiseo, entra Calcas.)

CALCAS.— ¿Nuevas dificultades?

CALIPSO.— (Volviéndose.) No; ahora el ágora y el pueblo aplaudirán mi unión con Odiseo.

CALCAS.— Ya es algo; pero, ¿la aplaudirá también Zeus o todavía no?

CALIPSO.— La aplaudirá; estoy a punto de conseguirlo.

CALCAS.— ¿Cómo así? ¡Cuéntame!

CALIPSO.— No, Calcas; no me gusta contar. (Se dispone a salir y de pronto se vuelve.) ¡Ah!, dispón lo necesario para que refuercen la guardia.

CALCAS.— ¿La guardia? Te desconozco; ¿qué puedes temer?

CALIPSO.— Nada temo; no interpretes mal.

CALCAS.— Entonces, no veo la razón.

CALIPSO.— Mira Calcas, cuida tú el porvenir que yo me cuidaré en el presente. Todo no es más que una medida política.

CALCAS.— No pienso igual. El pueblo puede creerse defraudado y enfurecerse.

CALIPSO.— No temas, conozco a mi pueblo. Si llega hasta aquí buscando una razón es más fácil que sienta crecer sus fuerzas si nota mi debilidad; si en cambio pongo ante sus ojos el espectáculo de mi poderío le distraigo y convierto sus exigencias en amable pedido.

CALCAS.— No me parece cuerdo; sería mejor que les hablaras pues nunca se sabe cómo reaccionarán.

CALIPSO.— Nada ocurrirá y, por el contrario, este movimiento popular favorece mis proyectos. Debo aparentar oponerme para lograr el efecto deseado; política, amigo mío, política.

CALCAS.— Con todo, insisto; sería mejor hablarles.

CALIPSO.— ¿Desvarías?; ¿y qué podría decirles? ¿Crees, acaso, que conviene a mis planes decir la verdad? No, Calcas, no; tú eres muy inocente. Nadie gobierna con la verdad; sólo puedo darles la mentira y para ello la apoyo en el brillo de mis lanzas y de mis corazas. Ya que no puedo ofrecer la verdad ofrezco un hermoso desfile militar y todos quedan alegres por el espectáculo y convencidos de mis razones. Más vale una mentira mía, así, vistosamente presentada, que todas las verdades, grandes como la tierra, que puedas decirles tú desde esas ropas pobres. La sinceridad no viste a la moda, amigo mío, y a nadie deslumbra; mi engaño tiene el encanto y la seducción del bronce y de las músicas marciales.

*(Breve pausa. Calcas hace un gesto dubitativo.)*

¿Qué; no me crees? Pues bien, te autorizo a que pruebes tu verdad y veremos a quién sigue el pueblo; si a tu manto gastado y viejo o al brillo de mis ejércitos.

CALCAS.— No me seduce un encargo tal.

CALIPSO.— Haces lo mejor; ve, entonces, y advierte al jefe de guardia.

CALCAS.— En seguida. *(Va a salir y se vuelve.)* ¡Ah!; llegó el griego loco, según ordenaste. ¿Qué hago con él?

CALIPSO.— Vigílaló; yo misma iré a buscarlo en el momento oportuno.

CALCAS.— Bien.

*(Calcas sale por el interior y Calipso se dirige a los Guardias.)*

CALIPSO.— ¿Recordáis bien los detalles?

GUARDIA 1º.— Sí, señora.

CALIPSO.— Bien; ahora es el momento. Y ya sabéis, con naturalidad.

GUARDIA 2º.— Lo hemos ensayado bien; descuidad.

CALIPSO.— *(Se dirige hacia la puerta por donde salió Odiseo y lo llama.)* ¡Odiseo! *(Pausa.)* Ya puedes venir.

ODISEO.— *(Entrando.)* ¿Puedo?

CALIPSO.— Eso dije.

ODISEO.— ¿O debo?

CALIPSO.— ¿Cómo se te ocurre? Que intente ganarme tu voluntad no significa, necesariamente, el propósito de imponerte la mía.

ODISEO.— Sí; eso suena bien, pero...

CALIPSO.— No sutilices demasiado; si te he llamado no es porque quiera obligarte a estar en mi presencia —libre eres de andar por donde más te agrade— sino porque ahí fuera hay alguien que desea verte.

ODISEO.— ¿Dices que desean verme? ¿Quién? *(Pausa y excitado.)* ¿No será, acaso, una noticia de...

CALIPSO.— No te precipites en la conjetura puesto que ahora le verás. Quédate aquí un momento, como un niño juicioso, que yo iré a buscarle.

*(Sale Calipso por la terraza y Odiseo queda paseándose con inquietud.)*

GUARDIA 1º.— ¡Odiseo...!

ODISEO.— *(Deteniéndose.)* ¿Decías?

GUARDIA 1º.— Pues que si tú no te ofendieras y no dijeras nada a Calipso yo...

ODISEO.— *(Como quien espera una revelación.)* Sí, sí; ¿qué ocurre?

GUARDIA 1º.— Pues que tú verás... no sé cómo decirlo. *(Al otro.)* Ayúdame tú.

GUARDIA 2º.— Este es muy tímido y no se atreve a pedirte permiso para entrar en esa cámara un instante a trasegar un poco de vino.

GUARDIA 1º.— Eso mismo, señor; sólo un poco.

ODISEO.— No tienes más que hacerlo. ¿Por qué me lo pides a mí? Vé, en buena hora y bébete un odre si ello te place que bastante tengo yo con mis cosas como para ocuparme de lo que hacen los demás!

GUARDIA 1º.— ¡Oh, gracias!

*(Deja su lanza y se mete en interior. Odiseo continúa sus paseos.)*

GUARDIA 2º.— ¿Sabes...?

ODISEO.— ¿Y ahora qué te ocurre? ¡Vé tú también y déjame en paz!

GUARDIA 2º.— Yo no bebo. Este pobre quedó así después de la guerra; tan así que sólo el vino le consuela. Como tú también eres guerrero, pues comprenderás.....

ODISEO.— Sí; comprendo perfectamente.

GUARDIA 2º.— Sólo dos años estuvimos ausentes; fué una pequeña guerra, pero no de esta isla. Y cuando volvimos la mujer de éste había volado con un jovencito que se salvó de ir a la guerra porque le faltaban dos dedos de la mano derecha.

ODISEO.— (*Deteniendo sus paseos.*) ¡Ajá!

GUARDIA 2º.— No supo esperarlo ni tan siquiera ese poco tiempo. ¡Dos años! ¿Qué son dos años para una guerra? ¡Nada!; es lo que yo digo siempre, ¡nada! Una guerra que se respete debe durar por lo menos de cinco a diez años; en menos tiempo ni el gusto puede tomársele!

ODISEO.— (*Paseándose.*) ¿Quién querrá verme, quién?; ¿y para qué?

GUARDIA 2º.— (*Tras una pausa.*) Y ahora bebe vino. Al jovencito le faltaban dos dedos y no fué a la guerra, y a éste que fué a la guerra le sobran ahora dos cuernos. La cuenta es justa.

ODISEO.— ¡Cállate!

GUARDIA 2º.— Perdona; yo sólo hablaba de él.

ODISEO.— ¡Que te calles! ¡Déjame en paz con tus historias!

*(Odiseo vuelve a sus paseos. Vuelve el Guardia 1º y tras un instante entran por la terraza Calipso y Calcas conduciendo a Arqueménides que está viejo y ajado, con el pelo y la barba hirsutos y gestos constantes de temor; tiene aspecto de insano. Odiseo lo observa acercándose a él y Arqueménides procura refugiarse en Calcas, temeroso.)*

ODISEO.— Pero, ¿éste es... (*Mira a Calipso quien asiente con un gesto.*) ¡Arqueménides!

*(Intenta abrazarlo pero Arqueménides le rehuye con miedo.)*

ARQUEMÉNIDES.— ¡No!; ¡no!

CALCAS.— No temas, es otro griego.

ODISEO.— Odiseo, Odiseo. ¿No te acuerdas de mí?

ARQUEMÉNIDES.— No, no; yo no fui, yo no fui. Fué Odiseo quien lo dejó ciego y ahora me busca; Odiseo escapó, ¡escapó! ¡Yo no soy Odiseo! ¡Yo no fui!

ODISEO.— Soy yo; ¡soy yo! ¡Mírame!

ARQUEMÉNIDES.— Estábamos los dos allá en Itaca, gozosos, felices. Había trigo en abundancia y lindas mujeres; lindas, sí, pero Queriné era la más hermosa. ¡Queriné! ¿Sabes? Podía pasarme horas con la cara entre sus trenzas porque eran suaves como la lana de los rebaños y rubias... (*Se interrumpe presa del pánico.*) ¡Oh, los rebaños!; ¡ahí llegan los rebaños, llega el Cíclope! Escóndeme; pronto, ¡pronto! ¡Llega el Cíclope! ¡Pronto!

*(Intenta huir pero Calcas lo contiene.)*

¿Por qué me aprisionas? ¡Déjame ir! ¡Los dioses no permiten que los hombres sirvan de alimento! ¡Déjame; vuelven los rebaños!

CALIPSO.— ¡Arqueménides! ¡Arqueménides!

ARQUEMÉNIDES.— ¡Oh!, ¿quién?; ¿Quién llama a Arqueménides?

CALIPSO.— Yo te he llamado.

ARQUEMÉNIDES.— No, tú me engañas; no. Era la voz de Queriné; tú no.

ODISEO.— Escucha, Arqueménides; escucha.

ARQUEMÉNIDES.— Sí, escuchemos. Sus pasos se oyen desde lejos; ahora está ciego pero sus manos ven por él mucho más allá de lo que alcanza nuestra mirada. Escuchemos; de un momento a otro puede venir.

ODISEO.— Mírame, mírame. ¿No me reconoces?

ARQUEMÉNIDES.— Sí, pero no lo creas; ese es mi secreto. Nadie lo sabrá nunca, nunca. Lo gané con mis manos y es mío, es para Queriné.

ODISEO.— Procura calmarte y mírame; mírame Arqueménides.

ARQUEMÉNIDES.— No, no podrás robarme; lo tengo escondido, bien escondido. Con todo ese oro compraré las arrugas de Queriné y sus lágrimas. ¿Sabes?; Queriné lloraba cuando me fuí a Troya, lloraba. Yo entonces era joven y fuerte, eso fué lo malo, era joven y fuerte. Todo lo gané en Troya, todo. Aquí estaban las murallas y allí el mar; el resto era muerte. Lo gané yo y ahora es mío.

CALCAS.— Nadie te hará daño, cálmate.

ARQUEMÉNIDES.— Lo gané yo, nadie podrá robarme. Yo era joven y eso fué lo malo; muy joven, apenas me apuntaba un bozo suave como el vellón de los corderos... ¡Oh, ahí están los corderos! ¡Vuelve, ya vuelve; ¡os digo que vuelve! ¡Vamos, pronto!; ¡pronto!

ODISEO.— Cálmate y procura entenderme; soy Odiseo, ¿comprendes?; ¡Odiseo!

ARQUEMÉNIDES.— ¡Odiseo sí sabía cómo escaparse! El sí; él nos llevó a todos y ahora escapó. ¿Tú crees que me haya robado a Queriné? (*Gritando.*) ¡Me han robado, me han robado a Queriné! (*Ocultándose tras Calcas.*) Oh, callemos, callemos todos; puede oírnos el Cíclope, puede oírnos; ¡callad!

CALCAS.— El Cíclope no está aquí, cálmate.

ARQUEMÉNIDES.— Vuelve con los rebaños y antes de la noche hay que esconderse. Busquemos pronto un escondite; busquemos, ¿quieres? Te dejaré ocultar conmigo pero no mi tesoro; mi tesoro es mío, es para Queriné. ¡Si hubieras visto cómo lloraba, cómo está llorando!

(*Odiseo se cubre la cara con las manos.*)

Oh, ¡tú también lloras! ¿Lloras por Queriné? Oh, sí, lloremos! (*Pausa.*) Pero yo tengo oro, mucho oro de Troya para pagar sus lágrimas; ¡mucho oro!

ODISEO.— ¡Basta, Calipso; basta!

ARQUEMÉNIDES.— Oh, sí, basta; que no llore más, todo el tesoro es para ella y yo también soy joven. Era rubia

y cuando se desnudaba era como si amaneciera. Se quedó sola pero ahora que he regresado con mi tesoro... ¿se quedó sola, verdad? ¿Está sola?, ¿verdad que sí, que está sola? Y ahora con este oro compraré tierras y rebaños... ¡Escucha, escucha los cencerros! ¡Ya vuelven; vuelve el Cíclope! ¡Escóndeme!

(*Calipso hace una señal a Calcas y éste lo va sacando de escena.*)

Sí, sí; ¡vamos! ¡Pronto!; ¡por aquí, por aquí!

(*Salen.*)

CALIPSO.— (*Tras un momento.*) Hubiera querido evitarte esto, pero era necesario.

ODISEO.— ¿Para qué, para qué todo?; ¿para qué? Siento el peso de todas las muertes de Itaca! Todos los muertos pesan hoy sobre mí; ¡todos!

CALIPSO.— No lo tomes así; no fué tu culpa.

ODISEO.— No sé, no sé nada. Sólo buscaba salvarme, ¿es malo acaso? Y no, no lo buscaba por mí sino por todo lo que había quedado esperándome. ¿Pueden culpar a Penélope de todo esto?

CALIPSO.— No; sólo era una palabra.

ODISEO.— ¿Qué estás diciendo? ¿Llamas una palabra a Penélope? (*Pausa.*) ¡Oh, preferiría no haberlo visto!

CALIPSO.— Una palabra, como Arqueménides.

ODISEO.— ¡Déjame; déjame!

CALIPSO.— Como Arqueménides; ¿qué es Arqueménides ahora más que una palabra?

ODISEO.— No sé, no sé nada; nada me preguntes. (*Pausa.*) ¡Esto es todo lo que se ha salvado!; ¡esto! ¡Y he vivido yo, justamente yo, para verlo!

CALIPSO.— Tú estás a salvo.

ODISEO.— No sé; ya no sé nada. ¡Es muy difícil todo!

CALIPSO.— Es difícil la vida y es muy arduo el amor. Duele justamente hasta donde empieza el olvido. Duele na-

cer porque allí comienza el olvido de todo lo que hemos estado respirando antes, y también duele la muerte porque en ella se inicia el olvido de esta luz y de este aire. Sólo en la inmortalidad cabe la alegría; ésta que yo te ofrezco. Ven, déjate guiar por mí.

*(Se oyen voces y luego entran los tres Jóvenes.)*

¿Qué buscáis aquí?

JOVEN 1º.— Hemos creído nuestro deber venir a defender el Palacio, señora.

JOVEN 2º.— Las turbas han disuelto el ágora exigiendo una aclaración que la Asamblea no supo o no quiso dar.

JOVEN 3º.— Y vienen todos hacia aquí a solicitar tu palabra; quieren saber la verdad.

ODISEO.— ¿Qué ocurre? Dadme una espada; también puedo yo ser útil en este trance.

CALIPSO.— Tú no; nada de espadas. Y tú menos que nadie; tú eres la verdad que vienen buscando.

ODISEO.— ¿Yo?

CALIPSO.— Sí; olvidé decírtelo. Los Ancianos venían a pedir tu presencia en el ágora.

ODISEO.— Iré; si mi presencia puede calmar el tumulto, pues entonces...

CALIPSO.— No, no irás; no piden contemplarte. *(A los Jóvenes.)* Agradezco vuestro celo; id y uníos a los demás. No cerréis las puertas; aseguráos de que están bien defendidas las entradas y preparaos para cualquier contingencia pero las puertas deben permanecer abiertas. Que todos noten la presencia de mi fuerza y no la de mi temor; ¿entendido?

JOVEN 1º.— Perfectamente; *(A los otros.)* Vamos.

*(Salen los tres Jóvenes.)*

ODISEO.— ¿Qué quiere de mí tu pueblo?

CALIPSO.— Querían que declararas, por los dioses, si Penélope vive o ha muerto. Como verás mi pueblo se preocupa demasiado por la buena reputación de su reina; yo aprecio ese interés pero me molesta su manifestación ruidosa.

ODISEO.— ¡Oh, ciego de mí!

CALIPSO.— ¿Y ahora qué te sucede?

ODISEO.— ¿No comprendes? Cuando me molestaba que hablaban de Penélope estaba ciego, ciego! ¡Penélope vive!

CALIPSO.— ¡Cuidado, Odiseo!

ODISEO.— ¡Es una verdad tan grande que es capaz de mover a un pueblo! La sienten viva, la ven pesando entre el cielo y la tierra; la ven, Calipso; ¿te das cuenta?

CALIPSO.— No estés tan seguro; ¿te has preguntado cómo la ven?

ODISEO.— ¡No me importa, ya no me importa! ¡Estuve ciego, ciego!

*(Se oye fuera un confuso vocerío que luego se irá precisando poco a poco.)*

¿Ves, lo ves? ¡La fe de toda la isla puesta en Penélope!

VOCES DE PUEBLO.— ¡Ha muerto! ¡Penélope ha muerto!

*(Odiseo queda inmóvil, sorprendido en mitad de su alegría.)*

¡Penélope ha muerto!

ODISEO.— ¿Qué?; ¿qué dicen?

VOCES.— ¡Ha muerto! ¡Ha muerto! ¡Penélope ha muerto!

ODISEO.— Oh, ¡no es posible! ¡No es posible!

VOCES.— ¡Ha muerto! ¡Ha muerto Penélope!

*(Odiseo se cubre los oídos con las manos y se va doblegando al pie de los escalones a medida que las Voces repiten su cantinela.)*

ODISEO.— ¡No quiero oírlo!; ¡no quiero! ¡Que se callen! ¡Haz que se callen!

VOCES.— ¡Ha muerto! ¡Penélope ha muerto!

*(Odiseo, en actitud vencida repite tercamente: "¡Que se callen!", mientras las Voces siguen diciendo: "¡Penélope ha muerto!".)*

CALIPSO.— *(Gritando con aire de triunfo.)* ¡Calcas! ¡Calcas!

*(Las Voces se hacen confusas y Odiseo sigue en su actitud aunque callado.)*

CALCAS.— *(Entrando.)* Señora, ¡debías hablarles!

CALIPSO.— Hazlo tú.

CALCAS.— ¿Yo?; ¿y qué podría decirles yo?

CALIPSO.— *(Mirando a Odiseo con aire de triunfo.)* Diles que Penélope es apenas un nombre; que Penélope ha muerto.

*(Calcas se dirige a la terraza; el confuso vocerío continúa y aumenta cuando Calcas se asoma, y cuando éste abre los brazos en la actitud del que pide silencio, se van callando poco a poco.)*

ODISEO.— ¡Todo se ha perdido!; ¡todo!

CALCAS.— Pueblo de Ogigia, en nombre de la diosa Calipso...

ODISEO.— ¡Todo!; ¡todo se ha perdido!

*(Sobre las palabras de Calcas y de Odiseo ha comenzado a caer lentamente el*

TELÓN

### ACTO III

*La misma decoración del segundo acto. Al levantarse el telón las tres Muchachas salen por la puerta de interior izquierda y se dirigen hacia la de interior derecha; al llegar al centro del escenario se detienen para seguir conversando. La Muchacha 1ª lleva una vestidura al brazo; la Muchacha 2ª, un manto y la Muchacha 3ª un cofrecillo de joyas. En un rincón de la escena habrá una rueda primitiva. Es la mañana, varios días después.*

MUCHACHA 1ª.— *(Entrando a escena.)* Era previsible que todo acabaría en esto.

MUCHACHA 2ª.— Sí; eran demasiado evidentes sus esfuerzos por atraparlo. Porque no me negaréis que fué una verdadera cacería.

MUCHACHA 3ª.— Es verdad; pero si él no hubiese querido...

MUCHACHA 1ª.— ¿Qué insinúas? ¿Qué otro remedio le queda, vamos a ver, sino aceptar lo que ella diga?

MUCHACHA 3ª.— No sé; ¿pero por qué tiene que casarse precisamente con ella? Vamos a ver; ¿por qué con ella y no con otra?

MUCHACHA 2ª.— ¡Qué cosas se te ocurren! ¿Olvidas quién es ella?

MUCHACHA 3ª.— No, no lo olvido y es por eso que hablo.

MUCHACHA 1ª.— Calipso es poderosa y supo hacerlo caer.

MUCHACHA 3ª.— Me parece que por defenderlo exageras el poder de Calipso; él tampoco es inocente. Lo que ocurre es que Odiseo no intentó siquiera resistirse.

MUCHACHA 2ª.— ¿Y qué quieres que hiciera?

MUCHACHA 3ª.— Yo no quiero nada; pero, ¿por qué no se fijó en ti, o en ti?

MUCHACHA 1ª.— Tampoco se fijó en ti; no veo porqué tienes que señalarlos.

MUCHACHA 3ª.— Tampoco, es verdad. ¿Comprendéis ahora lo que eso quiere decir?

MUCHACHA 2ª.— Nada; no quiere decir nada.

MUCHACHA 3ª.— Quiere decir que si lo atraparon es porque se dejó atrapar y por quien más le convenía. Calipso es rica y es la reina; he ahí la verdad del caso.

MUCHACHA 1ª.— ¡Oh!; ¿cómo puedes decir eso de Odiseo?

MUCHACHA 3ª.— Lo digo porque ahora está claro.

MUCHACHA 2ª.— No sé qué pensar; verdaderamente...

MUCHACHA 3ª.— ¿Negaréis la evidencia? Porque si bien ahora se casa con Calipso no hacía más caso de ella que de nosotras; ¿es o no cierto?

MUCHACHA 1ª.— Sí, eso es verdad; aunque cuesta creerlo. ¡Tan luego él!

MUCHACHA 3ª.— Cuesta un tanto pero es la verdad.

MUCHACHA 2ª.— ¡Claro, como nosotras no somos tan ricas, ni llevamos corona...!

MUCHACHA 3ª.— ¡Cuidado!

*(Hay una breve pausa y por interior derecha entra en escena Calipso seguida por la Servidora. Calipso viene con un espejo observando y palpando su peinado.)*

CALIPSO.— Procura no olvidarte; es así como lo quiero.

SERVIDORA.— Sí señora.

CALIPSO.— No digas "sí señora" y luego hagas todo al revés. Cada día estás más desmemoriada; en todo tengo que estar yo, de todo debo acordarme; no hay ya paciencia bastante para sobrellevar tus torpezas. ¡Ve de una buena vez!

SERVIDORA.— Sí señora.

*(Sale cruzando la escena.)*

CALIPSO.— *(Luego de un momento.)* ¿Luce bien este peinado?

MUCHACHA 2ª.— Perfectamente, señora.

MUCHACHA 3ª.— Oh, sí; muy bien.

*(Calipso se contempla un instante y luego deja el espejo.)*

CALIPSO.— ¿Habéis terminado?

MUCHACHA 1ª.— Ahora íbamos en tu busca, precisamente.

CALIPSO.— Ya era hora. *(A la Muchacha 3ª.)* ¿Trajiste las joyas? Veamos.

*(La Muchacha 3ª se aproxima con el cofrecillo y van sacando y mirando las alhajas según hablan.)*

MUCHACHA 3ª.— ¡Este es hermosísimo!

CALIPSO.— No; me trae malos recuerdos. *(Pausa.)* ¡Es curioso!

MUCHACHA 2ª.— ¿Ocurre algo?

CALIPSO.— Nada ocurre. *(Pausa y consigo misma.)* ¿Por qué me acordaría ahora de esto? *(A la Muchacha 3ª.)* En fin. Veamos, veamos. *(La Muchacha saca otro collar.)* No; no va bien con el color de las vestiduras. ¿Quieres que parezca un arco-iris? Saca el de esmeraldas. *(Pausa. La Muchacha hace lo indicado.)* Ponlo sobre la vestidura para que lo vea. *(La Muchacha hace lo antedicho.)* Bien; está bien.

MUCHACHA 1ª.— Es de buen augurio; presagia esperanza.

CALIPSO.— ¿Dijiste esperanza?

MUCHACHA 1ª.— Sí; el verde es esperanza.

CALIPSO.— ¿Y por qué no el amarillo?

MUCHACHA 2ª.— ¡Oh, no!; el amarillo es desesperanza.

CALIPSO.— ¡Qué tontería! *(A la Muchacha 3ª.)* El brazalete de ópalos, también.

MUCHACHA 3ª.— Perdona, pero no es de buen augurio.



CALIPSO.— ¿Qué estás diciendo? ¿Con agujeros a mí? ¿Pensáis que soy como vosotras? Ve y haz que las limpien. (A las otras.) Venid conmigo; quiero probarme.

*(Calipso entra por interior derecha seguida por las Muchachas 1ª y 2ª. La Muchacha 3ª sale por interior izquierda. La escena permanece sola un instante y luego llega Odiseo por la terraza seguido por los Jóvenes 1º y 2º.)*

JOVEN 2º.— Nunca lo hubiera creído.

ODISEO.— ¿Por qué?

JOVEN 2º.— Te has pasado la vida en el mar y en la guerra y se hace difícil pensar cuándo tuviste tiempo para aprender lo que son cosechas.

ODISEO.— Olvidas que yo también cultivé la tierra y cuidé mis rebaños; en Itaca, y no sabéis bien cuánto me recordaron vuestras higueras y esos trigales a los míos...

JOVEN 1º.— Perdona; ¿no podríamos cambiar de tema?

ODISEO.— ¿Te aburre el tema bucólico?

JOVEN 1º.— No es eso, sino...

ODISEO.— ¿Sino qué?; termina. ¿Ocurre algo?

JOVEN 2º.— No, no es nada.

ODISEO.— Veamos, amigos; ¿qué tratáis de ocultarme?

JOVEN 1º.— Oh, no tiene importancia, pero la verdad es que Calipso...

ODISEO.— Continúa, ¿qué?; ¿o no debo saberlo?

JOVEN 2º.— Sí; no, en fin... lo cierto es que la diosa no quiere que hablemos contigo de Itaca.

JOVEN 1º.— Nos ha prohibido mencionar nada que se relacione con tu isla.

ODISEO.— ¿Conque Calipso os ha prohibido? ¿Y por qué razón?

JOVEN 2º.— No lo sabemos; tú comprenderás...

*(Odiseo mira hacia el exterior —este diálogo se ha desarrollado sobre la terraza— y divisa a Calcas.)*

JOVEN 1º.— No quisiéramos ofenderte, pero las órdenes...

ODISEO.— *(Casi desentendiéndose de ellos.)* Sí; comprendo. *(Llamando.)* ¡Calcas! Y ahora os voy a pedir que os retiréis. Os agradezco la compañía y vuestro paseo. *(Saliendo sobre la terraza al encuentro de Calcas.)* ¡Calcas! *(A los Jóvenes.)* Dejadme un momento, amigos.

JOVEN 2º.— Como quieras.

*(Salen, cruzando la escena, por interior izquierda.)*

ODISEO.— Desde temprano busco hablar contigo. Necesito tu consejo y tu ciencia; quiero tu opinión para algo que me ocurre.

CALCAS.— Mucho necesitas, por lo que veo, pero en fin, dispón en la medida en que pueda yo servirte. ¿Qué te ocurre?

ODISEO.— No sé cómo llamarlo, ni por dónde empezar para que me entiendas.

CALCAS.— Pues procura saberlo; lo primero que necesito yo es saber qué debo explicarte. No es fácil llegar así como así, y arrojando un hueso sobre la mesa pedirle a Calcas que adivine el color de los ojos de su dueño.

ODISEO.— Azules; y negra su cabellera.

CALCAS.— ¿De qué hablas?

ODISEO.— He visto a Penélope.

CALCAS.— Perdona, creo no haber oído bien; ¿dices que has visto...?

ODISEO.— A Penélope.

CALCAS.— Espera; deja que me acostumbre. Dices que la has visto; bien, ¿cuándo?

ODISEO.— Anoche; y tan claramente como te veo a ti en este instante.

CALCAS.— Vayamos despacio, por favor. ¿La viste tal como dices, en forma corporal? Luego no fué con tu pensamiento sino con los sentidos; ¿es así?

ODISEO.— Así es; como te veo a ti.

CALCAS.— ¿Durante el día estuviste pensando en ella?

ODISEO.— No lo sé; aunque no, creo que no.

CALCAS.— Sin embargo es lo más probable; dime, ¿qué otras personas, seres u objetos completaban el sueño?

ODISEO.— Ahí está la dificultad, que no sé si fué un sueño.

CALCAS.— Es natural; en el sueño te creías despierto.

ODISEO.— Es lo que no sé, Calcas; y ello me preocupa tanto o más que lo sucedido. Penélope no está aquí, nadie la ha visto sino yo, anoche, y ya no he vuelto a encontrarla; ello me induce a pensar que lo he soñado. Pero, por otra parte estoy seguro de que no dormía, mis cinco sentidos estaban vigilantes, tocando la presencia de Penélope; si por ellos me guío. . .

CALCAS.— También suele enviarnos Zeus ciertos sueños engañosos, Odiseo; pero ante todo debes estar seguro de si lo fué. Vayamos por partes; ¿en qué circunstancias ocurrió?

ODISEO.— Fué antes de irme al lecho; yo estaba con Calipso. . .

CALCAS.— ¡Espera!; estabas con Calipso. . . ¿No recuerdas haberte quedado dormido?

ODISEO.— No; estoy seguro.

CALCAS.— Bien; descartemos esa posibilidad. Dime, ¿cómo la viste?

ODISEO.— Reclinada junto a mí.

CALCAS.— Naturalmente, Calipso no pudo verla; ¿fué así, tú sólo la veías?

ODISEO.— Sí; Calipso desapareció aunque quedaron sus palabras y en su lugar. . .

CALCAS.— No te apresures que se hace difícil entenderte; qué quieres decir con que quedaron las palabras de Calipso aunque ésta había desaparecido?

ODISEO.— Fué anoche, como te dije; yo estaba con Calipso en. . ., bueno, no importa el sitio; hablábamos. Recuerdo que en determinado momento Calipso me tomó esta mano entre las suyas, era Calipso, hasta ese instante era ella, lo recuerdo bien; puedo acordarme hasta del susurro de la brisa en el follaje del parque y del canto de unos pescadores que regresaban tarde. Yo miraba la obscuridad del mar y de golpe, al sentir los dedos de Calipso acariciar mi mano aparté la vista del mar, miré aquellos dedos y. . .

CALCAS.— Continúa, continúa.

ODISEO.— Los dedos primero y luego la mano, no eran suyos. Me dió un vuelco la sangre y miré el brazo, luego los hombros, los labios, la cabellera; Penélope estaba allí, conmigo, sosteniendo mi mano.

CALCAS.— ¿En lugar de Calipso?

ODISEO.— Sí, Calipso no estaba; había desaparecido.

CALCAS.— ¿Estás seguro de que era Penélope?

ODISEO.— Seguro; completamente seguro.

CALCAS.— ¿No habrás sufrido alguna perturbación visual que al deformar la imagen que tenías delante llevara a tu imaginación a hacer el resto?

ODISEO.— No; era Penélope, estoy seguro. Lo extraño es que no era tal como hubiera podido recordarla, sino distinta. No la del día de nuestra boda ni la que me despidió llorando cuando salí para Troya sino otra; ni la virginidad ni el dolor de Penélope, sino la de mi ausencia. La reconocí al mismo tiempo en que la veía fuera de todo cuanto pude haber imaginado; era ella.

CALCAS.— ¿Cuánto tiempo duró eso?

ODISEO.— No sé; perdí la noción del tiempo y aun lo que pude hacer o haber dicho.

CALCAS.— Al terminar la visión, ¿quién estaba contigo?

ODISEO.— Nadie.

CALCAS.— Se hace difícil tu explicación; sospecho que omites detalles de suma importancia. ¿Al terminar la visión

también Calipso había desaparecido? ¿No regresó a tu lado luego que perdiste a Penélope?

ODISEO.— No; aunque lo extraño del caso es que allí quedaron sus palabras.

CALCAS.— Vuelves a enredar la explicación; ¿qué quieres decir?

ODISEO.— Todo era Penélope; el cuerpo, el tacto, el calor de su piel, la voz, todo. Sólo las palabras eran de Calipso; ¿comprendes?

CALCAS.— No mucho.

ODISEO.— Al hablar, los labios que se movían eran los de Penélope, la voz era también suya, suyo el aliento pero sus palabras parecían dictadas por Calipso.

CALCAS.— ¿Qué palabras?

ODISEO.— No puedo revelarlas.

CALCAS.— Es extraño, muy extraño.

ODISEO.— Tú debes tener una explicación, Calcas. ¿Qué dice tu ciencia? ¿Qué significa esto que me ha ocurrido? ¿Qué debo pensar? ¡Aconséjame!

CALCAS.— Es difícil, Odiseo; muy difícil.

ODISEO.— Por eso recurro a ti; tú debes conocer el sentido de todo esto. ¿Cómo interpretarlo? ¿Regresó anoche Penélope de entre los muertos para impedir mi unión con Calipso? ¿Es una advertencia de los dioses? En tal caso, ¿qué quieren decirme? ¿Debo continuar con Calipso la vida que no pude tener con Penélope? Aclárame tú el significado.

CALCAS.— No sé; no me pidas ahora una explicación y un consejo apresurados. Habría que consultar los oráculos y eso lleva tiempo.

ODISEO.— Pues entonces habrá que postergar la boda; ¿no es eso?

CALCAS.— Tampoco me atrevo a aconsejarlo; no quiero enfrentar las iras de Calipso.

ODISEO.— Pero es lo prudente. ¿Qué me aconsejas?

CALCAS.— Lo siento, Odiseo, pero no puedo intervenir en este problema. Por un lado me está prohibido anticipar la voluntad de los dioses y por el otro no es prudente contrariar a la diosa.

ODISEO.— ¡Eso es!; ¿y yo? ¿Qué quieres que sea de mí? Pienzas dejarme en este desamparo? ¿Te parece justo?

CALCAS.— No pretendo ser justo y no he dicho que lo sea sino que procuro sencillamente ser prudente; cauto, nada más que cauto.

ODISEO.— ¡Sólo piensas en ti! ¿Y yo? ¿Ni tan sólo una palabra puedo esperar de tu tan pregonada sabiduría?

CALCAS.— Bien se ve que eres un hombre, Odiseo. Viniste a buscar la verdad y a falta de ella te conformas con una palabra. Pues bien, sí; una palabra te daré: calma, es necesario que tengas calma y confíes en mí. *(Pausa.)* Ahora voy a rogarte que me dejes un momento a solas; debo hablar a Calipso por el bien de todos.

ODISEO.— ¿Qué vas a decirle? ¿No intentarás...?

CALCAS.— Nada temas que no descubriré lo que me has confiado. No puedo hacerlo por otras razones, mucho más poderosas para mí, que la fidelidad para con tu secreto. Ve sin temor.

*(Calcas se aproxima a la puerta interior derecha, mientras Odiseo sale por la terraza, y llama.)*

¡Calipso! ¡Calipso!

*(Sale Calipso, tras un momento, seguida por las Muchachas 1ª y 2ª.)*

CALIPSO.— ¿Qué sucede? *(Pausa.)* ¡Ah!, ¿eres tú? Me sorprendes dando los últimos toques a mis preparativos; ¿no te extraña tanta frivolidad en una diosa?

CALCAS.— En ti, y ahora, no. Debo hablarte a solas.

CALIPSO.— (A las Muchachas.) Bien, todo está bien; he quedado conforme.

MUCHACHA 1ª.— Gracias, señora.

CALIPSO.— Atended a los otros detalles con la misma inteligente disposición y todo saldrá perfecto.

MUCHACHA 2ª.— Así lo haremos.

(Salen las dos Muchachas cruzando la escena.)

CALIPSO.— ¿Qué vienes a decirme?

CALCAS.— Que suspendas la boda.

CALIPSO.— ¿Cómo?

CALCAS.— Deja que Odiseo se marche; no te unas a él. Se me ha revelado el poder de Zeus que te exige el cumplimiento de su mandato. Los dioses no aprueban esa unión y si la realizas descargarán sobre ti su cólera. Estamos a las puertas de lo imprevisible, ¿comprendes? No puedo decirte mucho más.

CALIPSO.— Siempre llegas tarde, Calcas; eres un adivino del pasado. No estoy a las puertas de lo imprevisible. Lo imprevisible se ha cumplido y ahora me sales tú a profetizar que está por cumplirse. ¿Pero qué clase de adivino eres tú?

CALCAS.— Y tú; ¿qué clase de diosa eres tú?

CALIPSO.— ¡Cuidado Calcas!

CALCAS.— Eso digo yo: ¡cuidado Calipso!

CALIPSO.— ¿Te atreves a amenazarme? Tú, ¿tú te atreves a amenazar a Calipso?

CALCAS.— No soy yo quien lo hace; tan ciega estás que no sabes ya ni qué fuerzas manejas.

CALIPSO.— ¿Te parezco ciega, verdad? ¿Y tú, no te has mirado a ti mismo? Estás ciego de envidia y de impotencia. Envidias mi poder y el que haya sabido burlar a los dioses. ¿Qué has hecho sino evitar todo com-

promiso? ¡Sí, claro, ya lo sé! ¡Los dioses te impedían ayudarme! ¡Valiente consejero y adivino! Consejero para el fracaso, para el temor, para el no atreverse, para el “no conviene”; adivino de lo que ya todos saben.

CALCAS.— Basta ya de locuras y de insensatas palabras! Me marchó; mi conciencia queda en paz pues vine a tiempo y no quisiste escucharme.

CALIPSO.— Sí, vete, vete; eso es lo mejor que puedes hacer.

CALCAS.— Te pesará, Calipso; te pesará pero ya será tarde.

(Va saliendo por la terraza; Calipso lo sigue diciéndole.)

CALIPSO.— Guarda tus amenazas para los niños y tus profecías para los locos!

(Tras un instante, y al ver llegar a Odiseo por la terraza, va a su encuentro con alegría.)

¡Odiseo; mi amor!

ODISEO.— (Entrando.) ¿Qué ha sucedido?

CALIPSO.— Nada, nada de importancia. ¡Cómo has tardado!

ODISEO.— ¿Nada, estás segura? ¿Y esos gritos? ¿Qué ha pasado?; ¿qué te ha dicho Calcas?

CALIPSO.— No tiene importancia, ya te dije; venía a vaticinarme lo que nosotros sabemos desde anoche. ¿Te acuerdas de anoche o ya me has olvidado! ¡Fué tan hermoso!

ODISEO.— ¡Oh, anoche! ¿Te dijo algo de anoche?

CALIPSO.— ¿No te digo que a eso venía?; pero no perdamos tiempo, ¿qué importa ahora Calcas? Oh, tú no podrás imaginarte nunca cómo me siento desde anoche! Estuve toda la mañana deseando verte, estar contigo; preguntándome a mí misma cómo pude haber vivido

hasta ahora sin conocerte. Porque es a partir de anoche que he empezado a vivir; es una vida llena de alegría, nueva.

ODISEO.— No me digas que anoche, que desde anoche...

CALIPSO.— Sí, soy feliz; ¡déjame decir! Soy feliz, sí; muy feliz gracias a Odiseo, a ti, amor mío.

ODISEO.— ¡Oh, por favor, no me digas eso!

CALIPSO.— Debo decirlo porque es la verdad, una verdad que deslumbra; me siento dichosa, inmensamente dichosa; me siento otra, ¡otra!

ODISEO.— ¡Qué estás diciendo!; ¿qué quieres decir?

CALIPSO.— Pues lo que oyes: el milagro que hemos obrado juntos. Tan bien me encuentro que podría caminar sobre el agua, andar por los aires como si no tuviera cuerpo; como si estas carnes no fueran mías sino de la tierra y del aire y del mar; como si en mí estuvieran todas las criaturas.

ODISEO.— ¡Oh, Calipso!

CALIPSO.— Sí, dí mi nombre; dilo. Me gusta tanto oír tu voz cuando me nombras! Esa es la única pena que tengo: no habértelo oído decir anoche ni una vez siquiera! Pero no importa, no hubo tiempo, ¿verdad?, para descubrir tantas cosas de un golpe. Ahora que te oigo decir Calipso empiezo a descubrir mi nombre, a verlo desde tus labios como en un espejo, ¡y qué bien suena! Ayer, en cambio, descubrí mi piel desde tus ojos y desde tu tacto. Hasta los sentidos tengo más ágiles y me he sorprendido esta mañana mirando mi cuerpo desde afuera, para saber cómo lo miras tú. ¿Querrás creer que esta mañana encontré alegría en sentir el perfume del aire? Era un olor a tierra, a mar, a durazneros floridos y a ti debo todo esto; a Odiseo debo mi alegría!

ODISEO.— No, Calipso; no es posible.

CALIPSO.— ¡Claro que lo es!; y desde que me has hecho tu mujer.

ODISEO.— No, no; ¡calla!

CALIPSO.— ¿Qué importa? ¿Vas a temer ahora que nos oigan? ¡Que se enteren todos! Soy tu mujer, ¿no es eso?; ¿que todos esperan al día de mañana para decirlo honestamente?, y bien, ¿qué puede importarnos a nosotros lo que los demás esperen o puedan suponer? Soy tu mujer, esa es la única verdad importante.

ODISEO.— Entonces, quiere decir...

CALIPSO.— Que no me importa ya nada fuera de ti; que soy feliz porque sé que te gusto. ¿También te gusto ahora, Odiseo, a la luz del día? ¿Soy hermosa también ahora?

ODISEO.— Una diosa siempre lo es.

CALIPSO.— Anoche, y para ti, fuí algo más que una diosa.

ODISEO.— ¡Calla, por favor! ¡Calla, no lo digas!

CALIPSO.— ¡Qué tonto eres! ¿Verdad que siempre me encontrarás hermosa como anoche? Me lo dijiste tantas veces que hoy, al recordarlo, iba descubriendo por vez primera mi hermosura. Tantos veces lo dijiste que parecías tú mismo estarlo descubriendo; ¿tanto me prestó el amor que antes no habías notado?

ODISEO.— Oh, Calipso; si supieras que, verdaderamente...

CALIPSO.— Comprendo; eres demasiado pudoroso. Esperaré el canto del ruiseñor para que con él llegue Odiseo, mi Odiseo. (*Hay una pausa.*) ¿Sabes lo que he pensado? Pues que nuestra unión abre un nuevo camino para el porvenir de esta isla. (*Odiseo la mira sin responder y ella sigue.*) Déjame explicarte mis proyectos. Tú eres un héroe, tienes experiencia del combate y, lo que es más importante, tienes prestigio; dirigido por ti nuestro ejército sabrá salir victorioso.

ODISEO.— Pero, Calipso...

CALIPSO.— No digas nada aún; escúchame. Al norte y al sur hay comarcas ricas gobernadas por reyes imbéciles y no sería muy difícil dominarlas.

ODISEO.— Esa ambición no cuadra en una diosa.

CALIPSO.— ¿Por qué no? Tú serás quien gobierne y quien lleve la guerra; yo me quedaré aquí, en Palacio, hilando en la rueca; ¿la ves?, la he mandado traer para que las mujeres me enseñen su manejo. Yo hilaré, cuidaré de tu casa, mientras tú inspeccionas las naves y los ejércitos.

ODISEO.— Escúchame, Calipso; hay algo que necesito decirte, que debo decirte.

CALIPSO.— Que me amas, ¿verdad?; eso es lo único que debes decir desde ahora.

ODISEO.— ¡Oh, por favor, escúchame!; es más serio de lo que piensas.

CALIPSO.— ¿Más serio que el amor?; ¡imposible! Si no es eso lo que vas a decir, nada digas, hoy no podría escucharte otras palabras.

ODISEO.— Calipso, mira; no sé cómo empezar, pero debo hacerlo. Anoche... fué muy extraño lo que ocurrió anoche; tanto que no sé si pedirte perdón o sí, para justificar mi conducta...

CALIPSO.— No digas más y no te disculpes que no necesitas justificación alguna. Nada tomaste —y creo que mis palabras te lo han dicho claramente— que no hubiera deseado darte. ¿No me ves feliz?; entonces, ¿por qué esos escrúpulos?

ODISEO.— No son escrúpulos, Calipso; entiéndeme. Sino que...

*(Se oyen voces fuera y luego entran por interior izquierda los dos Ancianos.)*

ANCIANO 1º.— No quisiéramos interrumpir pero los servidores nos indicaron que aquí podíamos hallarte.

ANCIANO 2º.— Sólo distraeremos tu atención un instante.

CALIPSO.— Bien; ¿qué nuevas traéis?

ANCIANO 1º.— Oh, como nuevas, ninguna; sólo venimos a consultar contigo los últimos detalles para la ceremonia de mañana.

ODISEO.— *(Aparte a Calipso.)* Perdóname, pero no podría soportar la cháchara de estos viejos.

CALIPSO.— *(Aparte a Odiseo.)* Tampoco puedo yo, pero no me cabe otro remedio. En seguida estaré contigo.

ODISEO.— *(A los Ancianos.)* Con vuestra venia.

ANCIANO 2º.— No es ningún secreto.

ANCIANO 1º.— Al contrario, nos placería oír tu opinión.

ODISEO.— Gracias, pero sabréis disculparme.

*(Sale Odiseo; los Ancianos lo reverencian.)*

ANCIANO 1º.— Dado que el ágora se reunirá mañana para presenciar y prestigiar la ceremonia, hemos dispuesto todo lo que a nuestro entender, salvo alguna omisión involuntaria que tú te dignarás observarnos, creemos necesario e imprescindible para el mayor boato y lucimiento.

ANCIANO 2º.— Los dos tronos en el centro, con sus tapices y las coronas de hiedra y de laurel.

ANCIANO 1º.— Se ha dispuesto, asimismo, extender las alfombras de púrpura desde el Palacio hasta el ágora y ha quedado establecido el rito para el sacrificio.

ANCIANO 2º.— Ya hemos apartado, según tus órdenes, la becerria blanca, sin una mácula, y de dos años, para ofrecerla a Zeus y a Afrodita.

CALIPSO.— *(Impaciente.)* Bien, bien.

ANCIANO 1º.— Ahora sólo deseamos saber de ti si hemos estado omisos en algún detalle del ceremonial.

CALIPSO.— No, todo está bien; muy bien.

ANCIANO 2º.— Y también, deseamos ser los primeros en hacer votos por tu eterna felicidad.

ANCIANO 1º.— Eso es; los primeros. Recordarás que siempre lo hemos sido en nuestra fidelidad, en nuestro amor al trono y en estar a lo que te dignes ordenarnos.

CALIPSO.— Sí, todo eso sé y lo agradezco. Y ahora, si no tenéis otra cosa, desearía disponer de mi tiempo.

ANCIANO 2º.— Si en algo podemos nosotros...

CALIPSO.— No, gracias; en nada. Conque ahora....

ANCIANO 1º.— No te distraeremos más. Estamos a tu servicio.

ANCIANO 2º.— A tu servicio.

*(Los Ancianos se retiran haciendo reverencias. Calipso los ve partir y tras un instante se dirige al sitio por donde salió Odiseo. Al sentir rumores que vienen de fuera se detiene y luego se vuelve cuando entran por la terraza Calcas, el Joven 3º y dos Marineros.)*

CALCAS.— *(Entrando.)* ¡Calipso!

CALIPSO.— Y ahora, ¿qué nuevo fastidio es éste? *(Reparando en los Marineros.)* ¿A qué viene aquí esta clase de gente?

JOVEN 3º.— Son dos Marineros, señora...

CALIPSO.— ¡Ya lo veo!

CALCAS.— Que traen noticias alarmantes.

CALIPSO.— ¿Alarmantes? Pero qué, ¿os habéis propuesto entre todos estorbar mi alegría?

JOVEN 3º.— Lo sentimos, señora, pero...

CALIPSO.— Pero hacéis todo lo posible por conseguirlo. ¿No puedo tener paz ni en mi propio palacio?

CALCAS.— Es por tu paz, Calipso.

JOVEN 3º.— Estos hombres traen noticias de Penélope.

CALIPSO.— ¿Qué dices?

CALCAS.— Así es; debes oírlos. Escucha tú misma su relato. *(A los Marineros.)* Hablad; decidle a la reina lo que nos habéis referido a nosotros.

CALIPSO.— ¿Qué nueva locura es ésta? ¡Habla!

MARINERO 1º.— Pues, la cosa es así; cuando supimos que la población estaba de festejos porque mañana se celebran los esponsales de la reina.

MARINERO 2º.— Pero lo importante es que cuando oímos el nombre de Odiseo nos maravillamos.

MARINERO 1º.— Sí, no podíamos creerlo porque hace unos meses encontramos una nave que anda en su busca.

CALIPSO.— ¿Decís que una nave...? ¿Y quién lo busca?

MARINERO 1º.— Los tripulantes de la nave.

MARINERO 2º.— Es decir, Penélope; toda vez que esa nave la equipó Penélope para que se le busque por todos los confines del mar.

CALIPSO.— ¿Cómo sé yo que estáis diciendo la verdad?

MARINERO 2º.— Nos lo dijeron los marineros de Itaca.

MARINERO 1º.— Y ofrecen recompensa por el menor indicio.

CALCAS.— Le buscan, Calipso; ¿comprendes? Le buscan.

JOVEN 3º.— Y Penélope vive, señora; ¡Odiseo ha mentido!

CALIPSO.— ¡Cállate! Quienes mentís sois vosotros! Todo esto no es más que una burda mentira!

CALCAS.— ¡Entiende, Calipso!

CALIPSO.— ¡A callar todos! Esto es una trampa; tuya, Calcas; y tuya! *(Al Joven 3º.)*

JOVEN 3º.— ¡Señora!

CALCAS.— ¿Una trampa? ¡Piensa, Calipso!

CALIPSO.— Eso es, pensemos; por vez primera me das un consejo atinado. ¿Dónde está vuestra nave? Por aquí no ha pasado una vela en todo el día.

CALCAS.— No pasaron por aquí porque fueron al fondeadero viejo.

CALIPSO.— ¿Conque al fondeadero viejo? ¿Por qué fueron a dar allí? Precisamente porque de aquí no puede verse. Eso prueba que estáis obrando a mis espaldas, que buscáis ocultaros de mí; ¿por qué?

CALCAS.— Razonas torcidamente; eso nada prueba.

CALIPSO.— ¿Nada prueba, verdad? *(Pausa.)* Estos hombres, ¿a quién pertenecen?

JOVEN 3º.— Son de la isla, señora.

CALIPSO.— ¡No hables! *(A los marineros.)* ¿De quién es esa nave?

- MARINERO 1º.— Del padre de este joven. (*Señala al Joven 3º.*)
- CALIPSO.— Perfecto, perfecto; ¡sigue! ¿Cómo fuísteis a dar al fondeadero viejo cuando ya nadie lo utiliza desde hace mucho?
- MARINERO 1º.— Y, a decir verdad, uno sólo cumple órdenes.
- MARINERO 2º.— ¿Olvidas que hacíamos agua?
- MARINERO 1º.— No lo olvido; pero hubiéramos podido llegar hasta aquí.
- MARINERO 2º.— No hasta mañana; lleva su tiempo dar vuelta a la isla y no se quería que la noche nos sorprendiera haciendo agua por todas partes, además...
- CALIPSO.— ¡Basta! ¿No está claro ahora?
- CALCAS.— ¿Qué piensas?
- CALIPSO.— ¿Y qué piensas tú que pueda yo haber pensado? Vuestra maniobra, vuestra sucia y burda maniobra!
- JOVEN 3º.— ¿Nos acusas?
- CALIPSO.— ¡Sí, por intentar traicionarme! Andáis buscando provocar una reacción del pueblo para apoderaros del gobierno en mi perjuicio.
- CALCAS.— ¡Desvarías!
- CALIPSO.— ¿Desvarío, verdad? (*Al Joven 3º.*) Tú, ¿no te opusiste siempre a Odiseo? ¿No hiciste, una y mil veces, manifestación pública de tu desagrado, primero por su permanencia aquí y luego por su proyectada unión conmigo?
- JOVEN 3º.— Señora, yo...
- CALIPSO.— ¿Te atreverás a negarlo? ¿Quieres que te traiga a quienes se encarguen de refrescar tu memoria?
- JOVEN 3º.— No lo niego; sólo niego la intención que me atribuyes.
- CALIPSO.— Las intenciones las analizo yo; tú responde: ¿es o no cierto? Y luego, ¿qué buscabas con ello?
- JOVEN 3º.— El bien de Ogigia.
- CALIPSO.— ¡El bien de Ogigia! El tan pregonado amor a la patria, en gentes como tú, no es más que amor a sí mismos y a sus posiciones. ¡Eres un traidor! (*A Cal-*

- cas.*) ¡Y tú, otro! Ahora veo el porqué evitabas aconsejarme! Temíais los dos una unión que pudiera perjudicar vuestros privilegios.
- CALCAS.— ¡No sabes lo que dices!..
- CALIPSO.— ¡Lo imprevisible! Bajo la máscara de un principio religioso sólo buscabas, en unión con éstos, cumplir tus ambiciosos propósitos.
- CALCAS.— ¡Estás ciega!
- CALIPSO.— ¿Ciega? ¡Ciega estuve hasta ahora! ¿Ayudaste en algo? No; jamás me secundaste en mi propósito. Dejabas que sola me moviese como mejor supiera. Hasta hace un momento tratabas de disuadirme, ¿por qué? ¡contesta!
- CALCAS.— Estás cada vez más ciega.
- CALIPSO.— ¿Vas a negarlo? Pero por suerte soy más poderosa que vosotros; no podéis burlar mi inteligencia aunque habéis escogido el mejor momento, el de mi alegría, para tomarme desprevenida en mitad de mi júbilo. ¿Lo estáis viendo? ¡Hasta la ocasión habéis buscado! (*Gritando.*) ¡Guardias!
- CALCAS.— ¿Qué piensas hacer?
- CALIPSO.— Si no eres capaz de adivinarlo, pronto lo sabrás. ¡Guardias!
- JOVEN 3º.— Eres injusta, señora.

(*Entran los Guardias.*)

Encerrad a estos hombres. (*Señala a los dos Marineros y al Joven 3º.*) Que nadie pueda hablarles.

JOVEN 3º.— ¡Señora!

(*Los Guardias los van sacando mientras Calipso sigue hablando.*)

CALIPSO.— En cuanto a ti, el respeto que el pueblo tiene por tu investidura me obliga a ser más prudente de lo que quisiera; pero no te alegres. Desde este momento te



haré vigilar constantemente; aún tengo, aunque parecen haberlo olvidado, amigos fieles a mi alrededor y fuerzas suficientes.

CALCAS.— Pronto conocerás tu error.

CALIPSO.— Otra vez llegas tarde con tus profecías; acabo de conocerlo. Mi error fué confiar en quienes no merecían confianza; ya pasó el error, Calcas, y llegas tarde con tu advertencia. Comprendo ahora que lo único que pudiste profetizarme, tu traición, te estaba vedado.

CALCAS.— Si esa es tu opinión, sobran mis advertencias. Cuando los dioses envían la ceguera sobre alguien, nada pueden lograr las palabras.

CALIPSO.— Exactamente; nada puedes lograr sino cansarme. Me alegro por ti y por tu reputación, que puedas al menos adivinar que tu cháchara me molesta. *(Pausa.)* Puedes irte cuando quieras pero no lo olvides: desde ahora me cuidó de ti.

*(Calcas se dirige hacia la terraza para marcharse cuando se oye fuera un rumor amenazador de voces que va creciendo poco a poco como si una multitud se aproximara.)*

¡Espera! ¿Qué es eso?; ¿otra artimaña tuya, verdad?

*(Pausa. Calipso se acerca a la terraza procurando oír. Las voces están cada vez más próximas.)*

¿Qué dicen? ¡Tú debes saberlo!

CALCAS.— Lo ignoro.

CALIPSO.— ¿Lo ignoras? Si bien como adivino podrías no saberlo, sabrás al menos que les has enseñado que vengan a gritar ante mis puertas!

VOCES DEL PUEBLO.— ¡Penélope vive! ¡Vive!

CALIPSO.— ¡Oh, es inaudito! ¿Quieres destrozar mi obra! ¡Haz que se callen! ¡Que se callen!

VOCES.— ¡Penélope vive! ¡Vive!

CALIPSO.— ¡Basta! ¡Basta! ¡Yo lo ordeno! ¡Guardias! ¡Guardias!

VOCES.— ¡Que no haya boda! ¡Que no haya boda!

CALIPSO.— ¡Guardias! ¡Guardias!

VOCES.— ¡Al Palacio! ¡Que no haya boda! ¡Al Palacio! ¡Penélope vive!

*(Se oyen golpes y tumulto fuera.)*

CALIPSO.— ¿Se atreverán? ¿Se atreverán a tocar mis puertas? ¡Guardias!

*(Entra apresuradamente el Joven 1º.)*

JOVEN 1º.— ¡Sálvate, señora; sálvate! La Guardia se ha unido al tumulto y las turbas han violentado las puertas! ¡Huye, señora; sálvate!

CALIPSO.— ¿Huir yo, una diosa? ¡Aquí está Calipso! ¡Aquí está todavía! ¡Yo sola me basto!

*(Se apodera de una lanza y al tomarla se hiere y sangra. El tumulto crece fuera aproximándose.)*

JOVEN 1º.— ¡Huye, pronto!

CALCAS.— Es inútil, Calipso; mira tu sangre, es roja. Tu sangre es roja, Calipso; no es la de los dioses.

CALIPSO.— ¿Qué tiene mi sangre?

*(Se mira y con una exclamación de asombro deja caer la lanza y luego se cubre la cara con las manos. El tumulto sigue fuera.)*

CALCAS.— ¡Lo imprevisible! ¡Ha ocurrido lo imprevisible!; tu sangre es de mujer.

*(El Joven 1º, tras de contemplar asombrado a Calipso y luego a Calcas, huye de escena para mezclarse al tumulto. Tras un instante Calipso vuelve a erguirse desafiante al oír.)*

VOCES.— ¡Por aquí! ¡Poned en libertad al Joven! ¡Por aquí!  
CALIPSO.— ¡Oh, traidores! ¡Pueblo de alimañas!

*(Sube a la terraza y desde allí espera la entrada de los rebeldes. Tras un instante entran en escena por interior los dos Ancianos, los Jóvenes 1º y 2º, las tres Muchachas, y gente de pueblo.)*

¿También vosotros? ¡Raza de mendigos!

*(Por la terraza aparecen gentes de pueblo.)*

JOVEN 1º.— *(Saliendo del grupo y a los otros.)* ¡No es una diosa! ¡Sangra como nosotros, mirad!

CALIPSO.— ¡Fuera de aquí!

JOVEN 1º.— ¡Es una mujer! ¡No es más que una mujer; Calcas lo ha dicho!

CALIPSO.— ¡Fuera!; ¡pueblo de bestias!

CALCAS.— Cuidado, Calipso; las circunstancias han cambiado.

CALIPSO.— ¡Cállate! No pido tu consejo.

ANCIANO 2º.— Luego, ¿es verdad que...?

CALIPSO.— ¡Fuera de mi Palacio! ¡Fuera os digo!

*(Se oyen rumores en el interior y la voz del Joven 3º.)*

JOVEN 3º.— *(Dentro.)* Gracias, amigos; esperad fuera. *(Sobre la puerta y de espaldas a la escena, hablando al interior.)* Convocad a todos los ciudadanos para el ágora; el pueblo de Ogigia será escuchado.

VOCES.— ¡Bravo! ¡Al ágora! ¡Al ágora! ¡Bravo!

*(El Joven 3º se vuelve y entra en escena seguido por los dos Guardias.)*

CALIPSO.— ¿Ya estás aquí?; te esperaba. ¿Qué órdenes vienes a darme?

JOVEN 3º.— Yo no doy órdenes; el ágora decidirá lo que haya que hacer. Yo sólo vengo a decirte, en nombre de Ogigia, que el pueblo ya no te teme, que estamos decididos a ser libres. Es hora de saber quién es más poderoso, si tu capricho o el pueblo.

CALIPSO.— ¿El pueblo quiere ser libre y te ha elegido a ti como nuevo amo?

ANCIANO 1º.— A él no, al ágora.

CALIPSO.— ¡Hermosa libertad la que ha tenido por madre a la traición!

JOVEN 3º.— Es inútil tu burla; nadie te teme ya, Calipso.

CALIPSO.— ¡Buena libertad para un pueblo de bestias! No le ha movido el amor a la libertad misma sino sólo el haber perdido el miedo a su reina; pronto cambiaréis de cadena, un temor por otro. ¡Como las bestias!

JOVEN 3º.— ¡Basta ya!

CALIPSO.— ¿A mí me ordenas tú que me calle? ¿Tú, el traidor? En mi silencio nunca podrá haber obediencia, entiéndelo bien, sino desprecio!

JOVEN 3º.— *(Desentendiéndose y a los Ancianos.)* ¿Qué aconsejáis?

ANCIANO 2º.— Que Calcas consulte el vuelo de las aves.

ANCIANO 1º.— Y las entrañas de las víctimas.

CALCAS.— Sí, es lo prudente; venid conmigo, ayudaréis en el sacrificio.

*(Salen Calcas y los Ancianos por interior izquierda.)*

CALIPSO.— ¡Consultad, consultad! Ponedle a vuestra traición una máscara amable y presentadla luego al mundo como hazaña salvadora! Os dirán que sois héroes pero yo sé que sólo sois traidores!

JOVEN 3º.— *(A los Jóvenes 1º y 2º.)* Id a buscar a Odiseo.

CALIPSO.— ¡Dejadlo en paz!

*(Los Jóvenes se dirigen hacia la terraza y Calipso intenta interceptarlos; los Jóvenes quedan indecisos.)*

¿No me oís? ¡Que le dejéis!

JOVEN 3º.— ¡Guardias! *(Los Guardias cierran el paso y contienen a Calipso.)* *(A los Jóvenes.)* Id.

*(Salen los dos Jóvenes y las Muchachas. Calipso se suelta con dignidad de los Guardias y desciende algunos escalones.)*

CALIPSO.— Antes me protegían a mí como un muro; ahora tú estás detrás de la muralla y yo he quedado fuera. Son como un muro; de un lado el temor y del otro la fuerza. Los únicos que cambian de sitio son los hombres que ahora tienen la fuerza y mañana estarán del otro lado, en mitad del miedo; pero ellos están siempre ahí como una muralla. Mientras el pueblo no derribe este muro de bronce la libertad no será más que una palabra.

JOVEN 3º.— ¿Callarás de una buena vez? ¿Tan poco te ha enseñado la desgracia?

CALIPSO.— Me ha enseñado mucho. Antes yo tenía la fuerza y ahora la tienes tú; al pueblo, en cambio, siempre le tocará el miedo, siempre el mismo lado de esta muralla.

JOVEN 3º.— ¡No tengo tiempo que perder! Te aconsejo calma y que no intentes locuras. *(A los Guardias.)* Cuidaréis que no se mueva de aquí. *(A Calipso.)* En nombre de mi antigua amistad, te prometo justicia.

CALIPSO.— ¿Justicia, dices? ¡Bonito nombre para encubrir las insolencias de tu recién estrenado poder! ¡Las víboras ofreciéndome a mí su justicia!

JOVEN 3º.— ¡Basta! No tengo paciencia para soportar tu soberbia! Ya lo sabes: no te moverás de aquí hasta que el ágora lo decida.

*(Sale el Joven 3º. Los Guardias pasean con sus lanzas por el plano superior cuidando la salida exterior. Calipso permanece en escena, mira su herida y la mancha de su sangre, meditando; luego se vuelve, de espaldas al público, y comienza a subir lentamente los escalones. Al llegar a la terraza los Guardias se detienen como para impedirle una escapatoria, pero ella, sin hacer caso, se apoya en una columna de espaldas al público. Los Guardias vuelven a su recorrida y tras un momento Calipso se yergue al ver a alguien que pasa por el exterior, fuera de la vista del público, y llama.)*

CALIPSO.— ¡Odiseo! ¡Odiseo!

*(Permanece en la actitud de quien espera a una persona que se acerca hasta que entra Odiseo por la terraza seguido por los Jóvenes 1º y 2º.)*

¿Te marchas?

ODISEO.— Sí.

CALIPSO.— Te ibas sin despedirte; ¿por qué?

ODISEO.— No me preguntes lo que no sabría responderte; acepta la realidad tal como es.

CALIPSO.— Sí, es una realidad. Tanto tú como yo tocamos la misma realidad: tu partida; pero, ¡cuán distinto es su sentido para cada uno de nosotros! *(Pausa.)* ¿Lo has pensado bien? ¿Estás seguro de que quieres irte?

ODISEO.— Debo cumplir mi destino, y tú lo sabes.

CALIPSO.— ¡Qué fácil y qué útil para la crueldad es esa palabra! Dices “destino” y quedas libre de las pequeñas responsabilidades, amparado tras una mucho mayor que te viste de inocencia. Pero aquí queda todo lo que tú abandonas, queda temblando; ¿también este dolor lo cargas al destino? ¿No tienes parte tú también en este sufrimiento?

ODISEO.— Sólo sé que debo irme. No está en mí entender el dolor que provocho cuando ni siquiera entiendo el que cae sobre mi cabeza. También sufre Penélope.

CALIPSO.— ¡Ah! ¡Penélope!

ODISEO.— Sí, Penélope. Quítame tú al destino y dejarás a todo el dolor del mundo sin sentido, sin tener siquiera donde poder mirarlo. Todo el dolor de Penélope, la angustia de estos años, sólo tienen ese nombre; ahora te hiere a ti. No es mi culpa, Calipso; si el dolor de estos veinte años pudiera acumularse sobre mi frente, Odiseo sería un dios. Los hombres no fabricamos más que dolores pequeños.

CALIPSO.— Penélope ha sufrido y por eso regresas; yo sufro, pero no te quedas. ¿Has medido el dolor para premiar al más grande? ¿O es el dolor de quien más amas el que te mueve?

*(Hay una breve pausa; Odiseo va a intervenir pero ella lo contiene.)*

No, no digas nada; no me quejo. Por otra parte, ¿qué podrías decir? Sólo hay una verdad que deslumbra: te pierdo; y ya no importa quién gane. Que sea Penélope quien te recobra, no cuenta frente a esta realidad en la que voy entrando. Te marchas; todo lo demás se refugia apenas en un nombre ante esta verdad que avanza. Es curioso: antes la verdad eras tú, tu rostro, el color de tus ojos, tus voces y tus pasos por el palacio; ahora la realidad es tu partida y todo aquello se reduce a una palabra: Odiseo; he ahí lo que ha quedado de todo lo que vivimos juntos, unas pocas letras.

ODISEO.— ¿Qué puedo hacer yo, Calipso?

CALIPSO.— Nada te pido; sólo yo puedo medir este desamparo en que no cabe la esperanza. Ya ves que ni siquiera eso me dejan; es en lo único en que los grandes dioses han querido que me pareciera a ellos. ¡Y cuán difícil es ahora llevar sobre los hombros esta virtud divina siendo una mortal! Me han quitado el olvido y también la esperanza. Ya ves si estoy pobre.

*(Hay una breve pausa. Luego el Joven 2º que ha permanecido, junto con el Joven 1º, apartado, interrumpe.)*

JOVEN 2º.— Odiseo, se hace tarde.

ODISEO.— *(Volviéndose.)* Sí, en seguida. *(A Calipso.)* Calipso...

CALIPSO.— ¡Oh!, ¿tan pronto?

ODISEO.— Es la hora; no está en mí el evitarlo.

CALIPSO.— Sí, sí; es la experiencia que faltaba; sentir el rigor del instante. Ahora estoy en él, me arrastra, veo cómo te lleva y no podré esperar que te devuelva. Tu tiempo y el mío no son el mismo.

ODISEO.— Calipso, yo...

CALIPSO.— Comprendo, comprendo perfectamente pero no me resigno. Sé que es tu hora, pero también sé que no es

la mía. Por eso te llamé; soy yo quien te despide, yo. Tú no tienes porqué decir nada sino simplemente "adiós". Todas las palabras se quedan para mí, se quedan conmigo; tú te vas a la vida y yo te miro alejarte desde aquí, desde este tiempo en que me han puesto, con todo aquello que debimos decirnos si hubiéramos seguido juntos. Yo te despido, Odiseo.

ODISEO.— Adiós, Calipso; sólo quiero pedirte que no me juzgues.

CALIPSO.— Hasta nunca, desde esta muerte en que me dejas.

ODISEO.— No, no digas eso; tú vivirás, encontrarás una razón en que poner la vida. No cargues sobre mí el peso de tu abandono. Lo que me mueve es más fuerte que yo pero tú sabes bien que te recordaré siempre.

CALIPSO.— ¡No repitas eso! Fué lo primero que escuché de tus labios vinculado a otro nombre. Yo ya no lo tengo; la diosa Calipso no existe. No digas más un nombre que no me pertenece, que el tiempo irá desdibujando en tu memoria. No quiero perderme en él como en el suyo se te perdió Penélope. No quiero que te esfuerces pensando: ¿"cómo eran sus ojos", "cómo eran sus cabellos"?, y sólo quede de mí para el recuerdo lo que un día fué mi nombre.

ODISEO.— No te olvidaré, no podré olvidarte.

CALIPSO.— Vete, vete ya Odiseo; ésta es tu hora.

ODISEO.— Adiós, Calipso.

*(Inicia el mutis y en mitad de los escalones lo detiene.)*

CALIPSO.— ¡Espera! *(Odiseo se detiene y se vuelve; Calipso va hacia él.)* ¡Déjame que te mire! *(Le toma la cara entre sus manos y lo contempla.)* ¡Estos ojos! ¡este rostro! *(Pausa.)* También yo tengo miedo de que mañana sólo seas una palabra!

*(Calipso retira sus manos y hay una pausa pesante.)*

JOVEN 2º.— *(Tomándolo desde atrás y suavemente, como para volverlo en sí, de un brazo.)* Vamos, Odiseo.

*(Odiseo sube lentamente el resto de los escalones con la cabeza vuelta hacia Calipso. Al llegar a la terraza se detiene un instante.)*

ODISEO.— Te recordaré siempre; siempre.

*(Se vuelve y rápidamente sale por la terraza seguido por los Jóvenes. Tras un instante Calipso corre tras él y los Guardias cruzan sus lanzas impidiéndole la salida. Deja caer sus brazos, se vuelve y desciende los escalones yendo hasta el centro de la escena muy lentamente y con visible angustia sin exageración. Una angustia contenida por la mayor fuerza de su dignidad. Permanece un momento callada y luego contempla sus manos como cuando tenía entre ellas el rostro de Odiseo. Luego dice, como meditando consigo misma.)*

CALIPSO.— "Te recordaré siempre". Es fácil, muy fácil. *(Larga pausa.)* ¡Oh, esta muerte vestida de memoria! ¡Esta lenta y poblada muerte!

*(Tras un instante y a sus espaldas, por interior izquierda, aparece Arqueménides ocultándose y sin que*

*nadie lo observe. Calipso vuelve hacia los escalones, sube algunos, mira hacia la lejanía, luego observa un momento sus manos extendidas.)*

Sólo queda ya tu nombre, Odiseo. La vejez y un nombre para esperar la muerte!

*(En ese instante Arqueménides avanza hacia el centro de la escena, siempre al pie de los escalones, y tiende sus brazos hacia Calipso.)*

ARQUEMÉNIDES.— ¡Queriné! ¡Queriné!

*(Calipso se vuelve y al verlo se retrae tras las columnas con un gesto de rechazo.)*

Mira, traigo oro; mucho oro. *(Pausa mientras asciende.)* ¡Queriné! ¡Mi Queriné!

*(Sigue ascendiendo con los brazos extendidos y cae el TELÓN.)*

## N O T A S

### WILLIAM FAULKNER, UN NOVELISTA DE LA FATALIDAD

#### I

Faulkner es todavía un novelista oculto. De ahí que sea riesgoso vaticinar cuánto demorará y revelará el desentrañamiento cabal de su estilo cerrado, implicativo, de su saga de ambiente irrespirable, de sus criaturas dilaceradas por la fatalidad.

Es preciso que el crítico de Faulkner aprenda a contradecir sus impresiones, porque éstas suelen basarse —en rigor se basan casi siempre— en anécdotas parciales que fácilmente pueden tomarse por el total de la intriga, en actitudes aisladas de un personaje que a menudo pueden no responder a su *actitud* general. Por atentamente que se lea esa virtual crónica de Jefferson que constituye la mayor y la mejor parte de su obra, siempre existirá algo más: en la veta subterránea de la narración, en otro libro publicado diez años atrás, en una biografía apócrifa de sus personajes, en dondequiera que se sepa, que se pueda buscar. El mundo faulkneriano es para el crítico una perversa red regional, con su historia, su geografía, sus generaciones y sus fatalismos, dispuestos a modo de estratos geológicos, de diversas eras interpenetradas.

Arduo resulta descifrar a Faulkner, arribar al complejo sentido de su arte, pero lo más insufrible, lo más exasperante de su actitud como artista, es su total indiferencia por el lector, que a veces llega a creerse víctima de una tortura premeditada. Malcolm Cowley atribuye esa actitud a una "desconfianza nerviosa" y a la "simple inconsciencia de la existencia del público"<sup>1</sup>. Sin embargo parecería que esta última conjetura, de hecho la más creíble, bastara para eliminar la primera. Faulkner ha visto claramente cuál debía ser el rumbo de su arte y cuáles los medios formales más adecuados a su expresión. Naturalmente, no admite concesiones; escribe en primera y última instancia para sí y es esa regla precisa de egoísmo

1. "He holds a curious attitude toward the public that appears to be lofty indifference (...), but really comes closer to being a mixture of skittery distrust and pure unconsciousness that the public exists" (Introducción a *The portable Faulkner*, New York, The Viking Press, 1946, p. 4). Una de las pocas veces que Faulkner se preocupa de su público, no significará para éste un aliciente. En su opinión, "Sanctuary" was a cheap idea... deliberately conceived to make money" (cit. por Malcolm Cowley).

la que resguarda su talento. Gracias a ella, Faulkner ha escrito las novelas de más complicada y posiblemente de más perfecta organización interna de toda la literatura norteamericana. Obras como *The Sound and the Fury*, *The Wild Palms* y sobre todo *Absalom! Absalom!*, constituyen verdaderos prodigios de estructura narrativa, en la que han sido tenidas en cuenta hasta las menores correspondencias, hasta los más sutiles detalles de disciplina formal, que por cierto no pueden vigilarse tan objetivamente cuando el autor piensa demasiado en su público<sup>2</sup>. Faulkner ni lo busca ni —como algunos sostienen— tampoco lo desprecia; simplemente, prescinde de él. Esta actitud literaria puede no ser la más legítima ni la más conveniente en la mayoría de los casos. (El dadaísmo —valga el manido ejemplo— fracasó por haber descartado virtualmente al lector). Pero en el caso de Faulkner resulta la *única* actitud posible. El trabajo de horadación temporal que realiza, exige esa abundancia de referencias, de noticias yuxtapuestas, que a modo de círculos concéntricos rodean los diversos estadios de una anécdota única.

En *Absalom! Absalom!* —acaso la más intrincada, pero también la mejor construida de sus obras— Faulkner perfora el tiempo a partir de una peripecia que se nos da desde el comienzo. Toda la novela consiste en una inmersión en el pasado —en los distintos pasados de cada personaje— gracias a la cual la anécdota se ilumina, adquiere sentido, recorre su propia fatalidad. Al promediar la narración, al lector le parece increíble que el novelista pueda extraer doscientas páginas más del mismo acontecimiento crucial, pero Faulkner lo sigue recorriendo incansablemente, observándolo y haciéndolo observar desde imprevisos ángulos, repitiéndolo una y otra vez con otros agregados, con nuevos antecedentes aclaratorios. Esta exhaustiva búsqueda del nudo verdadero de la acción, de las capas psicológicas de un destino, termina por fascinar al lector, por exigirle el máximo esfuerzo a fin de superar la barrera de imposibilidades que estorban aún su conocimiento cabal de la peripecia. Quiere enterarse, enterarse más, y sobreviene entonces la particular situación de que un novelista, que desde las primeras páginas nos entera del desenlace de su trama, nos interese sin embargo a tal punto, a tal punto provoque nuestra curiosidad.

El hecho de que Faulkner empiece a menudo una novela por su desenlace, parecería demostrar que sólo quiere transmitir los an-

2. Varios críticos han señalado ya algunas contradicciones en que incurre Faulkner: la mujer de Henry Armstid en uno de sus libros se llama Lula y en otro Martha; un jefe indio llamado Doom aparece unas veces como padre de Issetibeha y otras como su nieto; la casa de Sutpen, que al principio de *Absalom! Absalom!* está construida de ladrillos, al final de la novela es de madera y se incendia. Malcolm Cowley juzga that most of them are afterthoughts rather than oversights (ob. cit., p. 8).

tecedentes de algo fatal, pretendiendo sin duda que también el lector lo considere como algo irremediable, como ya sucedido. Y éste es quizá el aspecto más definitivamente mítico en la obra de este novelista.

Como anota Claude-Edmonde Magny, todos los personajes de Faulkner han sido hechizados por el destino<sup>3</sup>. Al igual que en la literatura precristiana y particularmente en el mundo trágico de Sófocles, estos seres míticos no cometen pecado sino que obedecen a una fatalidad ineludible<sup>4</sup>. Marchan hacia su destino (como el prófugo —en *The Old Man*— que recupera su vida de cárcel; como Sutpen —en *Absalom! Absalom!*— que provoca su propia muerte al ofender premeditadamente el módico honor de Wash) o lo esperan inermes, como la negra Nancy —en *That Evening Sun*— consciente de que nada podrá evitar que su marido la asesine. De ahí que no valga el Acto como motivo de interés y se nos dé —aunque sólo en su aspecto exterior— desde el comienzo; lo que importa son los antecedentes y los resultados, porque el Acto está preestablecido, se le admite como fatal. Al igual que los oyentes de Homero o los espectadores de Esquilo, los lectores de Faulkner conocemos la peripecia desde el comienzo. Claro que Faulkner se ve obligado a relatarla, por la simple circunstancia de que él ha creado su mitología, con tipos legendarios y un Olimpo propios, es decir, su Condado de Yoknapatawpha, en tanto que los griegos reelaboraban un material protegido y tamizado por la tradición. Hoy nos parece casi increíble que aquellos ingenuos pudieran emocionarse con cada muerte de Cassandra, apasionarse con cada parricidio de Orestes; no obstante, ahora nos conmueve este hombre de Faulkner —*ce grand animal divin et sans Dieu, perdu dès la naissance et acharné à se perdre*<sup>5</sup>— porque siempre nos atañe la obsesión de lo fatal y no podemos eludir cierto placer doloroso en la contemplación de los pasos marcados del hombre, de su inconsciente medrar hacia la muerte. Por eso, Quentin y Shreve no necesitan de modo imprescindible las aseveraciones de otro Testigo para completar hasta en detalles insignificantes la saga de Sutpen. Simplemente, se lanzan a imaginar. *Ambos creaban, juntos, de cabos sueltos y fragmentos de viejas historias y habladrías, gentes que quizá nunca existieron en lugar alguno, sombras que no eran sombras de carne y hueso que vivieron y murieron; sino sombras de lo que (para uno de ellos, al menos, para Shreve) eran otras*

3. Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Paris, Ed. du Seuil, 1948, pág. 232.

4. Según el conocido dictamen de Malraux, Sanctuary significa la irrupción de la tragedia griega en la novela policial.

5. Jean Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1948, pág. 7.

*tantas sombras, silenciosas como el visible murmullo de su aliento convertido en nubecilla de vapor.* Quentin y Shreve pueden imaginar, porque lo irremediable no admite variantes ni elusiones. Podrían inclusive predecir la muerte de Charles Bon, la de Sutpen o la de Wash, del mismo modo que Casandra anunciaba la de Agamemnon, la de Clitemnestra o la suya propia. Quentin y Shreve, que juegan a ser testigos, podrían jugar también a ser profetas.

## II

Sartre denuncia el carácter arbitrario y parcial de esta impresión faulkneriana del hombre y del mundo: el hombre que nos presenta Faulkner es un *Introuvable*; *on ne peut pas le saisir ni par ses gestes, qui sont une façade, ni par ces histoires, qui sont fausses, ni par ses actes, fulgurations indescriptibles*<sup>6</sup>, y agrega: *Les créatures de Faulkner sont envoûtées (...). Et c'est ce que j'appelais déloyauté: ces envoûtements ne sont pas possibles. Ni même concevables*<sup>7</sup>. Es natural que Sartre combata este aspecto de Faulkner, desde que opugna su actitud filosófica. Así como el hombre faulkneriano se ve absorbido por el destino, el de Sartre se halla fascinado por la libertad y por ella consigue justificarse. Son dos posiciones que recíprocamente se descartan, ya que nacen de criterios cosmogónicos totalmente dispares. De ahí que no resulte muy justo tomar como crítica literaria lo que en verdad significa una crítica de actitudes, una censura personal ante determinada posición del hombre frente al Universo. Lo cierto es que tanto Sartre como Faulkner se mantienen en su obra literaria fieles a su metafísica y ello alcanza para garantizar la legitimidad de sus mensajes respectivos.

Por otra parte, es evidente que Faulkner no es un realista, en el sentido lato de la expresión, ni tampoco un narrador meramente objetivo. En alguna de sus obras, quien trasmite la historia o asiste a ella es una especie de Testigo<sup>8</sup> alejado e indemne, mas al cabo de algunas decenas de páginas el Testigo se convierte en Alguien. Más adelante ya no será alguien sino Faulkner quien —a expensas del narrador imaginario— desenvolverá el argumento y anotará sus reflexiones.

6. Jean Paul Sartre, *Situations*, pág. 11.

7. Ob. cit., pág. 12.

8. Ver, al respecto, Claude-Edmonde Magny, ob. cit., pág. 212/13.

En *Absalom! Absalom!*, precisamente, se pone de manifiesto una especie de *subjetivismo a partir del objeto*. La historia que rodea insistentemente un tríptico incestuoso, es relatada por Quentin Compson, estudiante de Harvard. Considerando esta novela por separado, poco importa el nombre del narrador, pero si se la vincula a *The Sound and the Fury*, donde sabemos que el mismo Quentin recurre al suicidio impulsado por una equívoca inclinación hacia su hermana, entonces el papel del narrador y la narración misma revelan otros móviles, otras conexiones. Aquí interviene —o, mejor dicho, hacemos que intervenga a posteriori— una intención subjetiva de parte del relator, que es al final de cuentas, y aunque resulte paradójico, del más puro objetivismo. Quentin, el trasmisor de la anécdota, la grava con cavilaciones y aquiescencias personales, con implícitas referencias a su propia actitud. Pero justamente debido a esa notoria carga de sujeto, el rol de Quentin pasa a ser, visto desde el ángulo del autor, definitivamente objetivo. Cuanto más rehínche de sujeto su relato, tanto más objetivamente es considerado el relator por el novelista.

Existe sin embargo un fragmento de la obra de Faulkner —el capítulo I de *The Sound and the Fury*— en que el Testigo, en este caso un idiota, es testigo y nada más, sin que lo subjetivo se inmiscuya en su monólogo interior, salvo cuando denuncia la especie de enamoramiento olfativo que experimenta por Caddy. Los acontecimientos desfilan por su pantalla mental, sin orden lógico ni cronológico, como entreveradas secuencias de un mismo *film* en el que los temas estallaran, desaparecieran y regresaran siempre en forma caótica, sin solución de continuidad. Es éste un testigo ajeno, trivial hasta la idiotez, ordinario, simple, pero rigurosa, superficialmente fiel al hecho en su acepción más basta, al acto puro sin complicaciones ni secuelas de pensamiento.

No obstante, este monólogo interior —como todos los de Faulkner— carece en cierto modo de verosimilitud. No se trata aquí del caos a la manera de Joyce, en donde el desorden y la inconsecuencia invaden no sólo los pensamientos sino también el estilo y hasta la ortografía. Los monólogos interiores de los personajes faulknerianos no pierden su calidad estilística, y allí donde Mrs. Marion Tweedy Bloom —la Penélope joyceana— discurre entreveradamente en sus nocturnas meditaciones: *brought it on too damn it damn it and they always want to see a stain on the bed to know youre a virgin for them all thats troubling them theyre such fools too you could be a widow or divorced 40 times over a daub of red ink would do or blackberry juice no thats too purply O Jamesy let me up out of*



*this pooh sweets of sin*<sup>9</sup>, etc., el Quentin de Faulkner cavila en más coherente estilo: *And Father said it's because you are a virgin: dont you see? Women are never virgins. Purity is a negative state and therefore contrary to nature*<sup>10</sup>. No corresponde, sin embargo, exigir a Faulkner una estricta verosimilitud. Está claro que nadie redacta así sus pensamientos y el procedimiento de Joyce queda como el más fiel. Pero Faulkner no pretende lograr, como el autor de *Ulysses*, una imagen exacta e instantánea, no pretende exhibir una *rebanada* de vida pensante, sino reelaborar literalmente la desordenada materia prima, el caos verídico. Una reconstrucción semejante, mediante recursos nitidamente artísticos, de un estado abisal de la conciencia, permite destacar su cualidad tónica. Acrecentando una angustia, clarificando una reflexión, haciendo más patentes los términos de una duda, Faulkner esquivaba una verosimilitud demasiado prolija, pero aumenta notablemente la credibilidad general de su anécdota.

Como en Kafka, también en Faulkner siempre hay algo más detrás del gesto o de la palabra, debajo de la acción. Como en Kafka, también aquí existe un símbolo tangencial, una forma de mensaje incoherente (no deliberado, como en el desapacible Hesse de *Der Steppenwolf*, sino segregado naturalmente de una personal concepción acerca de la trama misma del universo), pero en cambio difieren en lo fundamental las respectivas actitudes del hombre frente al Tiempo. La evolución del ente kafkiano traza una espiral infinita; la del ser faulkneriano, sólo una línea recta. El hombre de Kafka busca sin religión, horriblemente solo, a un Dios que es aplazamiento, postergación sin término. El hombre de Faulkner es, por el contrario, esencialmente religioso, casi un puritano<sup>11</sup>, con todos los prejuicios del hombre de religión, menos uno sólo: aunque posee una exacerbada noción de lo fatal, carece en cambio del prejuicio de Dios. De modo que mientras en Kafka la conciencia se angustia perpetuamente en la certeza de que *nunca* alcanzará su culminación, en

9. "lo hizo venir también maldito maldito y ellos quieren ver siempre alguna mancha en la cama para comprobar que una es virgen eso es todo lo que les preocupa a ellos son tan pavos una podría también ser viuda o divorciada 40 veces y una mancha de tinta roja bastaría o jugo de zarzamora no eso es demasiado purpúreo oh Jamesy déjame salir de esto ufa dulzuras del pecado", etc. (Versión de J. Salas Subirat).

10. "Y papá dijo eso porque tú eres virgen: ¿No te das cuenta? las mujeres no son nunca vírgenes. La pureza es un estado negativo y por lo tanto contrario a la naturaleza". (Versión de Floreal Mazía).

11. Maurice E. Coindreau, en *Aperçus de Littérature américaine* (Paris, Gallimard, 1946), atribuye la incurable actitud pesimista de Faulkner a su puritanismo. A pesar de los temas de literatura negra que prefiere, Faulkner experimenta una invencible repugnancia por el amor carnal, fuente de bestialidad para el hombre y de duplicidad para la mujer. (Citado por Jean Simon, *Le roman américain au XXe siècle*, Paris, Boivin & Cie, 1950).

Faulkner tiende en forma directa a su destino, a hundirse improrrogablemente en él. Cuando —en *Sanctuary*— Lee Goodwin se niega a denunciar la presencia de Popeye en el sitio y el instante del asesinato de Tommy, no parece obedecer a razones de estricta lealtad tanto como a una actitud típicamente faulkneriana: *la seguridad de que es imposible luchar contra el destino*.

## III

Es preciso admitir que en Faulkner, como en Joyce, como en Virginia Woolf, la visión de la humanidad resulta limitada y fragmentaria. Aunque se ha señalado que los héroes de Faulkner podrían representar los instintos culpables del hombre<sup>12</sup>, aunque en cada personaje es posible hallar los crímenes, las desviaciones y las violencias que, a modo de una peste latente, arrastran una fuerza potencial como para inficionar una familia, una colectividad o una nación, no es posible generalizar una actitud que desaloja del futuro humano toda probable decencia, toda esperanza de amor normal. La tragicidad de Faulkner, de filiación netamente clásica, se beneficia empero con esa visión fragmentaria de la existencia. Probablemente no se trata, para emplear la distinción formulada por T. S. Eliot, de un clásico *relativo* sino *absoluto* (pese a su aparente localismo, pese a sus frecuentes negros, linchamientos y gangsters), ya que sus exageraciones, aunque verticales y por lo tanto faltas de amplitud, guardan en cambio la *universalidad* imprescindible. La violación de Temple —en *Sanctuary*— bajo la mirada informe de Popeye, la interminable travesía de *As I lay dying*, el monstruoso secreto de *A Rose for Emily* o el linchamiento de Christmas en *Light in August*, dependen de ritos morbosos e increíbles, sostenidos empero por tendencias latentes en el hombre. Shakespeare echó mano al mismo método, a fin de crear algunas de las principales figuras de su mundo trágico: Macbeth o Lear, Sutpen o Popeye, son, antes que símbolos, exageraciones. Por eso se vuelven tan dramáticas sus progresiones hacia la muerte, porque se trata de desarrollos *posibles*; pueden no existir hombres-símbolos, pero siempre habrá frenéticos y poseídos.

Tanto el espíritu como las reacciones de los seres faulknerianos no son de tipo regional, por más que usufructúen un ambiente preciso para establecerse y se refieran sostenidamente a él. Es en este aspecto que Faulkner difiere fundamentalmente de otros no-

12. Ver: Jean Simon, ob. cit., pág. 128.

velistas de su país —como Dreisser, Steinbeck o Sinclair Lewis, cuya pintura es acentuadamente localista y cuyas intenciones son a menudo sociales o militantes— y el que a su vez hace posible que mantenga ciertas afinidades con un Sherwood Anderson, cuyo *Winesburg, Ohio* parecería anunciar algunos temas de *These Thirteen*<sup>13</sup>.

Sartre ha notado que el suicidio de Quentin no es una empresa sino una fatalidad<sup>14</sup>. Ello podría aplicarse en general a la obra de Faulkner. El autor siente la obsesión de sus personajes, parece convencerse de su existencia, pero no puede separarse de ellos. Ni en su vida real<sup>15</sup> ni en sus novelas, se aleja de su tierra natal o del imaginario Condado de Yoknapatawpha —del cual es *William Faulkner, sole owner and proprietor* como él mismo inscribe en un mapa de su Condado. Los Snopes y los Sartoris, que simbolizan los dos clanes en que se divide el Sur faulkneriano, aparecen en la mayor parte de sus obras. Pero no sólo personajes colectivos, sino también individuos claramente determinados pasan de una a otra novela y hasta siguen viviendo fuera de ellas.

Esto podrá parecer insólito. Sin embargo, cuando Malcolm Cowley, encargado de organizar y prologar *The Portable Faulkner*, requirió el asesoramiento del propio novelista para algunos aspectos de su trabajo, Faulkner decidió enviarle una biografía de los Compson, la destrozada familia de *The Sound and the Fury*, cuyo rumbo abandonáramos en 1928; en dicha biografía "aclaratoria" el estilo es en general tan intrincado como en la novela y posee frases interminables entre paréntesis<sup>16</sup>, pero lo verdaderamente inesperado es que la trayectoria de los Compson va más allá de la novela y alcanza hasta el presente. Así nos enteramos de que Benjamín ha sido definitivamente internado en el asilo de Jackson y Mrs. Compson ha muerto, de que Jason se ha establecido en Jefferson por su cuenta y Caddy ha sido fotografiada en Europa, a la edad de cincuenta, junto a un apuesto general alemán.

No resulta difícil admitir que un laberinto semejante de supervivencias, de fatalismos, de encadenamientos, estorba una inme-

13. Antes de que Faulkner publicara su primera novela, en una época en que, increíblemente, escribía versos al parecer insoportables, Sherwood Anderson apreció su talento y tuvo sobre el futuro novelista un ascendiente decisivo. Lo más curioso es que *Beyond desire*, novela de Anderson publicada en 1932, soporta una evidente influencia de su antiguo discípulo.

14. Jean Paul Sartre, *Situations I*, pág. 78.

15. Con excepción de algunas recientes visitas a Hollywood, Faulkner ha vivido siempre en el Sur, a menos de cuarenta millas del lugar de su nacimiento.

16. Esto ya no sorprende en Faulkner. En *The Bear*, la más extensa y para muchos la mejor de sus stories, hay una oración que ocupa seis páginas, de las cuales dos figuran entre paréntesis.

diata comprensión de la obra de Faulkner. No obstante, como anota Claude-Edmonde Magny, (*il n'est jamais plus inimitable, plus inexorablement fidèle à soi-même que là où il fait le moins de concessions, où il ose être au maximum obscur ou ennuyeux*<sup>17</sup>). Por otra parte, es inevitable que el lector recién llegado a la tierra faulkneriana, a esa región imaginaria del Testigo, demore en acostumbrarse a las sombras antirrománticas y ensimismadas que la pueblan. Aquellos, empero, que consiguen asistir a su mito y recorren su fatalidad, se ven amenazados por la particular obsesión, por el hechizo ineludible de ese mundo sin Dios, sin libertad y sin eflujos. Y —lo que es más asombroso— también sucumben a su encantamiento.

MARIO BENEDETTI.

17. Ob. cit., pág. 1996.

## BERTRAND RUSSELL Y LA FILOSOFÍA

Por la comunidad de problemas y por el modo de tratarlos, Bertrand Russell es un continuador de la perdurable tradición británica que defiende una de las visiones fundamentales de la realidad, quizá la más sincera: el empirismo. Pero lo es con algunas variantes. Si bien su formación matemática le impide ser un empirista radical, su amor por la experiencia le impide ser un platónico y en consecuencia adopta un empirismo limitado, un empirismo que llamaríamos *metódico*, y que más que una teoría es una hipótesis. Su vasta obra (alrededor de cuarenta títulos) se puede dividir en tres sectores que corresponden a sus intereses fundamentales: uno lógico-matemático (que es el de mayor importancia), otro filosófico-epistemológico y un tercero político-social. Toda ella es encomiable por el modo cómo está pensada y escrita. Revela el itinerario de una vida dedicada a la búsqueda de la verdad y está jalonada por prólogos leales y generosos.

La simpatía que provoca la personalidad de Russell radica quizá en dos causas: su nunca desmentida inteligencia y la firmeza de su conducta de hombre. Es un espíritu libre en el sentido nietzscheano y ha sabido practicar esa libertad aun contra toda una nación embanderada en una guerra de imperialismos. Por sostener sus ideas ha padecido la incómoda cárcel, enseñando que la filosofía no exime sino que obliga a mantener las convicciones en la práctica.

En la obra de Russell hay dos maneras distintas de entender el dominio de la filosofía. En *Los Problemas de la Filosofía* (1912), éste no se diferencia en nada de la concepción clásica. Comprende los problemas tradicionales y se reconoce el carácter de *real incertidumbre* del conocimiento que se puede adquirir acerca de ellos. Esta misma concepción reaparece —como era lógico esperarlo— en *Historia de la Filosofía Occidental* (1945).

Pero en *Nuestro Conocimiento del Mundo Externo* (1914) la actitud no es la misma; los problemas se precisan y el método es otro. Este segundo modo de entender la filosofía constituye su manera característica de concebirla y de practicarla y responde a una tendencia que desde la crisis de los grandes sistemas reaparece periódicamente bajo diversas formas.

Si no existieran estas razones serviría el consejo del Profeta que el mismo Russell recuerda: si dos textos del Corán son incompatibles, el último debe ser tomado por verdadero. Esta concepción que llamaremos *diferencial* del conocimiento filosófico intenta convertirlo en un conocimiento científico.

Dos impulsos humanos fundamentales han engendrado al primero: uno que informa la actitud mística, y otro que propende a la actitud científica. La filosofía se ha desarrollado por la unión o el conflicto de estos dos impulsos. A lo largo de la historia y debido al enorme progreso de la ciencia, la separación entre los dos modos de conocer ha ido aumentando y la filosofía se ha convertido en una *tierra de nadie* entre la ciencia y la religión. Se trata de abordar esta tierra y de ocuparla.

Una tentativa fracasada de conquista fué el positivismo. Utilizando su experiencia se puede reanudar la tarea. (Esta empresa —asumida con excesiva limitación— tiene un nombre en la filosofía contemporánea: neopositivismo.) Pero es en otros filósofos donde se debe buscar una continuación de aquel intento, una satisfacción de aquella exigencia que reclamara Comte con su lenguaje patético y por momentos eficaz. Ellos son, por ejemplo, Husserl, Bergson, Whitehead y el mismo Russell.

La tentativa de convertir a la filosofía en ciencia trae como primer resultado una limitación de su dominio, una reducción de sus pretensiones. *Representa un adelanto parecido al que Galileo introdujo en la física: la sustitución de amplias generalidades no probadas, que sólo se acreditan por cierto ruego a la imaginación, por resultados parciales, detallados y verificables.*

El éxito logrado por algunos lógico-matemáticos en el tratamiento de problemas que parecían irresolubles —como los del número, el infinito, el espacio y el tiempo— ha hecho pensar a Russell que el mismo método se podía aplicar a otros problemas de la filosofía, como el del mundo externo, el de la causalidad, y el de la libertad. Este método en especial es el lógico-analítico aplicado por Frege a algunos problemas lógico-matemáticos. (Su comentario por Russell puede verse en *Los Principios de la matemática*, Apéndice A.)

Los problemas tradicionales al ser considerados de este modo se descomponen en una serie de subproblemas que hay que resolver previamente. *El estudio de la lógica se transforma en el estudio central de la filosofía: proporciona un método de investigación exactamente en la forma en que la matemática provee de método a la física.* Pero no se trata de reeditar la tentativa de Hegel; no es la lógica clásica la que va a servirnos sino una lógica esencialmente analítica, *una lógica mejor*. Una de las tareas de ésta es la de explicitar las formas lógicas implícitas en el discurso y establecer una teoría general de ellas, teniendo el cuidado de evitar toda presuposición ontológica. Aplicando una terminología tomada de la físico-química denomina las proposiciones, *atómicas, moleculares, etc.* Y a su teoría, *atomismo lógico*. (Teoría que va a ser desarrollada hasta el nihilismo por su amigo y discípulo Wittgenstein.)

Así concebidos el método y el objeto de la filosofía, ésta se parecerá cada vez más a la ciencia. Bergson lo ha expresado inmejorablemente: *El filósofo deberá resignarse, como el científico, a no estudiar más que un corto número de problemas; sólo con esta condición obtendrá resultados duraderos. Otros filósofos continuarán su labor y así la filosofía, como la ciencia, se hará en colaboración y progresará indefinidamente, en lugar de tejerse y destejarse sin cesar como la tela de Penélope. La unidad de la filosofía ya no será la de una cosa hecha como la de un sistema metafísico; será la unidad de una continuidad, de una curva abierta que cada pensador prolongará, tomándola en el punto que otros la dejaron.*

Así la filosofía tendrá de la ciencia —de las más abstractas ciencias— el método y la precisión que implica, pero un objeto diferente. Se establece una autonomía condicionada, en cierto modo, del conocimiento filosófico ya que éste aspira a resultados que las otras ciencias no puedan aprobar ni desaprobado. Russell insiste también sobre el aspecto puramente intelectual de la filosofía, definiéndola en un pasaje como *el entendimiento teórico del mundo como un todo.*

La vinculación de Russell con la filosofía es lateral. No posee una visión metafísica fundamental, como su amigo Whitehead. (Esto explica en parte los diversos cambios de posición frente a los distintos problemas que se advierten a lo largo de su obra, debidos, por otra parte, a su posición de hombre de ciencia que no vacila en abandonar una posición cuando la cree equivocada.)

Fiel a una de sus concepciones de la filosofía ha tratado problemas determinados. Su aporte más importante al pensamiento contemporáneo radica en su obra lógica y matemática: los famosos *Principia Mathematica* (en colaboración con Whitehead) y *Los Principios de la Matemática*.

Su tarea en cuanto investigación de las relaciones lógicas y de la significación se asemeja a la de Husserl, y en cuanto intento de restablecer las relaciones entre la ciencia y la filosofía, a la de Bergson y de Whitehead.

Se puede decir de él lo que se ha dicho de Locke: desarrolló las líneas de pensamiento que mantuvieron a la filosofía al ritmo de la época. En este sentido el pensamiento de Russell será uno de los más característicos de nuestro tiempo.

MANUEL ARTURO CLAPS.

## ENCRUCIJADA DE JUAN CUNHA

Las jóvenes revistas literarias de los últimos años han recogido todas ellas —o casi todas— poemas de Juan Cunha. Esta circunstancia pudo hacer pensar a más de uno que se trataba de un poeta de las nuevas promociones, ignorando que tenía ya tras de sí casi veinte años de poesía. Es corriente que a esa edad poética nuestros poetas se hayan concluido o amanerado. Tal vez por eso también ocurre que casi no leamos a los de la misma generación de Cunha, o que los miremos con cierta desdeñosa desconfianza, movido nuestro desinterés por el general pasatismo en que ha caído la mayoría de los que se dieron a conocer por el tiempo en que él lo hacía.

Esa sola circunstancia debe hacernos pensar que en Cunha se instalan valores de determinada permanencia; que su poesía se apoya sobre un trabajo serio. Quizá su ausencia de ciertos cargos oficiales de la poesía, su labor oscura y tenaz sostenida durante tanto tiempo, sean sus mejores credenciales y las que le han asegurado esta general consideración. Pero más que eso, y desde luego de modo principal, lo que lo legitima es que esa labor se ha cumplido siempre dentro de un verdadero territorio de poesía.

Juan Cunha ha llegado ya a una altura de su desarrollo en que cree necesario recapitular lo hecho. Con esa intención ha preparado y editado su último volumen \* donde recoge poemas de casi todo su itinerario poético que, sin embargo, lamentablemente para una total comprensión, omite su trabajo de estos últimos tiempos. Es importante esa omisión porque actualmente parece querer dar una profunda virada en su poética y hallar una nueva línea de su destino.

Ahora bien: ¿qué refiere esta poesía, qué dice y cómo lo dice?

Hay una experiencia fundamental que se trasluce ya en sus primeros versos y se mantiene hasta los últimos; la experiencia del hombre de campo en medio de su mundo particular: serranías, soles, lunas, pájaros, perros, caballos. (Este último animal ocupa y preocupa mucho lugar en su poesía: como símbolo, como elemento real, insistentemente.)

*Se fué por el campo de la tarde galopando como al encuentro de la gran noche  
El hombre oscuro de mi tierra sólo él y su caballo frente al anochecer*

\* En Pie de Arpa, (poesía), Montevideo, Ediciones del Pie en el Estribo, 1950.

*Su poncho sobre el viento era su adiós de largo pañuelo  
Alejarse lo vieron silbando cuchillas sierras llanuras  
montes*

(El pájaro que vino de la noche, p. 21.)

*Aquí sólo el campo la soledad desmesurada de los campos  
La soledad extraña del campo que invade el espíritu de  
cosas lejanas*

(p. 24.)

Estos asuntos, alimentos primeros de una joven sensibilidad de poeta se objetivarán a cada paso en esta poesía, servirán de correlato metafórico a diversas experiencias, a diversos estados poéticos del autor.

*Muerto fué el perro fiel que guardaba las puertas  
Y anunciaba los pasos de grises vagabundos.  
Y aquel su caballo pardo que daba resoplidos al tenderse  
en la hierba;  
El que huyó con casco lento hacia húmedas tinieblas.*

(Sombra, p. 63.)

Hombre de campo, demostrado por su sensibilidad y por la permanencia de su temática, Cunha refiere su abandono de ese su natural ámbito de origen, su desasimiento de las cosas que le son queridas, para hundirse en el tráfico multitudinario de la ciudad donde irá a perderse posiblemente.

*Madre*

*Un día de éstos he de decirte adiós con el alma tem-  
blando en los ojos llena de llanto  
Porque me entraré enloquecido en el mar y te dejaré  
y me iré  
Y desde lejos subido en una ola te haré la última seña  
con el pañuelo roto de mi corazón.*

*Después ciudades sin nombre  
Paisajes vistos en los sueños  
Caras extranjeras  
Voces extrañas  
Músicas perdidas  
Horas que se van  
Alas cerrándose y suspiros*

*Nostalgias como heridas  
Dolor  
Fiebre  
Cansancio  
Desesperación  
Pozo del olvido*

(El pájaro que vino..., ps. 35-36.)

Y es en la ciudad donde Cunha se siente ya definitivamente perdido, sostenido apenas por una apagada fé subyacente.

*He de llegar*

*Fué para eso entonces diría al fin  
Aquella soledad de prado desterrado  
Y aquella lengua rota debajo de la hierba  
Y largo tiempo un corazón tirado entre la niebla*

(Solodenoche, p. 96.)

Aquí, en la ciudad se manifiesta su amargura, el porquésí de todas las cosas, la negra desolación.

*Desde cuándo ambulo a ciegas territorios del misterio?  
Por qué frecuente, a deshoras, dominios de lo oscuro?  
Qué busco asiduamente en alrededores decididamente  
nocturnos?  
Qué intenta asir mi mano, extendida tenazmente a lo  
sombrio?*

*Y esa palabra desvalida que se parapeta detrás de los  
vientos;  
Y esa voz enmohecida que me sigue y me nombra, o se  
aleja, entre fríos;  
Y esos pasos sordos a mi siga tercamente, pisando mi  
sombra;  
Y ah ese rumor que no entiendo, rodeándolo todo, in-  
somne sin fin.*

*Pero desde cuándo merodeo en esta zona de los misterios?  
Desde cuándo exploro emsimismado a tientas este país  
oscuro oscuro?*

(Ronda en lo oscuro, p. 41.)

Aquellas viejas compañías que en sus comienzos convocaba: el caballo, el perro, citados con la certeza de su presencia, se evocan después, en medio de las más tristes carencias.

*Y busco mi oscuro corcel, el de partir con la alborada:  
Aquel noble animal de mi hora desamparada, antaño,  
El nublado caballo que me esperaba, puntual,  
Pero no lo encuentro ya resoplando, impaciente,  
No escucho más su duro casco sonando  
Ni huella de su galope por la extensión  
Ni el olor de su piel húmeda*

(Madrugada, p. 73.)

Entonces aparece una diferencia en el enfoque que cambia fundamentalmente el tono de su poesía, aunque los elementos permanecen, son los mismos. La nostalgia de lo perdido crea este clima melancólico.

*Lloro por una tierra lejos.  
Lejos, y lloro siempre, y lloro.  
Y siempre y siempre, porque su ola  
Terrestre verde, rompe en mi frente.*

*Busco esa tierra, es allí, sería  
Donde quiero, donde querría, donde  
Comer aquel mi pan en sombra;  
Aquel agua beber, inacabable.*

*Busco su paz, su orilla, su olvido;  
Lloro su borde lejos, sin nombre;  
Y lloro y lloro a río abierto;  
Y lloro a lágrima sin término.*

(Por una tierra, p. 106.)

Una a una, todas las compañías de otro tiempo abandonan a Cunha, quien se muestra por eso cada vez más oscuro y dolorido del mundo.

*Toda estampa fué borrada, toda sal aquí es disuelta,  
Aventada la familiar sombra que agrieta el hombro cada  
día,  
No tiene eco la piedra lanzada a los pájaros del sueño,  
No volvió la paloma soltada en la vigilia,*

(Zona del vértigo, p. 60.)

No es extraño entonces que el fantasma de la falta de destino de los seres y las cosas que se quieren en el mundo amenace al poeta; no es extraño que se vaya quedando solo de más en más y que pierda hasta al hombre finalmente.

*Yo recordaba, recordaba entonces las aves heridas que  
alguna vez vinieron a morir en mis rodillas.  
Recordé alas que he sentido quedar inmóviles apoyadas  
en el silencio de mi frente palideciendo.*

*Y el pájaro que a veces llega como buscando un perdido  
o imposible canto,*

*Y luego huye,  
Y ya no vuelve  
Nunca más.*

(En la noche, p. 47.)

Ya a esta altura de su experiencia, impotente para con su destino, para con las fuerzas que lo llevan, dice:

*Mis caballos de sombra galopan la noche negra entera  
Desamparados, sin jinete ni freno ni restallante látigo;  
Sus hocicos resoplan hasta su extremo nocturno,  
Los cascos sordo tambor desvelado hacen del mundo,  
Sacuden la tierra con su furia como los vientos de agosto;  
A veces rueda hacia el cielo algún relincho oscuro  
que rebota en las esferas y estremece hasta la más lejana  
estrella.*

(Zona del vértigo, p. 60.)

En este vértice pues, (carencias, desolación, falta de destino), en esta coyuntura se halla Cunha. Mejor dicho, superando esa problemática se encuentra ya. Ahora es cuando se produce en su obra la aguda virada a que antes nos referimos, cuando el poeta quiere recuperar sus cosas y sus hombres perdidos, y ensaya una nueva poesía desvinculada aparentemente de la suya anterior, e integrada con otras afirmaciones.

El poeta se interna ahora en un territorio difícil y peligroso, se interna en la que puede ser llamada *poesía social*. Poco es lo que ha publicado o leído de esta nueva etapa; algunos anticipos sin embargo indican inequívocamente que se afana por recuperar lo perdido, por comunicarse con el hombre y las cosas de mejor manera. Esta virazón es total en Cunha. También desde el punto de vista formal porque, quien casi siempre se expresó por medio de verso libre, de larga medida, ahora recurre a viejas formas poéticas, no solo a la rima sino a la décima con su popular forma estrófica.

Si este camino, temática y formalmente nuevo, será duradero no puede predecirse ciertamente. Hace pensar que lo sea, la genealogía de la circunstancia, nítida, ajena a lo que pudiera ser un mero capricho de su autor.

Alguien ha dicho que de un poema siempre podía saberse si era anterior o posterior a Rubén Darío. Tal fué la revolución y ensanchamiento del mundo poético que trajo aparejada su poesía.

Otro tanto puede decirse de Pablo Neruda. Su influencia, su legado de mundos y elementos a los poetas que le siguen en el tiempo ha sido enorme.

Juan Cunha ha recibido también ese alimento, ha tomado de ese vasto mundo nerudiano, ciertos puntos de vista, cierta óptica diferente, se ha alimentado de sus productos. Pero lo ha hecho legítimamente, de tal modo que esa influencia, perceptible sin duda en muchos pasajes de sus poemas, no lo esteriliza e invalida sino que lo enriquece.

Esa actitud honesta, (tan lejos de la usurpación vacía de asuntos y acentos) no alcanza a hacer olvidar un reproche que se le ha hecho frecuentemente: la falta de una voz totalmente diferenciada (enriquecida sí de influencias previsibles) radicalmente distinta, como lo son su imaginación, su temática y su problemática.

Puede esperarse sin embargo que Cunha dé con ese acento substancial, ahora que acomete su trabajo en un mundo en que se encuentra vitalmente comprometido y enredado con su verdadero destino.

SARANDY CABRERA.

# C R Ó N I C A S

## INMORTALIDAD DE G. B. S.

### I

La muerte de George Bernard Shaw —el ingreso de G. B. S. en la posteridad— ha desencadenado en la prensa inglesa un flujo de obituarios, resúmenes y definiciones que, en muchos casos, y como alguien señaló agudamente, tienen el inconfundible aspecto de *recalentados*, habiendo estado tanto tiempo, en el cajón de necrológicas. La muerte (y la apoteosis) de Shaw se venía esperando de un momento a otro. Y no me refiero sólo a estos dos meses de calculado suspenso con que el azar quiso dramatizar sus últimos días. Cada nuevo aniversario decretaba, pese a una premeditada jovialidad, el mismo tono de recordación póstuma. Y mientras tanto acrecía el número de volúmenes que sus allegados, material y espiritualmente, publicaban cada año. Después del G. B. S. 90 (1946), volumen colectivo editado por el ambicioso S. Winsten, después de una espléndida colección de fotografías: *Bernard Shaw through the Camera*, después de la biografía anecdótica de Hesketh Pearson o de las reminiscencias autobiográficas contenidas en sus excelentes *Sixteen Self Sketches* (1949), poco podía quedar para el comentario, inevitablemente superficial, de la crónica. Y, sin embargo, ese poco bastaba para preservar el hechizo de una figura que el escándalo y la veneración, la polémica y el incienso, habían moldeado hasta convertirla en mito de las letras contemporáneas. Y que, quizá por esa misma prejuiciada devoción y prejuiciado ataque, permanecía indefinible, escapando al encasillamiento, al mármol.

Al recorrer algunos de los artículos dedicados a Shaw en la prensa británica de más jerarquía, se tropieza, ante todo, con esa dificultad de abarcar, en un solo enfoque, la pluralidad de este hombre. Uno de ellos admite: "Cuando lo hemos considerado como dramaturgo, socialista, filósofo, panfletario, orador, concejal, vegetariano, antiviviseccionista y todo lo demás, apenas si hemos rozado los bordes de tan espléndido tema. G. B. S. era tan grande que todos tenemos nuestros particulares Shaws<sup>1</sup>". El primer riesgo que se corre, en efecto, es no poder alcanzar de golpe su magnitud, su estatura; especializar —en el análisis— a un hombre que se caracterizó por su

1. Our Private Shaws, en *The New Statesman and Nation*, London, noviembre 11, 1950, p. 415.

denuncia de toda especialización. Esta dificultad ha llevado a muchos a glosar únicamente su personalidad, en tanto que otros intentaban precisar la proyección de su dramaturgia o los límites de su filosofía. También, con visión más microscópica, algunos han delinado sólo su aporte a alguna institución tan fundamental en la sociedad inglesa como las cartas al editor de *The Times* <sup>2</sup>.

Quizá no sea superfluo intentar una conciliación panorámica de estas distintas versiones de un solo tema. En algo parecen coincidir casi todos: con Bernard Shaw desaparece un formidable testigo de nuestra época (si no: *el testigo*). "Raras veces", escribe H. N. Brailsford, "un escritor ha encarnado tan perfectamente su tiempo. Voltaire, a quien se parecía Shaw por su ingenio y su pugnacidad, su sentido común y su poco común humanidad, fué otro dramaturgo que resumió una era". (La mención —trivial por inevitable— del escritor francés no puede disimular que, pese a todas las transformaciones de la segunda mitad del siglo XVIII, el mundo concebido por Voltaire no se deshizo en pedazos ante sus ojos, como le sucedió a Shaw. Y este solo desnudo hecho marca una diferencia profunda entre la naturaleza y límites de sus respectivos testimonios.) El mismo crítico enfatiza esta situación de preeminencia recordando (con peculiar fraseología) que cuando Shaw empezaba a balbucear, Carlyle estaba perorando; Darwin aniquilaba la arrogancia de nuestra especie mientras él asistía a los cursos en una escuela metodista; *El Capital* de Karl Marx y las piezas de Ibsen reventaron en su camino antes de que cumpliera los treinta; y luego vinieron Frazer y Freud. La increíble revolución de Lenin, sus secuelas fascistas y el estallido de la bomba atómica enmarcaron sus experiencias históricas, mientras que en el mundo de la música (tan significativo para él como el de la palabra) los esplendores y las afirmaciones de su favorito Wagner cedieron el paso a las sutilezas y los experimentos de Schönberg y Hindemith <sup>3</sup>. Ese panorama velozmente evocado —y que abarca casi un siglo de lúcido escrutinio— podría completarse y enriquecerse con otros nombres y circunstancias, de omisión imposible. (El propio Shaw ha insistido particularmente en tres autores: Samuel Butler, Sidney Webb y Henri Bergson.) Pero los apuntados sugieren sintéticamente aquellos hitos fundamentales para Shaw, el *background* ideológico contra el que se proyecta su figura, los nombres que combatió o apoyó con igual ardor, con indeclinable vigor polémico.

De este combate secular se desprendió una figura legendaria, un *personaje*: G. B. S., cuya inmortalidad caricaturesca era visible

2. Shaw to the Editor, en *The Times*, London, noviembre 4 de 1950.

3. G. B. S., en *The New Statesman and Nation*, London, noviembre 11, 1950, pp. 421-22.

a través de la envoltura carnal. El mismo Shaw ha expresado esta dualidad al señalar que G. B. S. es *una de mis más exitosas ficciones*; aunque agrega luego: *se está volviendo un poco pesada, creo* <sup>4</sup>.

Esa ficción, creada con fines demagógicos, llegó a suplantarle tan absolutamente ante quienes sólo lo conocían por sus declaraciones a la prensa y no por el comercio con su obra, que se vió obligado a reaccionar previniendo a sus fieles:

"Now it may be that a pen portrait of an imaginary monster with my name attached to it may already have taken possession of your own mind through your inevitable daily contact with the newspaper press. If so, please class it with the unicorn and the dragon, the jabberwock and the bandersnatch, as a creature perhaps amusing but certainly entirely fabulous <sup>5</sup>."

Muchos de sus amigos se han lanzado ahora a su rescate póstumo, tratando de develar públicamente el alma que se escondía debajo de tan aterradora y elemental mascarilla. Brailsford sospecha que el verdadero Shaw era uno de los hombres más modestos y ("según mi experiencia personal") uno de los más generosos. En el mismo sentido se expresa St. John Ervine, que llega a transcribir una carta que Shaw dirigiera a un músico necesitado, ofreciéndole su apoyo económico en los términos más delicados <sup>6</sup>. La clave de esta aparente dualidad debe buscarse, sin duda, en la timidez de Shaw. El mismo Ervine recuerda haberlo visto entrar en un cuarto que creía vacío y ruborizarse ("como una muchacha") al toparse con varias personas dentro. Para superar esa radical timidez, y como tantos otros, Shaw se construyó un personaje de inhumano autodomínio (son sus propias palabras), capaz de sazonar el funeral de su madre con excelentes bromas, capaz de imponerse a cualquier asamblea. Nada más elocuente al respecto que la página en que cuenta *How I became a public speaker*:

"When I went with Lecky to the Zetetical meeting [en el invierno de 1879], I had never spoken in public. I knew nothing about public meetings or their order. I had an air of impudence, but was really an arrant coward, nervous and self-conscious to a

4. *Sixteen Self Sketches*, London, Constable and Co., 1949, p. 54.

5. En la actualidad, es posible que un retrato a pluma de un monstruo imaginario, con mi nombre adjunto, haya tomado posesión de vuestro entendimiento a través del inevitable contacto diario con la prensa. Si es así, clasifícalo, junto con el unicornio y el dragón, el Jabberwock y el Bandersnatch, como una criatura divertida aunque de seguro enteramente fabulosa. (Citado por Eric Bentley, *The Modern Theatre*. London, Robert Hale, 1948, p. 92.)

6. Bernard Shaw, en *The Spectator*, London, noviembre 10, 1950, pp. 454-55.



heartbreaking degree. Yet I could not hold my tongue. I started up and said something in the debate, and then, feeling that I had made a fool of myself, as in fact I had, I was so ashamed that I wowed I would join the Society; go every week; speak in every debate; and become a speaker or perish in the attempt. I carried out this resolution. I suffered agonies that no one suspected. During the speech of the debater I resolved to follow, my heart used to beat as painfully as a recruit's going under fire for the first time. I could not use notes: when I looked at the paper in my hand I could not collect myself enough to decipher a word. And of the four or five points that were my pretext for this ghastly practice I invariably forgot the best 7."

Con el tiempo, llegó a ser una especie de matón intelectual (sin las desdichadas connotaciones que el término suele implicar en el Río de la Plata) y más de una vez amenazó barrer el suelo con sus potenciales contrincantes. Pero nunca puso nada personal en sus ataques, y la precisión y dureza de sus palabras iban dirigidas siempre a la doctrina, no al hombre. Esta misma relación impersonal se manifestaba en el trato con sus amigos. Uno de ellos cuenta ahora que Shaw no vacilaba en divulgar alguna confidencia si merecía la pena de festejarse. No había malicia en su actitud; "sencillamente, no podía comprender por qué alguien era capaz de resentirse por una divertida revelación. Su franqueza era casi aterradora; pero era franco porque creía que era mejor decir a la gente la verdad que envolverlos en largas y oscuras evasivas 8."

Con la misma franqueza, con el mismo implícito pudor, supo referirse a su vida sexual en las distintas oportunidades en que fue requerido. Dos de estos textos merecen especial recuerdo. Uno, está dirigido a contestar una encuesta de *The Candid Friend*, efímera revista de comienzos del siglo. Allí asegura:

"... I have an imagination. Ever since I can remember, I have only had to shut my eyes to be and do whatever I pleased. What

7. Cuando fui con Lecky al mitín cetético [en el invierno de 1879] yo no había hablado nunca en público. Nada sabía acerca de mítines públicos o de sus reglas. Tenía un aire desfachado, pero en realidad era un maldito cobarde, nervioso y afectado en un grado lamentable. No pude, empero, contener mi lengua. Salté y dije algo en el debate, y luego, sintiendo que había hecho el papel del tonto, como en efecto lo había hecho, quedé tan avergonzado que hubiera querido ingresar a la Sociedad, concurrir todas las semanas, hablar en todos los debates y convertirme en un orador o perecer en la tentativa. Llevé a cabo esta resolución. Sufrí agonías que nadie sospechaba. Mientras duraba la arenga del controversialista que yo decidía continuar, mi corazón latía tan penosamente como el de un recluta que por primera vez estuviera bajo fuego. No podía usar las notas; cuando miraba el papel que tenía en mi mano, no conseguía sosegarlo lo bastante como para descifrar una palabra. Y de los cuatro o cinco puntos que constituían mi pretexto para esa horrible experiencia, invariablemente olvidaba el mejor. (Ob. cit., pp. 56-57.)

8. St. John Ervine, art. cit., p. 454.

are your trumpery Bond Street luxuries to me, George Bernard Sardanapalus? I exhausted romantic daydreaming before I was ten years old. Your popular novelists are now writing the stories I told to myself (and sometimes to others) before I replaced my first set of teeth.

Some day I will try to found a genuine psychology of fiction by writing down the history of my imagined life: duels, battles, love affairs with queens and all. The difficulty is that so much of it is too crudely erotic to be printable by an author of any delicacy 9."

El otro, más explícito, está dirigido a prevenir todo romance, toda pornografía, en el libro que Frank Harris le dedicara (1930). Entre otras cosas, declara:

"The sex relation is not a personal relation. It can be irresistibly desired and rapturously consummated between persons who could not endure one another for a day in any other relation. If I were to tell you every such adventure I have enjoyed you would be none the wiser as to the sort of man I am. You would know only what you already know: that I am a human being. If you have any doubts as to my normal virility, dismiss them from your mind. I was not impotent; I was not sterile; I was not homosexual; and I was extremely susceptible, though not promiscuously 10."

Y más adelante, después de afirmar que conservó su virginidad hasta los 29 años gracias a su imaginación, y que a partir de esa edad y hasta su casamiento a los 43 mantuvo relaciones con distintas damas, concluye su personal enfoque de la cuestión:

"I was never duped by sex as a basis for permanent relations, nor dreamt of marriage in connection with it. I put everything else

9. "... tengo una imaginación! Siempre, desde que recuerdo, sólo he tenido que cerrar los ojos para ser y hacer aquello que quería. ¿Qué son para mí, George Bernard Sardanapalus, vuestros engañosos lujos de Bond Street? Antes de la edad de diez años, agoté las ilusiones románticas. Vuestros novelistas populares están escribiendo ahora las historias que yo me contaba (y que a veces contaba a otros) antes de cambiar mis primeros dientes. Algún día probaré de establecer una psicología verdadera de la ficción redactando la historia de mi vida imaginada: duelos, batallas, lances de amor con reinas y todo. La dificultad estriba en que buena parte de ello es excesiva, crudamente erótico, para ser publicado por un autor de cierta delicadeza. (Recogido en *Sixteen Self Sketches*, ed. cit., pp. 51-2).

10. "La relación sexual no es una relación personal. Puede ser irresistiblemente deseada y llevada a cabo con éxtasis, entre personas que no podrían soportarse mutuamente ni un solo día en cualquier otra clase de relación. Si yo me pusiera a contarle todas las aventuras de este tipo que he disfrutado, usted no quedaría mejor instruido acerca de la clase de hombre que soy. Sabría tan sólo lo que ahora sabe: que soy un ser humano. Si tiene usted alguna duda acerca de mi virilidad normal, deséchela de su pensamiento. No soy impotente, ni estéril, ni homosexual; y soy extremadamente enamorado, aunque no en forma promiscua."

before it, and never refused or broke an engagement to speak on Socialism to pass a gallant evening. I valued sexual experience because of its power of producing a celestial flood of emotion and exaltation which, however momentary, gave me a sample of the ecstasy that may one day be the normal condition of conscious intellectual activity <sup>11</sup>."

Esa cualidad de pureza, esa limitación sensual, implicaba (es claro) una inconsciente intolerancia. Y muchos de los que fueron sus mejores amigos llegaron a no poder soportarlo; a odiarlo incluso. Ninguno como H. G. Wells que dejó preparada, como bomba de tiempo, una demoledora noticia necrológica que algún diario tuvo el mal gusto de publicar al día siguiente del fallecimiento de Shaw. Esa venganza póstuma, cuando la muerte los había nivelado en la misma impotencia dialéctica, ese afán de quedarse con la última palabra, sólo ha dañado a Wells, iluminando brutalmente su mezquindad, frente a la generosidad casi impersonal de Shaw <sup>12</sup>.

Otra cualidad del hombre que las noticias no olvidaron destacar fué la extraordinaria, la irresistible vitalidad. El editor de *The New Statesman and Nation* ha aportado un recuerdo personal que vale la pena transcribir. En 1942, cuando la situación de Inglaterra era muy dura, recibió una carta de Shaw que enfrentaba, con adecuada perspectiva, la crisis. Decía allí:

"An editor must never let the news upset him... To him the collapse of the British Commonwealth in the Far East must be as much in the day's work as the collapse of the Spanish Empire in South America or Gibbon's *Decline and Fall*... We shall not be consulted, and can only look at the antics of Homo Insapiens, and keep up a running commentary on them... To the born editor news is great fun, even as the capsizing of a boat in Sydney Harbour is great fun for the sharks... I have advised the nations to adopt Communism, and have carefully explained how to do it without cutting one another's throats. But if they prefer to do it by cutting one another's throats, I am no less a Communist. Communism will be good even for Yahoos... Clifford Sharp let himself be rattled by the sinking of the Lusitania which did not matter

11. "Nunca fui tan engañado por el sexo como para considerarlo una base de relaciones permanentes, ni soñé con el matrimonio a propósito del sexo. Por encima de éste coloqué todo lo demás y nunca la posibilidad de una noche galante me hizo rechazar un compromiso para hablar sobre socialismo. Valoro la experiencia sexual a causa de que puede producir un desborde celestial de emoción y exaltación, las cuales, aunque momentáneas, me otorgan una muestra del éxtasis que puede ser algún día la condición normal de la actividad intelectual consciente". (En el mismo libro, pp. 113-15).

12. Ver el Marginal Comment de Harold Nicolson, en *The Spectator*, London, noviembre 10, 1950, p. 460.

a damn beyond bringing in America on our side. Hong Kong and the rest are more serious; but they are not the end of the world. So again, steady, boys, steady, to fight and be conquered again and again <sup>13</sup>."

## II

Sólo por simplificación pedagógica parece adecuado separar en este caso la personalidad de la obra. Aunque quizá sea inevitable, ya que muchos de sus críticos no superaron la etapa —a veces tolerable— de la reminiscencia personal. Otros, felizmente, atacaron sin vacilación el tema fundamental, preguntándose qué quedará de su obra. O más precisamente: "Hacia fines de este siglo ¿*Widowers' Houses* y *Mrs. Warren's Profession* parecerán tan increíbles y anticuadas como *El jardín de los cerezos* parece hoy a los rusos?" Esquivando la respuesta, un crítico prefiere afirmar que la filosofía expuesta por Shaw en *Man and Superman* y en *Back to Methuselah* seguirá siendo considerada esencial <sup>14</sup>. Otro crítico no vacila en reconocerle, desde ya, un lugar entre los tres o cuatro mayores dramaturgos británicos, junto a Marlowe, Jonson y Dryden —salteándose, es claro, a Shakespeare, cuya sombra obsesionó a Shaw—; y señalando, de paso, que sus mayores contribuciones al teatro contemporáneo fueron las de decir al público finisecular no lo que esperaba sino lo que él realmente creía, y la de trasladar el acento sobre la discusión, soslayando o ridiculizando las intrigas más o menos eróticas. Shaw demostró que "la religión, los negocios, la historia, la biología, la filosofía, el arte y toda relación humana no libidinosa, son también interesantes y, en manos de un gran artifice, pueden ser excitantes" <sup>15</sup>.

13. "Un editor no debe dejar nunca que las noticias le trastornen. El derrumbe del Imperio Británico en el Lejano Oriente debe representar para él, en el trabajo del editor, tanto como el derrumbe del Imperio Español en Sud América o el *Decline and Fall*... de Gibbon. No seremos consultados y sólo podemos mirar las cabriolas del Homo Insapiens y sostener una opinión corriente sobre las mismas. Para el editor cabal, las noticias representan una gran diversión, así como un barco que zozobra en el puerto de Sydney representa gran diversión para los tiburones... He aconsejado a las naciones que adopten el comunismo y les he explicado cuidadosamente cómo deben hacerlo sin degollarse entre sí. Pero si prefieren hacerlo degollándose, no soy por eso menos comunista. El comunismo será bueno hasta para Yahoos... Clifford Sharp se dejó consternar por el hundimiento del Lusitania, el cual representó muy poca cosa, aparte de volcar a América de nuestro lado. Hong Kong y el resto son algo más serio, pero no significan el fin del mundo. Así que de nuevo firmes, muchachos, firmes, a pelear y ser conquistados una y otra vez". (Art. cit., p. 415).

14. H. N. Brailsford, art. cit., p. 422.

15. James Bridie, Shaw as Playwright, en *The New Statesman and Nation*, London, noviembre 11, 1950, p. 422.

En el mismo sentido se ha expresado el editorial del *Times Literary Supplement*, al concentrar particularmente la atención sobre la eficacia de su prosa y al concluir que "no sólo sus piezas sino sus prefacios y panfletos estaban concebidos con poder dramático y artesanía escénica. Convertían la sociología en algo tan fascinante como una novela, y si esto no es una extensión del arte de escribir ¿qué es entonces? Encontró muerto al teatro victoriano, y lo animó, no con la introducción de una nueva técnica sino usando la vieja para dar a las ideas, no a las personas, el fragor del drama". De aquí deriva el crítico un elogio de su estilo, suficientemente explicitado por una cita del propio Shaw:

"Effectiveness of assertion is the alpha and omega of style. He who has nothing to assert has no style and can have none; he who has something to assert will go as far in power of style as its momentousness and his conviction will carry him. Disprove his assertion after it is made, yet its style remains... All the assertions get disproved sooner or later; and so we find the world full of a magnificent débris of artistic fossils, with the matter-of-fact credibility clean gone out of them, but the form still splendid. And that is why the old masters play the deuce with our mere susceptibilities 16."

Creo que aquí se pone el dedo en la llaga. Porque lo que importa determinar no es qué parte de la obra de Shaw permanecerá viva, sino qué tipo de vitalidad —o mejor: de viabilidad— conservará. Parece ocioso (aunque provocativo) tratar de anticipar la predilección del futuro por una determinada escena de *Pygmalion* o por algunos de los ensayos en *Our Theatres in the Nineties*. En cambio, parece más pertinente la cuestión de si la parte más vital de la obra de Shaw es su estructura ideológica o su artesanía dramática. O dicho en su lenguaje: las aseveraciones o el estilo.

No es infrecuente encontrar en libros de estos últimos años una valoración del teatro de Shaw bajo el rótulo de teatro de ideas, o (peor) piezas coloquiales. Y uno de los cargos que algunos devotos han tratado de despejar es el de la inanidad de la acción de sus obras.

16. "La eficacia de lo que se afirma es el alfa y omega del estilo. Quien nada tiene para afirmar, no posee, no puede poseer ningún estilo. Quien tiene algo para afirmar, irá tan lejos —en lo que se refiere al poder del estilo— como le lleven la importancia de éste y su propia convicción. Refutada su aseveración después de hecha, y aún quedará su estilo. Todas las afirmaciones son refutadas tarde o temprano; y así hallamos al mundo lleno de admirables débris de fósiles artísticos, limpiamente extinguida de los mismos la credibilidad que se atiene a los hechos, pero conservando aún espléndida la forma. He ahí el por qué los antiguos maestros desconciertan nuestras meras susceptibilidades". (Bernard Shaw, en *The Times Literary Supplement*, London, noviembre 10, 1950, p. 703).

Para combatir ese prejuicio, Joad ha señalado que el defecto del teatro shaviano no es carecer de acción; es que ésta es irrelevante y nada tiene que ver con el asunto mismo de la pieza 17. Para Bentley, la acción resulta innecesaria, dado el punto de vista, tan peculiar, del dramaturgo. Para probar su aserto intenta sintetizar el elusivo pensamiento de Shaw en estas palabras: "En el drama de moral preestablecida no hay problemas morales de ninguna especie. De aquí la necesidad de mucha acción externa. Debemos ver al héroe en diversas situaciones enfrentando a lo justo y a lo injusto. Debe ser probado por el fuego y por el agua. Tal es la naturaleza de lo que Shaw llama *the tomfooleries called action* o, más explícitamente, *vulgar attachments, rapacities, generousities, resentments, ambitions, misunderstandings, oddities, and so forth* 18. Desde el momento en que el problema moral es de sinceridad y conciencia y no meramente una prueba del poder que cada uno tiene de vivir de acuerdo a las leyes morales, los sucesos externos se vuelven superfluos y por tanto vulgares. Shaw denuncia *crimes, fights, big legacies, fires, shipwrecks, battles, and thunderbolts* como *mistakes in a play, even when they can be effectively simulated* 19". En forma coincidente se expresa ahora James Birdie al recordar que mientras Ibsen (el maestro) se vió obligado a condescender a bastardos artificios para mantener la atención del espectador, Shaw la obtuvo con el hechizo de su dialéctica 20.

Desentendiéndose del aspecto teórico de la discusión, Bernard Shaw mismo había puntualizado en 1919 su posición, en una frase de una carta al profesor irlandés O'Bolger. En un estallido de calculada cólera inquiere allí:

"But would anyone but a baffleheaded idiot of a university professor, half crazy with correcting examination papers, infer that all my plays were written as economic essays, and not as plays of life, character and human destiny like those of Shakespear or Euripides? 21"

17. Shaw, London, Victor Gollancz, 1949, p. 98.

18. "... las payasadas llamadas acción... uniones vulgares, rapacidades, generosidades, resentimientos, ambiciones, malentendidos, despropósitos, etc."

19. "... crímenes, luchas, grandes legados, incendios, naufragios, batallas y rayos [como] desaciertos en un drama, aun cuando puedan ser eficazmente simulados". (Ob. cit., p. 94).

20. Art. cit., p. 422.

21. "Pero ¿quién que no sea el idiota majadero de un profesor universitario, ya medio trastornado a fuerza de corregir pruebas de examen, inferiría que todas mis obras han sido escritas como ensayos de economía y no como dramas de la vida, el carácter y el destino humano, del mismo modo que aquellos de Shakespear o de Euripides? (En *Sixteen Self Sketches*, ed. cit. p. 89).

Lo que devuelve la discusión al terreno de qué entendía Shaw por vida, carácter y destino humano; vale decir: al terreno ideológico. Uno de sus numerosos discípulos espontáneos, no ha vacilado en escribir un libro entero para resumir la (para él) cosmovisión de Shaw, señalando al mismo tiempo su abandono de las ideas del maestro. La conclusión a la que arriba es que Shaw sufrió, hacia la primera década de este siglo, una crisis en sus ideales que transformó su creencia profunda en la Fuerza vital y en el progreso democrático en un nihilismo cuidadosamente preservado en las mallas de una agudeza dialéctica formidable<sup>22</sup>. De aquí derivarían las contradicciones de su filosofía, el ablandamiento de su inventiva, el indiscriminado apoyo a los dictadores. De manera en cierto modo concordante —aunque quizá más radical— se expresa Desmond MacCarthy: “El Shaw que yo admiraba, y cuyas obras arrojaron para mí tanta luz sobre la existencia, murió hace una buena punta de años. Después de *Saint Joan* (1923), aunque sus obras continuaban mostrando aquí y allá su sorprendente penetración y originalidad, ninguna fué realmente buena; en tanto que en las cuestiones más esenciales me pareció equivocado, y a menudo en plena contradicción con su primitiva personalidad<sup>23</sup>.”

Contra este enfoque negativo de su filosofía y de su obra se alza la opinión de los que, como Birdie, aseguran que “no podía destruir la esperanza. Aún en sus obras más pesimistas (*Geneva* y *Too True to be Good*) resolvía en risas su fantástico día del juicio final”<sup>24</sup>. Por su parte, el propio Shaw, en unas páginas tituladas: *What is my religious faith?*, después de resumir brevemente su cosmovisión, había concluido con una nota optimista:

“Creative evolution can replace us; but meanwhile we must work for our survival and development as if we were Creation’s last word. Defeatism is the wretchedest of policies<sup>25</sup>.”

Si a estas visiones contradictorias de una misma obra —las que, de algún modo, encuentran apoyo en su vastedad y en su inevitable metamorfosis— se agregan las que tienen asidero, no en las obras mayores de Shaw, sino en sus repentinas declaraciones a la prensa, en sus escandalosas adhesiones a Italia cuando invadió Abi-

22. Joad, ob. cit.

23. George Bernard Shaw, en *The Sunday Times*, noviembre 5, 1950, p. 3.

24. Art. cit., p. 422.

25. “La evolución creadora puede renovarnos; pero mientras tanto debemos trabajar para nuestra supervivencia y nuestro desarrollo como si fuéramos la última palabra de la creación. El derrotismo es la política más desgraciada” (En *Sixteen Self Sketches*, ed. cit., p. 79).

sinia, a Hitler cuando puso en marcha su culto del Superhombre, a Stalin cada vez que se ha enfrentado a las democracias capitalistas; entonces parece más que difícil, imposible, intentar extraer una sola imagen coherente. Enfrentados a esta alternativa algunos no han vacilado en declarar (como el citado Desmond MacCarthy) que su doctrina política en los últimos tiempos era “veneno moral”, en tanto que otros han señalado la deliberada contradicción entre la generosidad de su actitud en la vida privada y la frialdad, casi podría decirse la inhumanidad, de sus juicios públicos. Y por eso, concluye uno de estos críticos: “Su aceptación carlyleana de la fuerza y su determinismo marxista torcieron su juicio<sup>26</sup>.”

Es difícil no pensar que había mucha exageración en las declaraciones de su ancianidad, y una cierta patética negativa a reconocer que el mundo había cambiado y que a Stalin no se le podía vencer con dialéctica, y (es claro) alguna coquetería en sostener nuevas causas impopulares desde el momento que las antiguas (el socialismo, un feminismo asentimental) se habían vuelto por la fuerza del tiempo en lugares comunes. Pero esto significa un nuevo punto de partida.

### III

Quizá el único enfoque que estuvo casi unánimemente ausente fué el estrictamente actual, el que pretendiera precisar el mensaje de Shaw a la luz de nuestra experiencia presente. El libro de Joad podría considerarse un esfuerzo en ese sentido; pero su valor se limita a dar testimonio (bastante trivial) de una generación anterior a la nuestra. Es evidente que la obra de Shaw describe y condena un mundo ya muerto, y por eso mismo parece tan remota como la de Voltaire; un mundo en que el razonamiento dialéctico es omnipotente y el hombre es, principalmente, un *homo sapiens*. Pero como lo puntualizó con sumo respeto Aldous Huxley en una nota para su nonagésimo aniversario, “*homo*, after all, is *sapiens* as well as *amans*, *credens* and *bellicosus*”<sup>27</sup>. Y al haber prescindido Shaw casi totalmente de esas otras máscaras del hombre, su obra fué rápidamente superada por el Tiempo. En este sentido, quizá las más sensatas palabras fueron las expresadas por el *Times* en su obituario:

“Como hombre de ideas Shaw tuvo los defectos de su cualidad. Era propenso a ignorar o subestimar el lado instintivo de la natura-

26. En *The New Statesman and Nation*, p. 415.

27. “*homo*, después de todo, es *sapiens*, tanto como *amans*, *credens* y *bellicosus*” (A. Birthday Wish, en G. B. S. 90, editado por S. Winsten. London, Hutchinson & Co., 1946, p. 200).

leza humana y a dejar fuera de consideración todas las cosas inexplicables que integran tanto nuestra naturaleza verdadera como las que podemos explicar. Los impulsos más poderosos, incapaces de ser explicados en términos lúcidos, trabajando sin visibles medios de subsistencia en procura de fines heroicos o malignos, despistaban su dialéctica. Podía liquidarlos sólo como nuevas manifestaciones de la estupidez humana y podía creer, cuanto fuera posible, que era demasiado poco razonable para ser verdad. Un hombre perverso solicitaba casi tanto la credulidad de Shaw como un buen hombre. Este defecto de comprensión humana lo condujo a suponer que la batalla nunca se desarrollaba entre la virtud y el vicio o entre el deber y la inclinación, sino siempre entre la estupidez y la inteligencia<sup>28</sup>. La importancia secundaria que en sus obras concedió Shaw a los asuntos eróticos pudo significar hacia fines de siglo una generosa reacción contra la bastarda descendencia romántica. Pero, al mismo tiempo significó, por su exageración, por su unilateralidad, una irreparable pérdida. Esto resulta evidentísimo si se compara su obra con la de algún coetáneo como André Gide. Pese a todo el lastre decadente (o en el buen sentido: simbolista) que puede arrastrar su exploración en las profundidades de la sensualidad y del estilo o su morbosa necesidad de registrar las infinitesimales variaciones del yo, la hazaña de Gide resulta indiscutiblemente más de este tiempo; vale decir, más viva.

Reconocer estas limitaciones no significa negar que la sombra de Shaw se proyecte, largamente, sobre nuestro escenario cultural. Y si se tiene presente que su teatro fundió el drama y la comedia con la economía política, la ciencia y algunos problemas estéticos o técnicos, no resultará difícil comprender que, de algún modo, el teatro de Sartre y de Camus, las novelas de Malraux y de Koestler, los ensayos y las sátiras de George Orwell, están recogiendo gran parte de la herencia de Shaw. Lo que no significa, indudablemente, que conserven su ideario o repitan sus consignas. Por el contrario, en la obra de todos los citados es cruelmente visible su desconfianza y su denuncia del *homo sapiens*, y la necesidad agónica de fundar sobre otras bases, menos racionales pero no menos lúcidas, un nuevo humanismo.

Hace ya muchos años que Bernard Shaw pertenecía a la posteridad. Afirmer esto no implica faltar a su memoria por comezón de lo nuevo. Significa apenas establecer un hecho, tan visible que hasta él mismo lo reconocía, como se puede deducir de una de sus últimas declaraciones. No vacilo en reproducirla, pese a su abundante difusión, porque me parece la más adecuada para cerrar con su inagotable humor y su conciencia de la realidad esta reseña.

Algunos empresarios neoyorkinos quisieron filmar una película de diez a quince minutos en que Shaw se despidiera de la humanidad. El maestro contestó: "Completamente imposible ahora. El Bernard Shaw que ustedes conciben está muerto y no puede ser resucitado por un espectro anciano, exactamente igual a cualquier otro viejo chocho con una barba blanca, pitando y croando por el micrófono<sup>29</sup>."

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

Cambridge, noviembre de 1950.

29. Time, New York, setiembre 25, 1950.

28. The Times, London, noviembre 3, 1950, p. 5.

## NECROLOGÍA \*

Bertrand Russell escribió para sí mismo esta necrología, publicada nuevamente en sus *Unpopular Essays*, London, 1950, de donde la tradujo Hernán Rodríguez Masone.

Con la muerte del tercer Conde Russeil (o Bertrand Russell, como él prefería llamarse) a la edad de noventa años, se rompe el nexo con un pasado muy distante. Su abuelo, Lord John Russell, el primer ministro victoriano, visitó a Napoleón en Elba; su abuela materna fué amiga de la viuda del Joven Pretendiente. En su juventud compuso obras importantes sobre lógica matemática, pero su actitud excéntrica durante la primera guerra mundial reveló la falta de juicio equilibrado que inficionó grandemente sus escritos más recientes. Quizás sea esto imputable, por lo menos en parte, al hecho de que no gozó de las ventajas de la educación en la escuela pública, sino que fué instruido en su casa por ayos hasta la edad de 18 años, en que ingresó a Trinity College, Cambridge, llegando a ser séptimo graduado sobresaliente en matemáticas en 1893, y miembro del Colegio en 1895. Durante los quince años siguientes produjo los libros sobre los que se basaba su renombre en el mundo docto: *Los Fundamentos de la Geometría*, *La Filosofía de Leibniz*, *Los Principios de las Matemáticas*, y (en colaboración con el Dr. A. N. Whitehead) *Principia Mathematica*. Esta última obra, que fué de grande importancia en su tiempo, debió sin duda mucho de su excelencia al Dr. (más tarde Profesor) Whitehead, hombre que, como lo demostraron sus trabajos posteriores, poseía aquel discernimiento y profundidad espiritual tan notablemente ausentes en Russell; porque la argumentación de Russell, ingeniosa e inteligente como es, ignora aquellas consideraciones superiores que trascienden la mera lógica.

Esta carencia de profundidad espiritual se hizo dolorosamente evidente durante la primera guerra mundial, cuando Russell, aunque (para hacerle justicia) nunca menospreció el daño causado a Bélgica, sostuvo perversamente que, siendo la guerra un mal, el propósito de los estadistas debió haber sido terminar la guerra lo más pronto posible, lo que se hubiera logrado con la neutralidad británica y la victoria alemana. Debe suponerse que los estudios matemáticos le indujeron a adoptar una manera de ver equivocadamente cuantitativa, que pasaba por alto la cuestión de principio implicada. Durante toda la guerra, continuó pretendiendo que debería terminarse con ella, no

\* Esta necrología será (o no) publicada en *The Times* el 1º de junio de 1962, con motivo de mi lamentada aunque tardía muerte. Fué estampada proféticamente en *The Listener* en 1937.

importa bajo qué condiciones. Trinity College, muy justamente, le destituyó de su cátedra, y estuvo encarcelado algunos meses en 1918.

En 1920 hizo una breve visita a Rusia, cuyo gobierno no le impresionó favorablemente, y una visita más larga a China, donde disfrutó del racionalismo de la civilización tradicional con su sabor, todavía persistente, del siglo dieciocho. En los años subsiguientes sus energías se disiparon en escritos abogando por el socialismo, la reforma educacional, y un código moral menos rígido en lo concerniente al matrimonio. A veces, sin embargo, se volvía a temas menos limitados. Sus trabajos históricos, debido a su estilo y su ingenio, ocultan a los lectores desprevenidos la superficialidad del racionalismo anticuado que profesó hasta el fin.

En la segunda guerra mundial no tomó partido públicamente, habiendo escapado a un país neutral poco antes de su iniciación. En conversaciones privadas solía decir que estaba bien que los lunáticos homicidas se ocupasen en matarse unos a otros, pero que los hombres sensatos deberían quitarse de delante mientras aquellos se mataban. Afortunadamente, tal parecer, que recuerda a Bentham, se ha hecho raro en esta época que reconoce que el heroísmo tiene un valor independiente de su utilidad. En verdad, mucho de lo que fué en otro tiempo el mundo civilizado yace en ruinas, pero ninguna persona de recto juicio puede admitir que aquellos que murieron por el derecho en la gran contienda hayan muerto en vano.

Su vida, por todas sus discordancias, tenía cierta consistencia anacrónica que rememoraba la de los rebeldes aristocráticos de comienzos del siglo diecinueve. Sus principios eran curiosos, pero, tales como eran, gobernaron sus acciones. En la vida privada, no mostró nada de la aspereza que viciaba sus escritos sino que fué un conversador genial, no exento de humana simpatía. Tuvo muchos amigos, pero había sobrevivido a casi todos ellos. No obstante, a aquellos que quedaron les pareció, en su extrema vejez, lleno de agrado, debido sin duda, en gran parte, a su salud invariable porque políticamente, durante sus últimos años, estuvo tan aislado como Milton después de la Restauración. Fué el último superviviente de una época fenecida.

## NEORREALISMO CINEMATOGRAFICO ITALIANO

Es muy popular entre los públicos cultos la melancólica opinión de que "ya no se puede ir al cine", que "no se ve nada bueno o nuevo en él". El cronista, que sufre un baño semanal de mediocridad en las salas de estreno, no dice lo contrario, pero llama la atención sobre estos notables hechos cinematográficos, ocurridos en los últimos cinco años: 1º Resurgimiento del cine inglés con tres títulos muy estimables (*Lo que no fué*, *Larga es la noche* y *Al morir la noche*) y con la experiencia shakespeareana de Sir Laurence Olivier (*Enrique V* y *Hamlet*). 2º Resurgimiento del cine francés, desde *La batalla del riel* hasta la recién conocida *Cita en la muerte*, pasando por *Sombras del paraíso*, *Pasión de una noche*, *El diablo y la dama*, *Nosotros dos* y los discutibles pero en todo caso estimulantes films de Henri-Georges Clouzot: *El asesino habita el 21*, *El cuervo*, *Crimen en París* y *Manón*. 3º Aparición de un cine europeo de gran pujanza dramática y cinematográfica: *La última chance*, suiza; *La búsqueda*, alemana, con participación de capitales y personal americanos, y *En cualquier lugar de Europa*, húngara, todas ellas describiendo algún sector de la inmediata actualidad de postguerra. 4º Insinuación, en la espesa producción hollywoodense, de una tendencia que enfrenta temas generalmente proscritos (el de la corrupción política en *Decepción*; el de la persecución racial en *La luz es para todos* y *Clamor humano*) o que desinfecta de vanagloria oficialista a temas comprometidos (el de la guerra en *Un paseo al sol y Sangre en la nieve*; el de la post-guerra en *Lo mejor de nuestra vida*). Junto a esta tendencia, y a veces integrándola, se insinúa otra que postula un mayor realismo en los temas, en el carácter de los personajes y en el lugar de los hechos, y que ya está siendo llamada *neorrealismo americano*. 5º Advenimiento del binomio Emilio Fernández-Gabriel Figueroa, dentro del intransitable cine de habla española. 6º Afirmación de la nueva escuela cinematográfica italiana, que renueva temas y procedimientos y aporta una experiencia tan excitante y germinal como la del cine soviético de la primera época, con el cual le caben similitudes y distingos que serán detallados más adelante.

Y bien; el especialista, el estudioso, el simple aficionado, no alegrarán la falta de temas de especulación y polémica. En este sentido, el nuevo cine italiano constituye la más atractiva experiencia cinematográfica de los últimos años, porque no se trata aquí, como en el Hollywood floreciente de los años 1937 y 38, de la conjunción acci-

dental de media docena de talentos trabajando separadamente, sin integrar un equipo ni proponérselo, sino de un estado colectivo de afinidad y conciencia artísticas que se realiza por encima de cada film.

Conviene tener presente que al lado de esta revolución, estorbándola y desconcertando al público con su sola presencia, crecen en el cine italiano el sainete, el melodrama, la ópera fotografiada y el folletín de gran formato, vanamente épico, que mantiene una lamentable tradición nacional afecta al masacote histórico, de la que son ruidosos ejemplos en cuarenta años de cine, *Cabiria*, *Quo Vadis* y, ya en la era del fascismo beligerante y para servirlo, *Escipión el Africano*. Como contrapartida de esta convivencia debe también anotarse que los gérmenes fragmentarios de la escuela neorrealista se encuentran en el propio cine italiano. Remotamente, en los films napolitanos regionalistas de 1914 y 15; y, ya en la época del sonoro, en el género documental que consagró los nombres de Francesco de Robertis, Enrico Gras y Luciano Emmer, y que fuera el campo de las primeras experiencias de Roberto Rossellini; también deben mencionarse como antecedente las primeras películas de Alejandro Blasetti y Mario Camerini. Pero donde se reconocen plenamente los ingredientes del neorrealismo es en dos películas francesas: *La esperanza*, de Malraux, y *La batalla del riel*, de René Clément, donde dos episodios de la resistencia antifascista —uno teniendo por escenario la España del 36 y el otro la Francia ocupada por los nazis— adquieren una dramaticidad sobria y poderosa en medio del ascetismo documental del relato. También en Italia la Resistencia y la Liberación crearon las condiciones más aptas para el desenvolvimiento del realismo cinematográfico, y es a partir de 1945 que surgen los films más característicos del género. Los nombres fundamentales del movimiento son el de Roberto Rossellini, creador de *Roma ciudad abierta* y *Paisá*, y el de Vittorio de Sica, que realizó *Los niños nos miran* y *Lustrabotas*. Hay que computar a cada uno de ellos otro título fundamental: *Alemania hora cero*, a Rossellini y *Ladrones de bicicletas* a de Sica, la primera sin estrenarse en Montevideo. Además corresponde citar a Alejandro Blasetti por *Cuatro pasos en las nubes* y *Un día en la vida*; Alberto Lattuada por *El bandido* y *Sin piedad*; Giuseppe de Sanctis por *Bajo el sol de Roma* y *Caza trágica*; Luchino Visconti por *Obsesión* y *La tierra tiembla* y Luigi Zampa por *Vivir en paz* y *La honorable Angelina*, casi todas ellas películas objetables en algún sentido pero que alcanzaron a transmitir nítidamente el nuevo mensaje.

Los elementos que caracterizan a la nueva escuela y la hacen inconfundible son en primer término un elemento circunstancial que vino a obrar involuntariamente en favor suyo: la pobreza de medios, que al proscribir todo artificio de cámara y de escenografía y, desde luego, todo abultado presupuesto de producción, abrió el camino más

directo hacia la verdad y la convicción de sus temas. René Clair anotó con precisión este hecho, aunque infiriendo de él una consecuencia muy discutible, cuando dijo: "El cine italiano produce grandes obras porque dispone de medios pobres, pero esto va a durar poco porque pronto enriquecerá". De esta pobreza de medios derivan dos consecuencias capitales, comunes a toda la escuela neorrealista: 1º Abolición del divismo, lo que en algunos casos extremos significa el reclutamiento de elencos no profesionales, y que en otros no excluye la consagración personal de un intérprete (casos de Anna Magnani, Aldo Fabrizzi, Clara Calamai) pero subordinando —obviamente para un entendimiento racional del arte dramático— los actores a las partes que desempeñan. 2º Preferencia marcada por el rodaje en exteriores lo que acentúa el carácter documental de la escuela, con las calles o el campo por todo escenario, estimulando vivamente esa sensación de verdad física que el cine italiano trasciende. Entonces el guión pierde su rigidez y pasa a ser solamente un bosquejo que se cumple o no en el terreno mismo del rodaje, a efectos momentáneos de una inspiración intuitiva que en el caso de Rossellini es proverbial. La película surge así en la pantalla con la pujanza envolvente de un reportaje vivo.

Más íntimamente, lo que distingue al neorrealismo cinematográfico es la naturaleza de sus temas y la actitud del realizador frente a ellos. No hay cabida dentro de la escuela italiana para los temas individualistas. Los protagonistas de *Vivir en paz* son todos los habitantes de un pueblo; los de *Caza trágica* son los miembros de una granja colectiva establecida sobre campos minados; los de *Lustrabotas*, los niños delincuentes; los de *Roma ciudad abierta*, son los componentes del movimiento clandestino de liberación, y los de *Paisá*, ya en un estilo de épica gigantesco aunque asordinado, son toda la nación haciendo y sufriendo la guerra diversamente. En un enfoque tan radical de la realidad no se ha omitido la pintura de la corrupción política y de la pequeña corrupción personal y anónima; la pintura del escepticismo ante los valores oficiales; la pintura de la prostitución y la del mercado negro y la del sexo indisimulable. Hay que aplaudir a un régimen de censura tan benigno que, en un mundo asustado de sí mismo, tolera la exploración en profundidad de estos temas. Pero ésta es una virtud pasiva, que deja hacer. Lo entusiasmante es la lucidez con que el plantel de realizadores italianos va al fondo de esos temas y los expresa cinematográficamente. Y no importe ahora que la segunda mitad de *Roma ciudad abierta* desmerezca considerablemente ante la primera; o que algún episodio de *Paisá* precise reparaciones o, tal vez, la mera exclusión. Corresponde aquí, en cambio, observar el movimiento neorrealista por todo lo alto y discernir virtudes intrínsecas que no dependen de un ángulo de toma

o de una línea de diálogo ni, más ampliamente, de una fracción del relato o un fragmento de la realización.

Puede establecerse, en principio, una vinculación accesoria entre la escuela italiana y la soviética de los primeros tiempos, referente a la influencia de ambas en la historia del cine (la del cine soviético ya probada, la del italiano más bien entrevista); referente, también, a una similar exigencia en ambos casos por encontrar un nuevo lenguaje para expresar una realidad distinta, ante la cual las viejas fórmulas no tenían vigencia. El parentesco puede ir un poco más lejos y referirse a la común preferencia por los temas de contenido social, al común repudio del divismo, al sentimiento de calificada emoción humanista que trasciende en ambas escuelas. Sin embargo, más profunda que con el cine soviético es la vinculación del neorrealismo con el cine francés de preguerra, cuya visión poética de la realidad, verificable en Duvivier, Carné y Renoir, impregnó fuertemente la sensibilidad de los realizadores italianos, aunque sin contaminarles su humor sombrío, su delectación literaria de la angustia.

La mayor parte de los caracteres señalados hasta aquí distinguen también al realismo cinematográfico. Veremos ahora cómo el movimiento italiano supera la fórmula naturalista y justifica la designación de "neo" realismo.

¿Cómo procede ante la realidad el cine soviético, cuyo esquema sigue siéndonos útil para tipificar el esquema italiano? Parece indiscutible que el realizador soviético elegía una realidad, la más conveniente a los intereses de la revolución, y esto por mandato expreso de Lenin. Prescindamos ahora del hecho de que el film resultante, como obra de arte, permanezca ejemplar (casos de *El expreso de Manchuria*, *La nueva Babilonia*, *El fin de San Petersburgo*, *Acorazado Potemkin*). Lo importante es saber que el artista no tenía, de todos modos, otra opción; que le estaba vedada una interpretación plural de la realidad, con espacio para la sátira de la propia causa o para un rasgo de escepticismo lateral o de fondo. Se dirá que aquella década del 20 al 30 fué bastante clamorosa y excitante como para borrar toda duda y contagiar su propio impulso creador; bastante ejecutiva también, digámoslo de paso, como para liquidar a los dudosos, a los discriminativos, a los humoristas. Pero esto justamente pone en evidencia la mayor complejidad de la actitud con que el cineasta italiano afronta su mundo, comprometido a reflejar la desorientación ajena y la propia. Una consigna ordena esta trasposición: no trampear la realidad, haciéndola rendir una moraleja servicial; no mediatizarla a ningún interés filosófico o político, por plausible que él sea o parezca ser. Como se advierte, es la aplicación del concepto clásico de objetividad y no hace falta encarecer la extrema honradez intelectual que supone el cumplimiento estricto de esta norma.



El nuevo cine italiano, pues, no es tendencioso. No se propone, de antemano, demostrar alguna cosa, en cuanto esto signifique acomodar los hechos a la tesis. Pero su versión de la realidad, su objetividad, no es tampoco meramente fotográfica. Una lente es incapaz de captar las relaciones secretas, subterráneas, que enlazan misteriosamente a los hechos. Pero esas relaciones existen, integran la realidad, son, a veces, decisivas; y, de hecho, el mejor criterio objetivo es el que sabe estimarlas. Esa es precisamente la conducta estética de los Rossellini y los de Sica: apresar también el dato fugitivo y enigmático; no desdeñar esa trama de poesía, contradicción y humor que vitaliza la realidad y la convierte, al mismo tiempo, en más dramática y más fascinante. Este es el superavit de imaginación creadora ausente en *El camino del tabaco*, de John Ford, en *La bestia humana*, de Jean Renoir, y en todo naturalismo. Este superavit es lo que hoy nos permite hablar de un "neo" realismo italiano en el cine.

HUGO R. ALFARO.

## TALLER

### «LA TORRE DE LAS ESFINGES» COMO TAREA

Ver trabajar a Julio Herrera y Reissig no es una empresa de particular interés. Su labor, podría decirse casi sin titubeos, es la del tipo más corriente.

El mayor provecho que se saca del estudio de los manuscritos de *La Torre de las Esfinges* consiste en que éstos ayudan a destruir la leyenda de su gestación por el delirio. No dejan ver la escritura enloquecida que se quiere hacer derivar de la dolorosa enfermedad, del improbable vicio, sino la tarea, encarnizada sí, sobre una materia más o menos alejada, en su primera instancia, de su objetivo. Por eso decimos que en Herrera se da la forma más corriente de la aventura poética.

Todo buen versificador —no todos los llamados poetas lo son— conoce el proceso. Por arrebatado, por doloroso, por íntimo que sea el asunto, la voz sale ya doblada en determinado verso, en determinada estrofa y, oh misterio, con determinada rima. Todo ello en una mezcla indiscriminable de elección y azar. Sobre el papel se realiza la ensañada partida: se cambian las piezas, se equilibra, se equidista, se pondera. Exigen los ritmos, la rima exige, la voz quiere decirlo mejor, más invenciblemente. Y el poeta trabaja urgido por esa exigencia implacable que no da reposo hasta satisfacerse.

Tal es, pues, el proceso que conoció Herrera. Escribe la estrofa de una primera plumada, como si un cierto esquema estrófico —no sólo rítmico, no sólo fonético, no sólo conceptual— buscara expresarse. Pero difícilmente acierta el primer golpe e insiste hasta dar con su forma definitiva.

En este caso las estrofas toman la forma de décimas que riman los versos primero y cuarto con una misma palabra.

Tal vez estuviera desde el comienzo en la voluntad de Herrera dar esa forma a este poema<sup>1</sup>; tal vez lo estuvieran también la separación en dos tonos incomunicados y la desusada dimensión que le concede. El primer estado de *La Torre de las Esfinges* que se posee,

1. Andaba tras esta estrofa desde *La Vida* y la había redondeado en las catorce décimas de *Desolación Absurda*. Esa palabra-rima repetida no es familiar a los poetas cultos. Sin abundar en la poesía popular aparece algunas veces. Muy conocida es la usada en el estilo Pobre Gallo Bataraz que canta C. Gardel.

el primerísimo, —de enorme interés, por otra parte—, parece negarlo. Se trata de una alineación de notas para un poema nocturno, sin rastros del demonio femenino que lo habitará luego, y donde hepta, octosílabos y otros versos o no, unidos por su virtud de convocación de signos nocturnos, se ocupan sobre todo de ajustar sus verbos en un afán que, si ahora es habitual, entonces era invalorable<sup>2</sup>.

Pero en la segunda hoja, donde se esbozan no menos de diez de las cuarenta y tres estrofas, ya se repite en un caso la palabrería de primero y cuarto y, casi en seguida, aparece una décima completa, la que comienza: —*Oh musical y suicida*.

En adelante la escritura procede siempre por estrofas completas, del corte ya señalado; unas veces sin correcciones, o casi, y con buena letra; otras, revelando vacilaciones que, desde el instante mismo de la versión sobre el papel, multiplican palabras y versos para un lugar determinado.

Es natural que, cuando una estrofa aparece en estos papeles por primera vez, no siempre se puede estar seguro de que sea nueva. Es muy posible<sup>3</sup> que falten estados anteriores de las muchas que se estrenan con esa letra sin impaciencia. Su especial prolijidad no se encuentra en el otro tipo de estrofas: las que se ve hacerse en la página; ésas que ocupan siempre más de diez renglones porque un verso ha salido de dos, tres o más maneras<sup>4</sup>. En ambos casos —más a menudo en los segundos— una vez planteada la estrofa, las palabras empiezan a trepar sobre las palabras<sup>5</sup>, versos enteros se interlinean<sup>6</sup>, media estrofa modificada se hace lugar a un costado, se acumulan palabras —cuatro, ocho, veinte—, sustitutos que esperan reemplazar a una que no parece la exacta. En algunos casos, después de muchas idas y vueltas, triunfa el primer ocupante<sup>7</sup>.

¿Qué busca Herrera? Es imposible generalizar. Busca muchas cosas. A veces trata, sobre todo, de que suene bien, de que cante; otras, de que lo diga mejor. El proceso es siempre complejo. No se puede mover un peón sin que todas las piezas se vean complicadas en los azares del juego. Tal vez lo único que se pueda hacer sea de-

2. Por el estilo de el eco reitera; la acústica divulga.

3. Parece seguro en el caso de la décima que empieza: La luna de plafond chino.

4. Tomando como ejemplo la primera estrofa de *Avernus*: —con romas garras de imperio, —con seducciones de imperio.

5. Por arriba y por debajo de romas garras se puede leer: regias alas, negras alas, rojas alas, irisaciones.

6. —Con mise en scène de imperio.

7. Para seguir con la misma estrofa citamos un caso en que triunfa el segundo ocupante: —de tus verdoros aciagos, —réprobos de tus halagos, —malditos de tus halagos, —de tus rencoros aciagos, —falaces de tus halagos, —réprobos de tus halagos.

finir la tarea como un ajuste general tendiente a acercarse todo lo posible a aquello que buscó expresión, y a satisfacer el oído del poeta que siempre reclama su parte.

Los casos que se pueden proponer son contradictorios. Por ejemplo, la segunda parte de la metáfora de *Edén*, en la cuarta estrofa de *Avernus*, es elaborada cuatro veces, con tres juegos de rimas distintos y poco cambio esencial:

## I

*Tu cabellera violeta  
vierte en fronda prohibida  
Mi abrazo es la sierpe asida  
y los frutos deleitosos  
tus inauditos y briosos  
senos de muerte y de vida!*

## II

*Tu cabellera violeta  
vierte en fronda prohibida  
Es mi abrazo la fingida  
serpiente y los eruditos  
frutos son tus inauditos  
senos de muerte y de vida!*

## III

*Tu cabellera violeta  
simula su fronda inerte  
La sierpe es mi brazo fuerte  
y los frutos deleitosos  
tus inauditos y briosos  
senos que me dan la muerte!*

La eliminación de una redundancia como la constituida por *senos que dan la vida* plantea la desnuda antinomia de *senos que dan la muerte*. No debe menospreciarse tampoco la mayor fuerza de las nuevas rimas que ayuda sensiblemente a destacar la intensidad y la violencia.

En la versión definitiva hay otros progresos importantes: la sustitución de *simula* por *denuncia*, y la de *deleitosos* por *delictuosos*, calificativo que acerca más los frutos a su historia de pecado.

En el ejemplo que sigue, el borde de rimas permanece intacto, y ya no se trata de trocar apariencias de una idea bien conseguida. Es evidente, en cambio, el esfuerzo por despejar una idea confusa y torpemente expuesta, sostenido hasta dar con sus justas palabras, con su clara expresión.

Existiendo cuatro estados de esta décima que comienza: —*Te llevo en el corazón*, lo más eficaz para mostrarlo parece ser la confrontación del primer estado con el último:

## I

*Me descompone y me ulcera  
Tu lirismo me emponzoña  
Una vibrante zampoña  
de infección cantaridaria  
Bordona parasitaria  
de tu gloriosa carroña.*

## IV

*¡Oh Monstrua! Mi ulceración  
en tu lirismo retoña  
y tu idílica zampoña  
no es más que parasitaria  
bordona patibularia  
de mi celeste carroña!<sup>8</sup>*

Parece haber incluso contradicción entre —*Tu lirismo me emponzoña* y —... *Mi ulceración —en tu lirismo retoña*. Pero en el fondo ese cambio de persona es indiferente. Se dijo hace poco en otro artículo sobre Herrera: *Es así, pues, su mal celeste, su celeste carroña, el alimento de su lirismo, el campo que nutre hasta a esos parásitos: sus limpias eglogánimas. La poesía vive como un cáncer en él, como la muerte*<sup>9</sup>. Si ésa es la idea, hay que reconocer que,

8. Los versos se transcriben sin las correcciones intercaladas para no caer en detalles complicados y en la seguridad de que alcanza ese núcleo para la clara comprensión.

9. Julio Herrera y Reissig, en Número, año II, Nº 6, 7, 8.

pese a estar mal planteada, se alcanzaba a reconocer en el primer ejemplo. Por eso no es esencial, tampoco, la diferencia entre *tu carroña* y *mi carroña*.

En algún caso las mejoras han pagado un precio muy alto. Un ejemplo: es posible que la idea de emboscada maldita, de halago y de tentación se deduzca más expresivamente del elemento *senos* que del elemento *ojos*, pero en la estrofa que comienza —*Tú que has entrado en mi imperio*, la incorporación del primero provoca un desajuste verdaderamente molesto y frustrador de la figura final. Se pasa, mediando otras modificaciones que no vienen a cuento, de:

## I

*Infiérname en el cauterio  
mortal de tus ojos vagos:  
ojos que son como lagos  
en cuyos verdes sigilos  
vigilan los cocodrilos  
de tus verdores aciagos  
réprobos de tus halagos.*

a

## II

*Infiérname en el cauterio  
voraz de tus ojos vagos  
y en tus senos que son lagos  
de ágata en cuyos sigilos  
vigilan los cocodrilos  
réprobos de tus halagos!*

Es innegable que esos senos como lagos —lagos de ágata, para colmo, lo que añade la idea de superficie plana y con vetas no de color carne precisamente— hacen una figura que quedará fracasando en la imaginación de cada lector para siempre. Con la simple restitución de la palabra primitiva la imagen se torna preciosa e infinitamente precisa.

Finalmente nos ocuparemos de una estrofa cuya inserción —como la de muchas otras— sólo podría explicar un muy fino trabajo de exégesis, y que no parece cooperar con los temas esenciales del poema, pero que, sin embargo, es de las que más difíciles se han mostrado. Sus formas sucesivas brindan una información apreciable sobre los procedimientos de Herrera.

el gris surtido en plumas <sup>y símbolo de luna</sup>  
 su aerea <sup>de color del ...</sup> ~~firmitud~~  
 y enfolva - ahuma - bruma

*Revisado con el original  
 y se corrigió el texto  
 y se agregó -*

<sup>1</sup>  
 Kremlin de Quimera antigua  
 para Rodembach; la bruma ...  
 El gris surtido en plumas  
 su <sup>heredad</sup> ~~firmitud~~ antigua,  
 allá en la mansión antigua  
 la <sup>milla anciana</sup> ~~vejez~~ de leda  
 cara de esmalte, <sup>mei</sup> ~~remeda~~  
 en su <sup>mei</sup> ~~in~~efable <sup>expresión</sup>  
 un suspiro de algodón  
 envuelto en papel de seda.

Su his  
 ordo de  
 el ~~salici~~  
 de ~~engato~~  
 Disorje  
 el ~~simul~~  
 arde y con de  
 fulge el  
 colorati como un  
 Estano

~~Kremlin de Quimera antigua~~  
 para Rodembach; la bruma.

El gris surtido en plumas  
 su <sup>resaca</sup> ~~firmitud~~ <sup>antigua</sup>  
<sup>falla en la antigua heredad</sup>  
 allá en la heredad antigua -  
 tersa de <sup>ambas</sup> ~~esmaltes~~ y leda  
 la noble anciana <sup>expresión</sup> ~~remeda~~  
 en su joyante <sup>in</sup> ~~acción~~  
 un suspiro de algodón  
 envuelto en papel de seda!

La anciana de esmalte <sup>expresión</sup> ~~remeda~~  
 en su joyante <sup>in</sup> ~~acción~~  
 un suspiro de algodón  
 envuelto en papel de seda.

Vale



TRES POEMAS  
DE KAVAFIS

KONSTANTINOS KAVAFIS fué un poeta griego nacido en la poliglota Alejandría de Egipto en 1868. Pasó casi toda su vida en su ciudad natal, muriendo allí en 1933, sin haber residido nunca en la madre patria. La edición de sus obras, aparecida poco después de su muerte, comprende 154 poemas, lo único que resta de cincuenta años de producción, debido a que él mismo destruía, anualmente, la mayor parte de sus trabajos más recientes. El talento poético de Kavafis plasma sólo en su edad madura y continúa desarrollándose hasta su muerte, que deja a sus colegas la extraña impresión de una pérdida prematura.

Kavafis permanece fuera de toda tradición. Fué el más original poeta entre sus coetáneos. Estuvo vinculado no al presente, sino al pasado, a un mundo que sólo conocía por los libros, pero al que hizo vivir mediante la fuerza de su genio. No prestó especial atención a la gran época de la Grecia clásica ni compartió la concepción romántica de la Hélade como un mundo de dioses y de héroes, hogar de la libertad y cuna de la civilización, ni el amor parnasiano por los aspectos estatuarios y pictóricos de la vida griega.

En cambio, le interesó profundamente el variado mundo surgido de las conquistas de Alejandro el Macedón, que comprendía a hombres que no eran de raza helénica y que hablaban griego con entonaciones asiáticas y sintaxis defectuosa. Kavafis halló en el mundo helenístico las raíces de que carecía en la Alejandría contemporánea y el fondo que explicaba e iluminaba muchos capítulos de la experiencia humana. No necesita indicar a sus lectores lo que sus símbolos significan; su mundo es familiar a la mayoría de la gente culta y tiene ya para ella algún contenido.

\* Con esta traducción de Hernán Rodríguez Masone se inaugura una nueva sección en la que se ofrecerán versiones españolas de distintos poemas, junto con sus textos originales.

La vinculación de Kavafis con el pasado y con la historia ha sido expresada por C. M. Bowra —cuyo estudio en *The Creative Experiment* (London, 1949) he utilizado para esta noticia— en los siguientes términos, tan justos: “*His interest in history was so vivid that he learned its lessons with a peculiar attention and saw in many famous episodes examples of recurring human problems. (...) He was interested not in the great lessons of history but in its smaller episodes, in which he saw more human interest than in the triumphs of heroes. The world of the past must come alive for him and he confined himself in those sections of it which could be interpreted by the present and in their turn help to interpret it. (...) This concern with the past was not a escape from life, but a fuller interest in it, a way to see perennial issues in their right perspective and their real importance. (...) He pierced through the local and ephemeral qualities of a situation to its permanent character and created not a record of history but an imaginative criticism of life.*”

El crítico inglés Ian Scott-Kilvert, con quien coincido incidentalmente, destaca otros dos temas característicos de la poesía de Kavafis: el valor de los vencidos que pueden prever su destino, y la derrota de la voluntad frente a la tentación física. Kavafis compara a aquellos cuyo valor admira con los héroes que murieron en las Termópilas. Exalta a los que se saben destinados a la destrucción, pero que igual continúan luchando y hasta por momentos llegan a confiar en su triunfo. Este respeto por el valor y el carácter humanos es quizás una de las más características notas de Kavafis, según apunta Bowra: “*He had, as many Greeks have, a real love and admiration for the courage which accepts hard facts without complaint and sets to work to make the best of a bad situation.*”

Doy a continuación el texto de tres poemas de Kavafis, publicado en la revista *Nine* (II, 1, London, 1949-50). He utilizado este texto griego, cuyas innumerables erratas debí corregir previamente, en la imposibilidad de procurarme la edición original. Lo he traducido literalmente en prosa, conservando la alineación del poema.

## EL DIOS ABANDONA A MARCO ANTONIO

Si repentinamente a medianoche oyes  
 que pasa un invisible tiaso  
 con dulce música y claras voces,  
 no te lamentos de que la fortuna te abandona,  
 de que fracasaron tus empresas  
 y de que los planes todos de tu vida se arruinaron.  
 Mas, como preparado de antemano, como un valiente,  
 despídete de ella, de la Alejandría que te huye.  
 Ante todo, no te burles de tus temores diciéndote  
 que eran un sueño o que tus oídos te mintieron;  
 tan fútiles esperanzas nunca admitas.  
 Mas, como preparado de antemano, como un valiente,  
 cual conviene a tí, que tan digno eres de ser honrado por tal ciudad,  
 aproxímate y permanece firme junto al postigo,  
 y escucha a los que pasan, pero no  
 con las invocaciones y las quejas de los cobardes,  
 sino gozando por vez postrera del eco  
 de los dulces instrumentos del místico tiaso,  
 y despídete de ella, de la Alejandría que pierdes<sup>1</sup>.

## ÉL JURA

¡Él jura tantas veces que iniciará una vida pura!  
 Pero siempre que llega la noche con su persuasión,  
 con sus transacciones y con sus promesas;  
 pero siempre que llega la noche con la potencia  
 del cuerpo que desea y que reclama, al mismo  
 placer fatal, extraviado, se abandona nuevamente<sup>2</sup>.

## ΑΠΟΛΕΙΠΕΙΝ Ο ΘΕΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΝ.

Σὰν ἔξαφνα ὦρα μεσάνυχτ' ἀκουσθεῖ  
 ἀόρατος θιάσος νὰ περνᾷ  
 μὲ μουσικὲς ἐξαίσιες, μὲ φωνές—  
 τὴν τύχη σου ποῦ ἐνδίδει πιά, τὰ ἔργα σου  
 ποῦ ἀπέτυχαν, τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου  
 ποῦ βγήκαν ὅλα πλάνες μὴ ἀνοφέλετα θρηνήσεις.  
 Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρό, σὰ θαρραλέος,  
 ἀποχαιρέτα τὴν, τὴν Ἀλεξάνδρεια ποῦ φεύγει.  
 Πρὸ πάντων νὰ μὴ γελασθεῖς, μὴν πείς πῶς ἦταν  
 ἓνα ὄνειρο, πῶς ἀπατήθηκεν ἢ ἀκοή σου·  
 μάταιες ἐλπίδες τέτοιες μὴν καταδεχθεῖς.  
 Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρό, σὰ θαρραλέος,  
 σὰν ποῦ ταιριάζει σε ποῦ ἀξιώθηκες μία τέτοια πόλι,  
 πλησίασε σταθερὰ πρὸς τὸ παράθυρο,  
 κί ἄκουσε με συγκίνησιν, ἀλλ' ὄχι  
 μὲ τῶν δειλῶν τὰ παρακάλια καὶ παράπονα,  
 ὡς τελευταία ἀπόλαυσι τοὺς ἤχους  
 τὰ ἐξαίσια ὄργανα τοῦ μυστικοῦ θιάσου,  
 κί ἀποχαιρέτα τὴν, τὴν Ἀλεξάνδρεια ποῦ χάνεις.

## ΟΜΝΥΕΙ

Ὅμνυει κάθε τόσο ν' ἀρχίσει πὶὸ καλὴ ζωῆ.  
 Ἄλλ' ὅταν ἔλθ' ἡ νύχτα μὲ τὲς δικές της συμβουλές,  
 μὲ τοὺς συμβιβασμούς της, καὶ μὲ τὲς ὑποσχέσεις της·  
 ἀλλ' ὅταν ἔλθ' ἡ νύχτα μὲ τὴν δική της δύναμι  
 τοῦ σώματος ποῦ θέλει καὶ ζητεῖ, στὴν ἴδια  
 μοιραία χαρὰ, χαμένος, ξαναπαιίνει.

## EN EL AÑO 200 ANTES DE CRISTO

*Alejandro, hijo de Filipo, y los helenos excepto los lacedemonios.*

Podemos perfectamente suponer que permanecieron del todo indiferentes en Esparta ante esta inscripción: "Excepto los lacedemonios". Naturalmente. No eran los espartanos hombres para ser conducidos ni para recibir órdenes cual esclavos costosos. Y por otra parte, una expedición panhelénica sin un rey espartano para comandarla en jefe no les parecería de grande importancia. Certísimamente; "excepto los lacedemonios" es también un punto de vista. Lo comprendemos.

Así, excepto los lacedemonios, combatieron en el Gránico, y luego combatieron en Isos; y en la batalla final en que fué derrotado el terrible ejército que en Árbeas concentraron los persas,, y que de Árbeas partió buscando la victoria, y fué aniquilado.

Y de esta maravillosa expedición panhelénica, la victoriosa, la magnífica, la renombrada, la gloriosa, que se hizo célebre cual ninguna otra, de esta incomparable expedición alzamos nosotros un nuevo y espacioso mundo helénico.

Nosotros, los alejandrinos, los de Antioquía, los de Seleucia, y los innumerables helenos que quedan en Egipto y en Siria, y los de Media y los de Persia, y tantos otros, con dominios extensos, con la acción hábil de la sagaz adaptación. Y el habla común helénica que llevamos hasta el centro de la Bactriana, y hasta la India.

¿Y qué decir ahora de los lacedemonios? 3

## ΣΤΑ. 200 Π. Χ.

“Ἀλέξανδρος Φιλίππου καὶ οἱ Ἕλληνες πλὴν Λακεδαιμονίων”

Μποροῦμε κάλλιστα νὰ φαντασθοῦμε πὼς θ'ἀδιαφόρησαν παντάπασι στὴν Σπάρτη γιὰ τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὴ. “Πλὴν Λακεδαιμονίων” μὰ φυσικά. Δὲν ἦσαν οἱ Σπαρτιᾶται γιὰ νὰ τοὺς ὀδηγοῦν καὶ γιὰ νὰ τοὺς προστάξουν σὰν πολυτίμους ὑπηρέτας. “Ἄλλωστε μία πανελλήνια ἐκστρατεία χωρὶς Σπαρτιάτη βασιλέα γι' ἀρχηγὸ δὲν θὰ τοὺς φαίνονταν πολλῆς περιωπῆς “Ἄ βεβαιοτάτα “πλὴν Λακεδαιμονίων” Ἔϊναι καὶ αὐτὴ μία στάσις. Νοιώθεται.

“Ἔτσι, πλὴν Λακεδαιμονίων στὸν Γρανικό. καὶ στὴν Ἴσσο μετὰ· καὶ στὴν τελειωτικὴ τὴν μάχη, ὅπου ἐσαρώθη ὁ φοβερός στρατὸς ποῦ στ' Ἀρβηλα συγκέντρωσαν οἱ Πέρσαι· ποῦ ἀπ' τ' Ἀρβηλα ξεκίνησε γιὰ νίκη, κ' ἐσαρώθη.

κί ἀπ' τὴν θανμάσια πανελλήνιαν ἐκστρατεία, τὴν νικηφόρα, τὴν περίλαμπρη, τὴν περιάλγητη, τὴν δοξασμένη ὡς ἄλλη δὲν δοξάσθηκε, καμιά, τὴν ἀπαράμιλλη· βγήκαμ' ἐμεῖς· ἑλληνικὸς καινούριος κόσμος, μέγας.

Ἔμεῖς· οἱ Ἀλεξανδρεῖς, οἱ Ἀντιοχεῖς, οἱ Σελευκεῖς, κ' οἱ πολυάριθμοι ἐπίλοιποι Ἕλληνες Αἰγύπτου καὶ Συρίας, κ' οἱ ἐν Μηδίᾳ, κ' οἱ ἐν Περσίδι, κί ὅσοι ἄλλοι, Μὲ τὲς ἐκτεταμένες ἐπικράτειες, μὲ τὴν ποικίλη δρᾶσι τῶν στοχαστικῶν προσαρμογῶν Καὶ τὴν Κοινὴν Ἑλληνικὴ Λαλιὰ ὡς μέσα στὴν Βακτριανὴ τὴν πηγαμεν, ὡς τοὺς Ἰνδοὺς.

Γιὰ Λακεδαιμονίους νὰ μιλοῦμε τώρα!



1. Kavafis se inspira en el pasaje en que Plutarco (Antonio, 75) narra el abandono del vencido de Actium por el dios en quien más confiaba y a quien siempre pretendió parecerse. Este pasaje motivó también una escena de Shakespeare en Antony and Cleopatra (IV, iii, 16):

'T is the god Hercules, whom Antony loved,  
Now leaves him.

Se equivoca Ian Scott-Kilvert al pretender rectificar a Shakespeare quien, según él, se refiere erróneamente al dios Hércules en tanto que Plutarco y Kavafis aluden a Dionisos. De una atenta lectura de la fuente citada se deduce que el dios es Hércules, como claramente lo expresa Plutarco en otro lugar de la misma biografía (Antonio, 4). Los Antonios se decían heráclidas; la varonil figura de Marco Antonio se asemejaba a las imágenes de Hércules, y él procuraba acentuar ese parecido con su modo de vestir.

Shakespeare siguió cuidadosamente a su autoridad, que conoció a través de la traducción inglesa de Sir Thomas North, hecha sobre la versión de Jacques Amyot. Kavafis también se refiere —como Plutarco y como Shakespeare— al dios Hércules. El empleo de la palabra thiasos ha hecho creer a Scott-Kilvert que se trataba de una turba dionisiaca. Dicho término no se explica únicamente a los que festejaban a Dionisos, sino a todo grupo de personas que celebre la fiesta de cualquier dios con cantos, bailes y banquetes. Y de un modo general, la voz thiasos sirve para designar una cuadrilla alegre y bulliciosa.

Kavafis considera el abandono de Marco Antonio por su genio tutelar no como una ocasión para desesperarse, sino como una oportunidad para demostrar su intrepidez y su gratitud por todo el brillante pasado de que disfrutó.

2. Otro tema característico de su poesía es la derrota de la voluntad frente a la incitación física. Kavafis comprende la debilidad humana ante la tentación: cree que la carne siempre triunfará sobre las resistencias que se le opongan, lo que añade a su verso un elemento irónico y fatalista.

3. Inspira este poema la fórmula tan llena de sentido que Alejandro —según relatan Arriano Anábasis, I, 16, 7), Plutarco Alejandro, 16) y Q. Curtius Rufus (II, 5)—, hizo poner por dedicatoria de las trescientas panoplias enviadas como trofeo al Partenón, luego de su victoria del Gránico sobre Darío Codomano (Junio 334 a. C.).

Kavafis presenta el resultado visto por un hombre del año 200 a. C. que comprende la importancia que tiene para la historia universal la helenización del Oriente a consecuencia de las victorias del estrategos autokrator de los helenos.

La orgullosa Esparta, al abstenerse persistentemente de asistir al Sinédron de Corinto y de adherirse al pacto federal, se privó también de participar de la gloria alejandrea. Quizá pensaban los espartanos, como expresa la inscripción de una estela de Priene, que "no se puede dar nada más hermoso a los griegos que la libertad". Kavafis interpreta la actitud espartana al tiempo que censura su estrechez de miras que les impidió colaborar en el extraordinario milagro del mundo creado por el héroe de la fusión de las razas y por sus epígonos.

HERNÁN RODRÍGUEZ MASONE.

## R E S E Ñ A S

ARNOLD J. TOYNBEE.— *La civilización puesta a prueba*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949. 319 págs.

Se trata tan sólo de una recopilación de ensayos del gran historiador inglés. No obstante la diversidad de los temas encarados, el libro mantiene una evidente unidad conceptual, legitimada por el pensamiento orgánico del autor. (Su obra fundamental, *Estudio de la Historia*, no ha sido traducida aún al español; de los nueve tomos anunciados sólo se han publicado seis.)

El libro que nos ocupa interesa, más que por su jerarquía intrínseca, por la posibilidad de divulgación de las ideas fundamentales del historiador, sin perjuicio de destacar los planteamientos de problemas contemporáneos que aún no han sido encarados en su *Historia General*.

El punto de partida de la concepción de Toynbee consiste en concebir la historia del hombre como una unidad, como un todo que, al ser proyectado en la cronología del cosmos, se nos aparece como algo único, "contemporáneo". Habría una contemporaneidad filosófica de todas las civilizaciones. *La historia, en el sentido de las "historias" de las sociedades humanas llamadas "civilizaciones" se revela como un haz de ensayos paralelos, contemporáneos y recientes para llevar a cabo una nueva empresa: unas veinte tentativas, hasta la fecha, para trascender el nivel de la vida humana primitiva, donde el hombre, después de haber llegado a ser tal, había yacido en aparente letargo por unos cientos de miles de años*. El abandono de este estado de pasividad del hombre se produjo dentro de ese breve lapso que comprende los últimos cinco a seis mil años.

Anotado el hecho, quedaba por dar con la causa, el motivo del pasaje de la actitud pasiva a la actitud activa del hombre. Buscó la solución en Spengler, pero no la halló, por más que en muchos planteamientos coincidían: la idea de que el objeto de los estudios históricos debe estar constituido por sociedades completas y no fragmentadas; la de que esas sociedades eran, en cierto sentido, paralelas y contemporáneas.

Toynbee se declara entonces empirista y se echa a verificar las soluciones fundamentales dadas por los historiadores a las grandes mutaciones de las culturas históricas: *la Raza y el Ambiente*. En ninguna de las dos halló razones suficientes como para imputarles la causalidad del trascendental fenómeno. La solución le fué dada por el diálogo entre Mefistófeles y Dios del "Prólogo en el Cielo" del *Fausto* de Goethe. Dios, al aceptar el desafío de Mefistófeles, se da a sí mismo la oportunidad de continuar su obra de

creador que, de lo contrario, estaría finalizada como resultado de la propia perfección de lo creado. Surge así en él la idea de incitación y respuesta; la idea de obstáculo y ataque. El pasaje, entonces, del estado de pasividad al de dinamismo, origen de las civilizaciones "contemporáneas", se produjo como resultado de la aparición de condiciones *desfavorables* en el contorno de su cultura, que le incitaron a comportarse de manera distinta.

Ortega y Gasset, hace ya muchos años, había mirado con entusiasmo esta idea de que la excitación le daba el tono desfavorable y no las condiciones propicias, como se había pensado siempre. Pero en unas conferencias dictadas en Madrid, sobre Toynbee, a mediados de 1949, el ilustre profesor español le observa, con razón, que esta idea no tiene nada de empírica, sino que, por el contrario, participa de todas las características de una hipótesis. Anota además con acierto que ese estado de equilibrio entre el hombre y el medio, en que concibe Toynbee a aquél, en las primeras edades de su existencia histórica, probablemente carezca de toda realidad, siendo posible sostener que, durante el estado de pasividad, concurren a su presencia estímulos diversos. En otros términos, la idea es válida; no así su aplicación, en algunos casos: los que se estudian precisamente en su obra monumental. Toynbee ha simplificado y generalizado en forma ilegítima para obtener un esquema de la realidad histórica válido para todos los casos. Ese esquema está integrado por las sucesivas etapas de una civilización. Habría, en primer término, una invasión que produce un período de caos o *interregno*. Sigue una época de *formación y desarrollo* y, luego, los *tiempos revueltos* a los que pone fin una Nación que domina a las otras, produciéndose el pasaje a un nuevo período: el del *Estado Universal*, que encierra a su vez una *Religión Universal*, originada en el proletariado de la civilización. Esta termina por desintegrarse al producirse un cisma entre *un proletariado reacio y una minoría cada vez menos efectivamente dominante*. Al mismo tiempo se reproduce la invasión, que provoca el derrumbe definitivo, mientras que, la Iglesia Universal, que se encuentra como *crisálida* en la civilización que caduca, se prolonga en la nueva.

Entre civilización y religión habría una reacción reversible ya que, si bien ésta es auxiliar en el crecimiento de aquella, los sucesivos resurgimientos y caídas de las civilizaciones aparecen como auxiliares en el crecimiento de la Religión. Según esta idea, *las sociedades de la especie llamada "civilización" habrán cumplido su función una vez que hayan hecho nacer una religión superior madura*. El cristianismo es la última de esas religiones; pero *¿qué diferencia hay después del advenimiento sobre la tierra de las religiones superiores y del cristianismo? La diferencia radica en que, bajo el orden cristiano,*

*un alma que aprovecha lo mejor posible sus oportunidades espirituales, al habilitarse para la salvación, avanzará más hacia la comunión con Dios y hacia la semejanza con Él bajo las condiciones de la vida terrenal, antes de la muerte, que lo que han podido hacerlo las almas que no han sido iluminadas durante su peregrinaje por la tierra, por la luz de las Religiones superiores.*

Esto es lo que consideramos sustancial en el pensamiento de Toynbee a través de sus ensayos. En la mayoría de ellos, encara problemas de índole política, contemporáneos, que nos revelan una vez más, al margen de las críticas que pueda merecer su concepción de la historia, (críticas que deben hacerse con menor petulancia y mayor respeto que los usados por Ortega y Gasset) la agudeza de un pensamiento que sabe comprender una época histórica y analizarla con sentido crítico de su estructura.

Es, precisamente, en el ensayo que da nombre al libro donde se plantea el problema dramático de que sea la civilización occidental, que tuvo por misión la unificación última de todas las civilizaciones existentes, la que entre en crisis, opinando, en tono no precisamente pesimista, que *es seguro que no ha de perdurar el actual ascendiente occidental sobre el mundo.*

JOSÉ CLAUDIO WILLIMAN (h.)

I. M. BOCHENSKI.—*La filosofía actual*. México. Fondo de Cultura Económica. 1949.

Todo libro de esta naturaleza comporta un riesgo inevitable: reducir a unas cuantas páginas el complejo pensamiento de distintos hombres. El autor es consciente de este riesgo y no limita su tarea a la elaboración de un mero compendio sino que ordena sistemáticamente los ricos aportes del pensamiento contemporáneo, trazando sus líneas fundamentales y descubriendo por debajo de los distintos lenguajes la identidad esencial de la corriente de pensamiento que los motiva.

Afronta su tarea con un criterio *de objetividad máxima en la selección e interpretación de los sistemas* pero no con neutralidad. Desdeñando un fácil eclecticismo declara desde el comienzo su posición filosófica que es metafísica, realista y espiritualista o, dicho de un modo más concreto, neotomista.

Dos convicciones orientan el trabajo: la autonomía del conocimiento filosófico, y la importancia fundamental de la filosofía para la vida del hombre. (Recuerda a este propósito el caso de Hegel: su

pensamiento parecía el más fantástico y alejado de la realidad y fué el origen de los movimientos políticos y sociales más importantes de nuestra época. El filósofo, al contrario de lo que creía el mismo Hegel, no llega después para comprender la realidad sino que es profeta de una fe.)

Comprende bajo la expresión *filosofía actual* la de aquellos pensadores que publicaron trabajos importantes después de la primera guerra mundial. No hay una filosofía de nuestra época; lo que los vincula, además de la contemporaneidad, es la comunidad de los problemas. Teniendo en cuenta el aporte metafísico de cada una de las doctrinas, ni las filosofías del ser, ni el existencialismo, ni el materialismo pueden ser considerados separadamente como la filosofía de nuestra época. No hay que confundir el prestigio social de un pensamiento con su valor intrínseco.

La filosofía contemporánea comienza con la profunda crisis del pensamiento que se produjo alrededor del 1900 y que tiene su expresión fundamental en la ruptura de la imagen newtoniana del mundo a la que Kant había dado legitimidad filosófica. La crisis del esquema mecanicista y la insuficiencia del subjetivismo dieron lugar al surgimiento de fuertes corrientes realistas e irracionistas. (Aquí Bochenki se equivoca increíblemente al decir que *ya pasó la época del determinismo científico*. No es cierto que el principio de Heisenberg haya echado por tierra el determinismo.)

Bajo los caracteres externos de una fecundidad extraordinaria, de un especialismo creciente y de una dependencia recíproca en la investigación han surgido diferentes filosofías cuyos rasgos generales son: *antipositivismo, realismo, pluralismo, actualismo y personalismo*. (De estos rasgos podemos destacar dos: la vuelta hacia el ser, es decir hacia la metafísica, y la preocupación por el hombre como individuo concreto.)

Con singular sagacidad crítica, a través de una breve caracterización, de un resumen del método y de una exposición de los temas fundamentales (generalmente la ontología, la antropología y la ética) obtiene Bochenki una imagen bastante válida de cada uno de los autores tratados.

Clasifica las corrientes del pensamiento contemporáneo en seis grandes grupos: I. *Filosofía de la materia* (Bertrand Russell, el Neopositivismo y el materialismo dialéctico); II. *Filosofía de la Idea* (Croce, Brunschvicg y el Neoidealismo alemán (Escuelas de Marburgo, de Baden)); III. *Filosofía de la Vida* (Bergson, el Pragmatismo, el Historicismo (Dilthey) y la filosofía alemana de la vida); IV. *Filosofía de la Esencia* (Husserl y Scheler); V. *Filosofía de la Existencia* (Heidegger, Sartre, Marcel y Jaspers); VI. *Filosofía del Ser* (Alexander, Whitehead, N. Hartmann y el Neotomismo). Mien-

tras las filosofías de la materia, de la vida y el idealismo permanecen aún bajo el signo del siglo XIX y la Fenomenología y la filosofía de la Esencia inician el tránsito hacia una nueva etapa, las filosofías de la Existencia y del Ser constituyen las propiamente características de nuestra época.

Descontando la *ecuación personal* del autor, teniendo presente lo que se ha propuesto y lo que ha realizado, el libro se puede considerar excelente. Es útil tanto para quien conoce la filosofía contemporánea como para quien quiere iniciarse en ella, ya que, nunca se trivializa el pensamiento, y los distintos lenguajes y modos de pensamiento son respetados en lo posible. (Se puede hacer de paso alguna crítica: considerar injusto, por ejemplo, el exiguo tratamiento dispensado a Sartre a quien convierte en una variante de Heidegger; pero, en general, hay un "reconocimiento de lo auténticamente filosófico allí donde se halle.")

Completan este breviario una útil sinopsis cronológica de los acontecimientos filosóficos más importantes acaecidos desde 1900 hasta 1943, y una bibliografía general y particular que creemos la más minuciosa de las publicadas en español hasta la fecha.

M. A. CLAPS.

MASSIMO SALVADORI.— *Problemi di libertà*. Bari, Gius, Laterza e Figli, ed., 1949, 136 págs.

El gusto literario del momento anda a la caza del "testimonio", el "diario", la "autobiografía", cuyo contenido sean episodios individuales o colectivos, militares o psicológicos, vinculados a la pasada guerra. Los editores europeos aprovechan y aun estimulan la corriente inundando las librerías con materiales de esta clase, cuya pesadumbre comienza a sentirse también entre nosotros, gracias a los oficios de traductores y editores de habla castellana. Es de lamentar que no constituyan el objeto de estas preocupaciones por divulgar "testimonios", libros que, como el que ahora nos ocupa, tienen el subido mérito de una auténtica experiencia de la libertad y un claro planteamiento, con sus posibles soluciones, de los problemas más importantes que su difusión y perduración presentan. Trátase, en efecto, de un libro pequeño en sus dimensiones materiales, pero extraordinario por las sugerencias que encierra, y la sinceridad con que ha sido escrito. La razón circunstancial es asimismo de una conmovedora sencillez. "Estas pocas páginas —nos dice en la presentación— no habrían sido publicadas si un dirigente político, actual-

mente senador, a quien conozco desde hace veinte años, no hubiese tratado de hacerme comprender, hace algunos meses, que aquello que Italia necesita no es un régimen de libertad (que permite en estos momentos afirmarse tendencias prevalentemente conservadoras de la mayoría de los ciudadanos) sino la "buena" dictadura, aportadora de justicia, prosperidad y paz. Por luchar contra el despotismo fascista había sufrido cárcel, confinamiento y exilio. Durante diecinueve años creí que fuese sincero cuando hablaba de la superioridad de las instituciones libres: libertad de expresión, de asociación, de voto, régimen parlamentario; que hubiese alcanzado aquel alto nivel de conciencia política que permite al ciudadano subordinar las propias aspiraciones a la voluntad libremente expresada por la mayoría de los ciudadanos, de esperar pacientemente el propio turno y, en caso de triunfo electoral, de respetar la libertad de la oposición. Los ciudadanos italianos han preferido, libremente, otras tendencias que la suya propia; aquello que fuera un sueño dorado se ha convertido en una realidad gris y mezquina; profundamente desilusionado, hoy desea el advenimiento de un gobierno fuerte, despótico, intolerable de cualquier oposición que se sirva del poder del estado para imponer transformaciones todavía no queridas por la mayoría de los ciudadanos. Como él hay muchos; a ellos, y a cuantos —no obstante hablar de libertad— van hacia el despotismo, se dirigen estas páginas".

Salvadori es uno de los más altos valores intelectuales y morales de la nueva Italia de trasguerra. Por su decidida oposición al fascismo, sufrió él también cárcel, confinamiento y destierro; vuelto a su patria como soldado del ejército libertador, le tocó presenciar el triunfo electoral de las fuerzas conservadoras que actualmente gobiernan en la península. Pero, lejos de desanimarse por ello, y convertirse a la doctrina del "buen despotismo" ha emprendido, con un grupo de amigos, oriundos de los países de Occidente, pero hermanados en la común defensa de los valores morales, y culturales de la libertad, una lucha sin descanso por el triunfo de tan altos ideales. Desde el semanario romano *Il Mondo*, de tendencia liberal progresista a la nueva usanza, esto es, activa, renovadora, implacable con los despotismos de cualquier procedencia, aun los internos; desde su cargo de Jefe del Departamento de Ciencias Sociales de la Unesco, donde dirigiera una notable encuesta sobre la ciencia política mundial durante los últimos treinta años; desde su cátedra de Historia en una universidad norteamericana, se ha constituido en portavoz de esta nueva filosofía política de la libertad, que ha merecido plácemes, aún cuando no se conforme con su sistema, del ilustre pensador italiano B. Croce, a quien un exégeta ha llamado con justicia, un filósofo de la libertad.

Salvadori pasa revista a viejos y nuevos argumentos contra las instituciones libres, los derechos individuales, principalmente los de libertad e igualdad, refutándolos con hechos históricos y lógica irrefutable.

Campea asimismo en sus páginas un optimismo prudente pero firme; y, sobre todo, un entusiasmo contagioso, que incita a luchar, con el pensamiento y en la acción, por estas ideas que no son otras que las manifestaciones del verbo perenne de la libertad humana.

El siguiente pasaje, brillante como todo el libro, muestra las conexiones notorias entre las formas políticas nacionales y la conducta internacional de las naciones.

"Aquel que al régimen de libertad prefiere la fachada brillante tras de la cual se esconde la miseria moral y material del despotismo (cualquiera sea éste) y también participa de aquella aspiración a la calma y la tranquilidad que es propia de la mayoría de los hombres, haría bien en recordar la relación que hoy existe entre libertad y paz por una parte, y entre despotismo y guerra por la otra.

Determinadas por la ambición o el miedo, el fanatismo racial o religioso, intereses económicos o dinásticos, las guerras entre las naciones —en nuestra época moderna— no pueden comenzar sino donde existe una considerable concentración de poder, un régimen, si no totalitario por lo menos autoritario, si no totalmente, por lo menos parcialmente despótico. No es cuestión del género de despotismo; es el poder que por su naturaleza es agresivo, y doquiera hay demasiado poder en las manos de pocos, éstos se servirán de él para agredir a menos que sean impedidos de hacerlo por la presión de fuerzas externas. Sólo donde existe un poder despótico es posible actuar con el secreto y la rapidez indispensables hoy para lanzar el ataque". (Pág. 134.)

Libro, en suma, útil para decidir las conciencias indecisas, y fortificar la convicción de aquellos que están dispuestos a ganar las luchas por la libertad.

ISAAC GANÓN.

VIRGIL GHEORGHIU.— *La hora veinticinco*. Traducción de Jesús Ruiz y Ruiz. Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, 414 págs.

Este libro de Gheorghiu, que ha merecido el elogio entusiasta de Gabriel Marcel y la atención desaforada del gran público, tiende a hacernos comprender que el actual drama del hombre europeo depende de un equívoco: la civilización occidental ignora que el hombre existe como individuo. Ha creado una sociedad semejante a una

máquina y cuando arresta o mata a alguno, no arresta o mata algo viviente sino una noción. En buena lógica no se le puede imputar ese crimen, pues ninguna máquina puede ser acusada por un crimen. Todo el relato mantiene esta actitud crítica hacia la tecnocracia moderna. No precisamente debido al libro de Gheorghiu, sino más bien teniendo en cuenta otros testimonios paralelos, es posible conjeturar que en los últimos diez años se ha acentuado en el ruedo europeo ese propósito de ignorar al hombre como sustancia individual. De modo que el tema y la indocilidad del autor aparecen como legítimos y hasta oportunos.

Pero Gheorghiu, tan afecto a incluir equívocos en su relato, también ha malentendido su misión y, por ende, su mensaje. Evidentemente no alcanza con que una realidad rompa los ojos, para que, llevada a la literatura, resulte verosímil.

El clima de opresión que describe el escritor rumano, ha sido, seguramente, mucho más asfixiante de lo que aparece en su novela. Sin embargo, figura allí como fingido, artificial. Gabriel Marcel, acaso sin proponérselo, lo reconoce en el prólogo, al comparar —aunque luego rechace el paralelo— *La hora veinticinco* con *Erewhon*, la novela utópica de Butler. Si Gheorghiu no hubiera situado su ficción en nuestro tiempo, si no nos lo advirtiera de continuo con sus inevitables alusiones a lo contemporáneo, creeríamos asistir a una nueva utopía, es decir, a un futuro imposible. Y esto no deja de ser excesivo para un libro que pretende ser el testimonio de un presente no sólo posible sino estrictamente veraz.

La causa fundamental de la endeblez de esta obra, considerada como atestación, radica seguramente en su escaso valor novelístico. Quizá pueda explicarse la flojedad del estilo, la pobreza verbal de este libro, si se tiene en cuenta que aún no ha sido publicado en su lengua original, siendo de presumir que esta traducción se base en la versión francesa. Pero el manejo particularmente torpe de la trama, ya no es cosa imputable a ese doble traslado. Carlos Ramela ha señalado (en "Marcha", N° 548) que *el fin a que se propone llegar, arrastra de tal manera al autor, que lo lleva a inventar las casualidades más groseras, más trivialmente falsas*. Las primeras páginas, sin embargo, pintan un ambiente rural semejante al de *Fontamara*, de Silone, y muestran un tono pueril que conviene a la novela y en el que Gheorghiu se desenvuelve con aceptable soltura. Ese elemento constituye, en realidad, el único asidero para el interés del lector.

No obstante, cuando irrumpe el protagonista, Traian Koruga, y dice: "*Soy poeta, George. Poseo un sentido que los demás no tienen y que me permite entrever el porvenir. El poeta es un profeta. Lamento ser el primero en predecir cosas tan tristes. Pero me*

*obliga mi misión de poeta*", irrumpe también lo falso en la novela. Todos los actos y pensamientos de Koruga, que Gheorghiu registra minuciosamente, están contaminados de esa falsedad; finalmente, el personaje no puede soportar el peso de esa condición de poeta que tan enfáticamente anuncia y sucumbe ante su propia ironía, casi totalmente desprovista de ingenio.

En su mayor parte, *La hora veinticinco* es una lamentable confusión de prisioneros que declaman sus penurias respectivas en el más hinchado estilo, de personajes que injertan retahilas de aforismos en sus monólogos interiores, de diálogos que prácticamente no son tales, pues las breves interrupciones de un interlocutor sólo sirven de imprescindible respiro entre las largas parrafadas del otro.

Acaso el único personaje que se corresponde con sus actitudes y con el clima de la obra, sea el campesino Iohann Moritz, que en vez de hacer el amor en el impropio lenguaje salomónico de Traian Koruga (*Eres demasiado hermosa. Debe haber cervatillos en tu árbol genealógico. Tus ojos tienen la mirada asustada de las ardillas... Debes tener también algas entre tus antepasados. Tu cuerpo guarda la armonía de las hierbas acuáticas, etc., etc.*), se limita en sus actos a una pasión primaria y en sus palabras a una ternura creíble y elemental.

Lo más sorprendente de esta novela es, quizá, su éxito rotundo. Un solo merecimiento ha aportado Gheorghiu y es su valiente sinceridad para exponer una posición —¿tercera? ¿cuarta?— que poca gracia ha de causar a soviéticos y occidentales. La actitud política del autor acaso represente el mejor valor de esta novela, pero lamentablemente la obra literaria no alcanza a sostenerse sobre la tesis que propone. Puede decirse, pues, que *La hora veinticinco* es una obra bien inspirada, concebida tal vez como el osado testimonio de una Europa indecisa, malparada y quejosa, pero que ha sido llevado a la ficción con tanta torpeza como escaso rigor literario.

EDUARDO MALLEA.—*Los enemigos del alma*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 363 págs.

En *La bahía del silencio*, el más ambicioso intento de Mallea, algunos personajes se dedicaron a solazarse en el fracaso, a cultivarlo morosamente en sus soledades, en su aprendida mediocridad. Por más que esos hastiados, sólo lateralmente concernían a la trama, el lector adivinaba que una formalizada invasión de tales caracteres delicuescentes y huraños hubiera perjudicado el equilibrio estructural de la novela.

De modo inesperado, ya que era lícito suponer que el talento narrativo de Mallea le mantuviese a salvo de semejante riesgo, en *Los enemigos del alma* se produce esa anunciada invasión del hastío. Esta nueva novela parece construída mediante una exageración de los defectos apenas insinuados en *La bahía del silencio* y una omisión casi deliberada de la honda calidad humana que constituía su más patente mérito.

La oscura historia de provincia en la que tres hermanos gozan y sufren sus respectivas soledades, es demasiado estentórea para ser trágica, demasiado cavilada para ser brutal. Los personajes han sido definidos desde el título (cada uno de los Guillén simboliza un *enemigo del alma*: Mario es el mundo; Déhora, el demonio; Cora, la carne) y ello inhibe al autor de desenvolver sus caracteres con la indispensable naturalidad. Mallea sucumbe ante la obligación —contraída a priori— de dotar a cada figura de los hechos y las palabras correspondientes a su símbolo. La exageración es siempre demasiado visible y no alcanza a salvarla el cuidadoso estilo, que en esta oportunidad, al faltarle el legítimo dramatismo de *Todo verdor perecerá* o de *Fiesta en noviembre*, parece artificioso, opaco, sin resonancias.

En la primera mitad de la obra, Mallea se dedica a comenzar argumentos, nuevas novelas: la de Jorgelina Modín, la de Ortigosa y su mujer, la del magistrado Calles, la de Sara Gradi. De esos diversos episodios sólo el de los Ortigosa toma contacto con la anécdota central e indudablemente la supera en interés. Pero la figura menos forzada, la única que no desentona en su propio rededor, es la de Sara Gradi; y el hecho de que su historia no nos llegue directamente sino a través del relato de Ortigosa, es decir, esquivando el diálogo, la atmósfera determinante, el acto mismo, parecería indicar que Mallea, consciente de la escasa hondura del material que ha elegido, tanto como de su actual y —queremos creer— fortuita inhabilidad para comunicarlo, ha recurrido al relato liso y llano, a la descripción por figura interpósita, para transmitir el momento más sutil, el más inteligente azar de la novela.

TRUMAN CAPOTE.— *Otras voces, otros ámbitos*. (Other voices, other rooms.) Traducción de Floreal Mazia. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 260 págs.

Jacques-Fernand Cahen descubre en esta obra un retorno a la novela de atmósfera; Jean Simon la encuentra netamente separada del realismo y detenida, en cambio, en los sueños poéticos y dolorosos; se la compara con *Le Grand Meaulnes* y Marcel Brion no

vacila en augurar, a partir de *Other voices, other rooms*, una nueva etapa de la novela norteamericana, *tournant le dos au réel, s'adonnant a la poésie*.

Es probable que el súbito renombre de Capote se deba, en partes iguales, a su juventud —nació en 1924—, al hecho de romper con los temas realistas de los más destacados narradores de su país y, naturalmente, también a su talento. Es probable asimismo que Capote posea este último en grado suficiente como para sobrellevar las exageraciones a que inevitablemente han de exponerlo sus demás razones de prestigio.

Esta novela no guarda un equilibrio constante. A veces parece un argumento de Julien Green desaprovechado por Saroyan; en ciertos pasajes el misterio poético se cubre de ostentación, en otros el autor titubea en lanzarse de lleno a lo fantástico. Pero la singular historia de este adolescente que oscila entre madurez e ingenuidad, entre sentidos y talismanes, de este incorregible, tierno divagador, que fabrica con vehemencia sus utopías particulares y no sabe exactamente cuánto de procaz le oprime y le rodea, posee un clima de secreto martirio y de imagería, un ambiente tan cerradamente propio que el lector debe esforzarse para no verse excluido sin remedio.

Más que en sus valores esenciales —que los posee en un grado apreciable— la mayor importancia de esta novela reside sin duda en su inmediata repercusión en la narrativa norteamericana. En medio de tantas novelas objetivas, de clara intención social y puro ritmo cinematográfico, esta semileyenda de Capote suena como otra voz en otro ámbito.

MARIO BENEDETTI.

LUIS ROSALES.— *La casa encendida*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949, 112 págs.

La colección *La Encina y el Mar* se propone, según reza la solapa de este libro de Rosales, "evidenciar la identidad espiritual de los pueblos de habla española a través de la creación poética; mostrar y demostrar el grado de madurez y florecimiento que hoy alcanza su lírica, y servir a la difusión y conocimiento recíproco de los valores poéticos originales de ambas orillas de la hispanidad".

Lamentablemente, de los cuatro libros editados, los dos que tenemos a la vista, el primero y el cuarto, Panero y Rosales, representan un nuevo fracaso de la esperanza, exponen crudamente la falta de significación y de destino, de mensaje y de canto que padece la actual poesía española. Se vuelve a hacer notorio lo contrario

de lo que se quiso probar: que *el grado de madurez y florecimiento en la lírica de habla española* no es muy estimable. No se evidencia tampoco, no podría evidenciarse ya que no hay tal, *la identidad espiritual de los pueblos de ambas orillas de la "hispanidad"*, palabra peligrosa. La medianía es un índice tan valioso como el genio y ella en este caso señala una radical, una irreductible disparidad entre *ambas orillas*. Y no hablemos de *valores poéticos originales*, puesto que su existencia es lo que más rotundamente niegan estos volúmenes.

La dureza de juicio que convoca *La Casa Encendida* deriva en todo momento de la intención de leerlo y criticarlo como poesía. Una vez apartada esa presunción, comienzan a aceptarse estimables virtudes y a conocerse un ser emocionado y solo, pasando entre recuerdos, pero un ser, a pesar de eso y más a menudo de lo que podría disimularse, decepcionante, coloquial, católico, reducido. En cuanto a los versos, su mayor pecado es su prosaísmo. Se pueden escribir como prosa, sin que nada tiree ni se incomode los versos que dicen: —*Volvíamos de la clase —donde nosotros nos sentábamos entre el latín y entre el silencio de ella; —yo te había dicho: "Espera en el pasillo, ¡no seas tonto! —no es preciso dar clase de latín para esperarla."* —*Y tú me respondiste: —"Debo entrar, ¿sabes?; me es necesario entrar; —estoy acostumbrándome, —y aprendiendo a callar junto a ella—"*.

Y a tal pecado se debe añadir el peso de las correspondientes virtudes, puesto que las que existen harían su buen papel en una novela: la extensión en el tiempo, la riqueza del recuerdo, la novedad de las emociones, las cualidades de tema y de ambiente, esa larga casa, encendida de milagro, visitada por quienes fueron amados, como un alma.

Una vez más queda mostrado que las bellas vivencias no alcanzan; que la poesía es tarea más dura y difícil que la exposición emocionada de un pasado poético o de un presente de soledad y fantasmagorías.

Así como se auxilia constantemente con recursos extraños —definiciones, explicaciones, narraciones—, Rosales no vacila en valerse de medios tipográficos que parecen tener aquí menos sentido que nunca. En el mismo poema alternan redondas, bastardillas, versalitas según una dosis de significación casi siempre subjetiva, incomprensible y, en todos los casos, inútil.

El sentimiento de Rosales queda incomunicado e ineficaz en su casa vacía, en su pequeño mundo sin trascendencia posible, en su cándido deísmo, casi beatería.

Los dibujos, de José Caballero, son descendencia bastarda del bastardo Dalí.

**n ú m e r o**

•

INDICE  
GENERAL  
DEL

**T O M O   I I**

•

MONTEVIDEO

1950



	Nº	PÁG.
<b>HUGO R. ALFARO</b>		
<i>Neorrealismo cinematográfico italiano</i>	10-11	596-600
<b>ARTURO ARDAO</b>		
<i>La conciencia filosófica de Rodó</i>	6-7-8	65-92
<i>Penetración del positivismo en el Uruguay</i>	10-11	475-88
<b>MARIO BENEDETTI</b>		
<i>Para una revisión de Carlos Reyles</i>	6-7-8	187-97
<i>Las "short-stories" de Henry James</i>	9	423-29
<i>Memorias de mi vida muerta, por George Moore</i>		
<i>El aeródromo, por Rex Warner</i>		
<i>Revista del Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios</i>	9	449-52
<i>Los temas del novelista hispanoamericano</i>	10-11	491-502
<i>William Faulkner, un novelista de la fatalidad</i>	10-11	563-71
<i>La hora veinticinco, por C. Virgil Gheorghiu</i>		
<i>Los enemigos del alma, por Eduardo Mallea</i>		
<i>Otras voces, otros ámbitos, por Truman Capote</i>	10-11	623-27

	Nº	PÁG.
SARANDY CABRERA		
<i>Las poetisas del 900</i>	6-7-8	162-86
<i>Inexistencia de la "Jeune Peinture"</i>	9	445-46
<i>Encrucijada de Juan Cunha</i>	10-11	575-80

L. CABRERA SILVA		
<i>Infancia</i>	10-11	503-07

MANUEL ARTURO CLAPS		
<i>Vaz Ferreira: Notas para un estudio</i>	6-7-8	93-117
<i>El existencialismo, por Norberto Bobbio</i>	9	447-48
<i>Bertrand Russell y la filosofía</i>	10-11	572-74
<i>La filosofía actual, por I. M. Bochenski</i>	10-11	619-21

JOSE ENRIQUE ETCHEVERRY		
<i>La "Revista Nacional de Literatura"</i>	6-7-8	263-86

ISAAC GANON		
<i>Problemi di libertá, por Massimo Salvadori</i>	10-11	621-23

FRANZ KAFKA		
<i>En la colonia penal</i>	9	343-69

KONSTANTINOS KAVAFIS		
<i>Tres poemas</i>	10-11	610-16

ANTONIO LARRETA		
<i>El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez</i>	6-7-8	227-235

	Nº	PÁG.
CARLOS MARTINEZ MORENO		
<i>Los sueños buscan el mayor peligro</i>	10-11	455-67

ALEJANDRO PEÑASCO		
<i>Calipso (Acto I)</i>	9	372-98
<i>(Actos II y III)</i>	10-11	508-562

JOSE PEREIRA RODRIGUEZ		
<i>De "La Revista" a "La Nueva Atlántida"</i>	6-7-8	293-99

LUIS JUAN PICCARDO		
<i>Aspectos de la técnica de Espínola</i>	9	433-36

HORACIO QUIROGA		
<i>Los precursores</i>	6-7-8	249-54
<i>Sobre la creación y la muerte</i>	6-7-8	255-60

CARLOS REAL DE AZUA		
<i>Ambiente espiritual del 900</i>	6-7-8	15-36

REDACCION		
<i>En el cincuentenario</i>	6-7-8	11-13

CARLOS REYLES		
<i>Dos cartas sobre "Gurí"</i>	6-7-8	239-41

JOSE ENRIQUE RODO		
<i>Dos cartas sobre "Gurí"</i>	6-7-8	239-41
<i>Cartas a Miguel de Unamuno</i>	6-7-8	242-45

	Nº	PÁG.
HERNAN RODRIGUEZ MASONE		
<i>Tres poemas de Kavafis</i>	10-11	610-16

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

<i>La generación del 900</i>	6-7-8	37-64
<i>Objetividad de Horacio Quiroga</i>	6-7-8	208-26
<i>La "Revista del Salto"</i>	6-7-8	287-92
<i>Rodó y algunos coetáneos</i>	6-7-8	300-13
<i>Otra forma del rigor</i>	9	430-32
<i>Inmortalidad de G. B. S.</i>	10-11	581-93

BERTRAND RUSSELL

<i>Necrología</i>	10-11	594-95
-------------------	-------	--------

ERNESTO SABATO

<i>Trascendencia y trivialidad del surrealismo</i>	10-11	468-74
--	-------	--------

PEDRO SALINAS

<i>Jardines, éste y aquél</i>	9	370-71
-------------------------------	---	--------

JORGE AUGUSTO SORONDO

<i>Triple imagen de Viana</i>	6-7-8	198-207
-------------------------------	-------	---------

DEREK TRAVERSI

<i>La poesía de W. B. Yeats</i>	9	399-418
---------------------------------	---	---------

CARLOS VAZ FERREIRA

<i>Psicogramas</i>	6-7-8	246-48
--------------------	-------	--------

	Nº	PÁG.
VARIOS		
<i>Tres polémicas literarias</i>	6-7-8	314-40

IDEA VILARIÑO

<i>Julio Herrera y Reissig: Seis años de poesía</i>	6-7-8	118-61
<i>Una suma poética. El último libro de Juan Ramón Jiménez</i>	9	419-22
<i>Poemas</i>	10-11	489-90
<i>"La Torre de las Esfinges" como tarea</i>	10-11	601-09
<i>La casa encendida, por Luis Rosales</i>	10-11	627-28

JOSE C. WILLIMAN (h.)

<i>Una antropología filosófica (A propósito de E. Nicol)</i>	9	437-44
<i>La civilización puesta a prueba, por Arnold J. Toynbee</i>	10-11	617-19