

SUMARIO

Martin Heidegger
EL REGRESO HACIA EL FUNDAMENTO
DE LA METAFÍSICA

Carlos Denis Molina
LLOVERÁ SIEMPRE

Emir Rodríguez Monegal
UNA CONCIENCIA LITERARIA
ANDRÉ GIDE (1869-1951)

Juan Cunha
NOVIEMBRE 2 FESTIVAL

Carlos Martínez Moreno
NOTAS AL PIE

Craig-Stanislavsky
LA PUESTA EN ESCENA DE HAMLET

NOTAS: Onetti y la novela rioplatense
por *E. Rodríguez Monegal*

Primera Teoría del "Canto General"
por *Sarandy Cabrera*

CRÓNICAS: Nueva Reflexión Coreana
por *José C. Williman (h.)*

TALLER: Algunas fuentes de "Doña Bárbara"
por *John E. Englekirk*

RESEÑAS

CONCURSO DE CUENTOS

número

NUMERO Año 3 N° 13-14 Marzo-Junio 1951

AÑO 3 N° 13-14

MONTEVIDEO

MARZO - JUNIO - 1951

\$ 2.25
mon. urug.

MAS... MAS...!



Toddy es un placer para los chicos... y también para los mayores! Pero además, Toddy nutre y fortifica el organismo gracias a su sabia combinación de malta, cacao y otros preciosos elementos de fácil digestión. A los suyos sirvalos Toddy tres veces por día. Toddy... caliente, protege y abriga.

TODDY



ESTUFAS

DE CALEFACCION A FUEGO CONTINUO
a carbón Antracita, Coke y Leña

Modelos recién llegados con los últimos adelantos técnicos

REPUESTOS EN GENERAL

EXPOSICIÓN Y VENTA:

Avda. Gral. Rondeau N° 1602 esq. Cerro Largo

M. C. DE CASABO Ltda.

Montevideo

PROXIMAS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.

JACK G. BRUTON.

JORGE LUIS BORGES.

VICENTE FATONE.

RAIMUNDO LIDA.

A. LLAMBIÁS DE AZEVEDO.

E. MARTÍNEZ ESTRADA.

H. A. MURENA.

C. REAL DE AZÚA.

FRANCISCO ROMERO.

ANGEL ROSENBLAT.

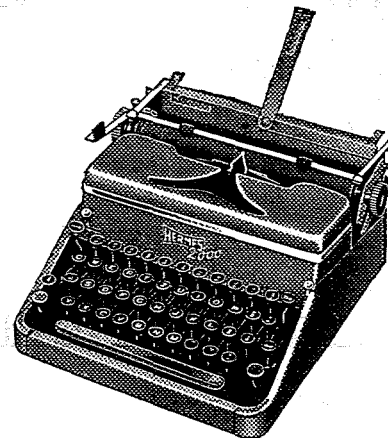
PEDRO SALINAS.

y un capítulo del libro "García Lorca"

de ARTURO BAREA

"HERMES 2000"

Fabricación
Suiza



Solicite
demostración

Modelo 1951

WALTER HUGO

25 de Mayo, 677

Teléf.: 8 74 90

CASA

MACADAN

Agentes de:

TIME

LIFE

NEWSWEEK

ESQUIRE

CORONET

25 de Mayo, 510

Tel. 8 29 02

LIBRERIA • EDITORIAL
PAPELERIA
ARTÍCULOS DE ESCRITORIO

MAXIMINO GARCIA

Agencia de

"REMINGTON"

máquinas de

• ESCRIBIR

• SUMAR

• CALCULAR

Sarandí, 477

Teléf.: 8 17 36

TEATRO DEL PUEBLO

presentará el 6 de agosto en el

TEATRO SOLIS

la obra de

JOHN BALDERSTON

La Plaza de Berkeley

bajo la dirección de

MANUEL DOMINGUEZ SANTAMARIA

n ú m e r o

SUMARIO DEL NÚMERO 12

EL MELÓLOGO	<i>Lauro Ayestarán.</i>
POEMAS	<i>Humberto Megget.</i>
MAGIA	<i>Katherine Anne Porter.</i>
LOS RIDÍCULOS	<i>Jacobo Langsner.</i>
POLIDORO	<i>G. Ribemont-Dessaignes.</i>
LIBROS DE NOTAS	<i>Henry James.</i>
LA OBRA DE MOROSOLI	<i>Mario Benedetti.</i>
MUERTE DE SINCLAIR LEWIS	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>

LYCÉE FRANÇAIS

SEDE CENTRAL:

Av. 18 de Julio, 1772 — Teléf.: 4 74 48

ANEXO SECCIÓN INFANTIL:

Av. 8 de Octubre, 2508 — Teléf.: 4 20 09

La Sociedad uruguaya libre y democrática ha conservado el culto de Francia, madre de civilización y de humanidad, de la Revolución de 1789 y del 14 de Julio que simboliza la emancipación del ciudadano, el derecho del individuo a la libertad, a la justicia, a la felicidad en el trabajo, la fraternidad y la paz.

Debe conservar también su idioma, mensajero de pensamiento, de ciencia, de meditación y de arte, del idioma en que se expresaron Montaigne, Racine, Descartes, Pascal, Voltaire, Pasteur, Valéry.

El idioma francés es útil, pues permite ampliar el saber y la cultura; es un placer porque entrega la llave de las obras maestras de la literatura, del arte, del cine francés; es un adorno pues está hecho de claridad y de armonía. Hágalo aprender fácil y rápidamente a sus niños increbiéndolos:

EN EL

LYCÉE FRANÇAIS

Que les ofrece: JARDIN DE INFANTES, CLASES PRIMARIAS, CLASES SECUNDARIAS Y PREPARATORIAS, CLASES ESPECIALES DE BACHILLERATO FRANCÉS, CURSO COMERCIAL, BIBLIOTECA, ACTIVIDADES SOCIALES (Foyer de Teatro, Centro Social Femenino, Deportes, Coral...) bajo la dirección de un excelente personal uruguayo y francés, dedicado al servicio del niño.

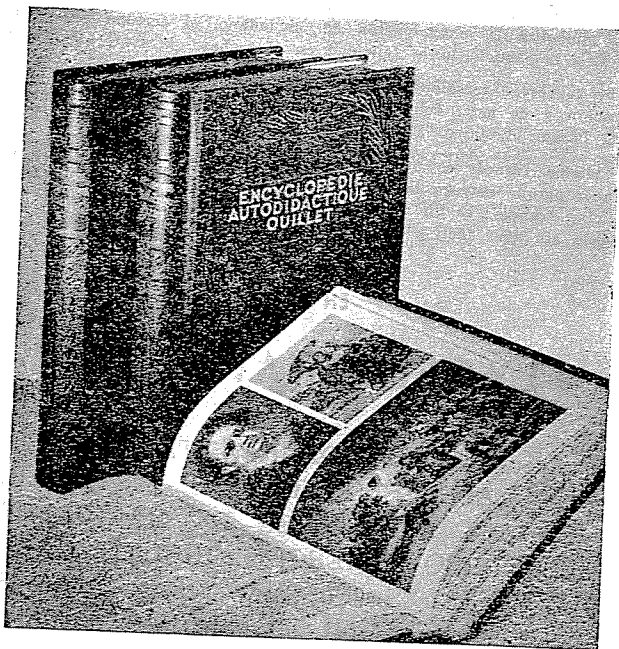
SECRETARÍA: Av. 18 de Julio, 1772

LA GRANDEZA Y VALOR DE SU BIBLIOTECA DEPENDE
DE LA SERIEDAD DE LOS LIBROS QUE USTED POSEA

LA EDITORIAL FRANCESA
ARÍSTIDES QUILLET

Ofrece a usted sus soberbias obras inspiradas en
la inquietud cultural de sus propios editores.
Su famoso Diccionario Enciclopédico Francés
significa una joya que debe engarzar en su
Biblioteca

Cuatro hermosos tomos de incalculable valor
(Adquiéralo en cómodas cuotas mensuales)



Cúmplenos asimismo presentar nuestra famosa
Enciclopedia Autodidáctica (en cuatro tomos),
editada en castellano, para que se constituya en
un auxiliar cultural imprescindible

SARANDÍ, 659. P. 1

TELÉF. 9 19 68

*Una Optica
al servicio
de la ciencia.
Fundamento
de una vision
perfecta*

*Optica
Heider y Fornio*

ANDRES FORNIO & Cia. Suc.

**18 DE JULIO 1022
FRENTE DIAGONAL
AGRACIADA**

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cia.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

ARTE

FILOSOFIA

LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

UNESCO

PUBLICACIONES PERIODICAS

<i>El Correo</i> .— Publicación mensual. En francés, inglés y español	Abono anual:	\$ 2.50
<i>Boletín de Educación Fundamental</i> .— Publicación trimestral. En francés, inglés y español.	Abono anual:	" 2.25
<i>Boletín de Derechos de Autor</i> .— Publicación trimestral. Bilingüe: francés e inglés. Abono anual:	"	5.75
<i>Boletín Internacional de Ciencias Sociales</i> .— Publicación trimestral. Francés e inglés. —	Abono anual:	" 4.65
<i>Boletín Guía para Bibliotecas</i> .— Publicación trimestral. Bilingüe: francés e inglés. Abono anual:	"	6.50
<i>Museum</i> .— Publicación trimestral. Bilingüe: francés e inglés	Abono anual:	" 10.50
<i>Boletín Oficial</i> .— Publicación bimestral. En francés e inglés	Abono anual:	" 3.50

OTRAS PUBLICACIONES RECIENTES

<i>Estudios en el Extranjero</i> (Repertorio internacional de becas e intercambios)	\$ 2.50
<i>La Science Politique Contemporaine</i> (Contribution à la recherche, la méthode et l'enseignement), 740 páginas	" 12.00
<i>Race et Psychologie</i> , par Otto Klineberg	" 0.75
<i>Les Mythes Raciaux</i> , par Juan Comas	" 0.75
<i>L'Origine des Préjugés</i> , par Arnold M. Rose	" 0.75

DISTRIBUCIÓN Y VENTA:

Oficina de Representación de Editoriales:

Av. 18 de Julio, 1333 — Teléf. 9 27 62 — Montevideo

SUB-AGENTES:

En Mercedes: JORGE G. CARRIZO. — Roosevelt y 25 de Mayo

En Dolores (Soriano): ANTONIO F. BASTOS. Librería Bastos

CARLOS HIRSCH

Galería Güemes. Escrit. 518/520

FLORIDA, 165. Bs. As.

distribuye en

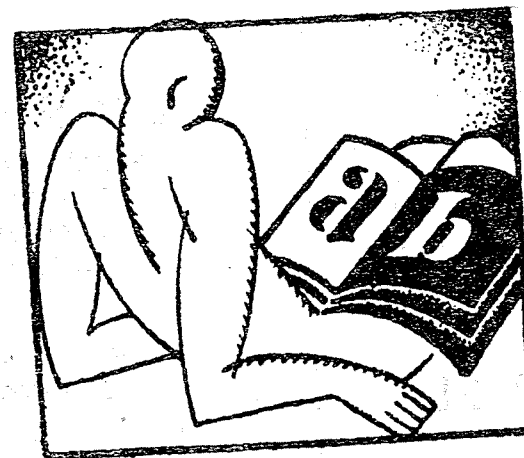
BUENOS AIRES

para la República Argentina,

la revista

NÚMERO

y sus ediciones



Todos los libros y más baratos en

feria del libro

18 DE JULIO, 1308

TEL.: 8 42 48



IMPORTACION Y
RECONSTRUCCION
DE NEUMATICOS

ENRIQUE GHIRINGHELLI Ltda.

Soriano, 972/78. Tel.: 85771 y 85896



ASIR
REVISTA DE
LITERATURA

N.º 21

Mercedes
Uruguay

REUNION

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:
E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930
Buenos Aires

**Alejandro
F R A U**

CORREDOR DE CAMBIOS

Importación
Exportación

Treinta y Tres, 1467
Teléfono: 8 81 31

CLIMA
CUADERNOS DE ARTE

Director:
RAUL ARTAGAVEYTIA

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

Mangaripé, 1557
Montevideo

NÚMERO

LIBROS EDITADOS:

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.

MARIO BENEDETTI
Marcel Proust y otros ensayos.

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

EN PRENSA:

IDEA VILARIÑO
Por aire sucio.

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

ARTURO ARDAO
Battle y Ordóñez y el positivismo.

HUMBERTO MEGGET
Antología Poética.

EN PREPARACION:

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

NÚMERO

MONTEVIDEO, MARZO-JUNIO 1951

Año 3. Nº 13-14

SUMARIO

	PÁG.
EL REGRESO HACIA EL FUNDAMENTO DE LA METAFÍSICA	Martín Heidegger. 91
LLOVERÁ SIEMPRE	Carlos Denis Molina. 112
UNA CONCIENCIA LITERARIA	Emir Rodríguez Monegal 124
NOVIEMBRE 2 FESTIVAL	Juan Cunha. 150
NOTAS AL PIE	Carlos Martínez Moreno. 156
LA PUESTA EN ESCENA DE HAMLET	Craig-Stanislavsky. 165
NOTAS:	
JUAN CARLOS ONETTI Y LA NOVELA RIOPLATENSE	E. Rodríguez Monegal. 175
PRIMERA TEORÍA DEL "CANTO GENERAL"	Sarandy Cabrera. 189
CRÓNICAS:	
NUEVA REFLEXIÓN COREANA	José C. Williman (h.). 196 (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:

"ALGUNAS FUENTES DE "DOÑA
BÁRBARA"

PÁG.

John E. Englekirk.

204

RESEÑAS:

GUIDO PIOVENE, *Piedad contra
Piedad*; GRAHAN GREENE, *A tra-
vés del puente*; CAMILO JOSÉ
CELA, *La colmena*; WILLIAM
FAULKNER, *Gambito de caballo*;
PEDRO SALINAS, *La bomba in-
creíble*

Mario Benedetti.

210

ARTURO ARDAO, *Espiritualismo y
positivismo en el Uruguay*; JEAN
WAHL, *Introducción a la filo-
sofía*

Manuel A. Claps.

218

CONCHA ESPINA, *De Antonio Ma-
chado a su grande y secreto
Amor*

Sarandy Cabrera.

222

CONCURSO DE CUENTOS

224

MARTÍN HEIDEGGER

EL REGRESO
HACIA EL FUNDAMENTO
DE LA METAFÍSICA *

INTRODUCCIÓN A ¿QUÉ ES METAFÍSICA?

DESCARTES ESCRIBE A PICOT, quien había traducido al fran-
cés los "*Principia Philosophiæ*": *Ainsi toute la Philosophie est
comme un arbre, dont les racines sont la Métaphysique, le tronc
est la Physique, et les branches qui sortent de ce tronc sont
toutes les autres sciences. . .* (Opp. ed. Ad. et Ta. IX, 14.)

Preguntamos, para mantenernos dentro de la misma ima-
gen: ¿en qué suelo hunde sus raíces el árbol de la Filosofía?
¿De qué tierra reciben las raíces, y a través de ellas todo el
árbol, sus fuerzas y los jugos nutricios? ¿Qué elemento im-
pregna, oculto en el suelo y en la tierra, las raíces que sostienen
y sustentan el árbol? ¿Sobre qué descansa y se mueve la Me-
tafísica? ¿Qué es la Metafísica vista desde sus fundamentos?
¿Qué es, en principio, la Metafísica?

Ella piensa al ente como ente. Doquier se interroga por
lo que el ente es, se halla a la vista el Ser. La representación
metafísica debe esta visión a la luz del Ser. La luz, esto es,
aquello que un pensamiento de esta índole experimenta como
tal, se halla, por su parte, fuera del alcance de este pensa-
miento; porque su tarea consiste siempre en representarse al
ente sólo con respecto al ente. Desde este punto de vista, cabe

* Esta Introducción a ¿Qué es Metafísica? de Martin Heidegger, que ha visto
la luz en Alemania recién en el año 1949 (edición Klostermann-Frankfurt) es traducida
aquí, por lo que sabemos, por primera vez en lengua romance. La versión francesa, algo
libre, publicada por la revista *Fontaine* en marzo de 1947 y debida a Joseph Rován, se
refiere a un esbozo aun inédito de este trabajo escrito por Heidegger, que no llega ni a la
mitad del texto definitivo. De esta versión francesa fué tomada la traducción publicada
por la revista *Asir*, N° 1, marzo de 1948.

al pensamiento metafísico preguntarse por la fuente del ente y por el autor de la luz. Ésta, como tal, vale como debidamente patentizada por el hecho de procurar a toda mirada la visión sobre el Ente.

De cualquier modo que el ente pueda ser interpretado, como Espíritu, en el sentido del espiritualismo, o como Materia y Fuerza en el sentido del materialismo, o como Vida y Devenir, como Representación, como Voluntad, como Substancia, como Sujeto, como Energía, como Eterno Retorno de lo Idéntico, siempre aparece el ente como ente a la luz del Ser. Siempre que la Metafísica se representa al ente, el Ser es el que se transparenta. El Ser ha sobrevenido como descubrimiento [*Unverborgenheit*] (*Ἀλήθεια*)¹. Si y cómo trae el Ser consigo tal descubrimiento, de qué modo se manifiesta en la Metafísica, esto permanece oculto. El Ser en su esencia descubridora

1. El término *Unverborgenheit*, es utilizado por Heidegger como equivalente a la expresión griega, *Ἀλήθεια*, que quiere decir des-cubierto, sacado de su escondite, de su ocultación. Pero en el sentido de Heidegger, el término quiere poner de relieve el hecho de que el Ser nos es patente, en cierta manera, de un modo originario (Un de la *Unverborgenheit*), si bien al principio aparece encubierto al pensamiento. Nos hallamos originariamente en la verdad del Ser, el Ser se da de un modo primario y directo a través de determinados templos de ánimo (*Stimmungen*), de peculiares modos de sentirse frente al mundo en su totalidad (*sich befinden, Befindlichkeit*). El hombre se halla ontológicamente inserto en la realidad del Ser y la misión del pensamiento consistirá en reconquistar, para el intelecto, esta originaria verdad del Ser, que se ha vuelto para él oculta (*verbirgt-Verborgenheit*). Se trata de volver a pensar, lo que en cierto modo ya ha sido pensado. Ahora bien, ésta es una misión activa y denodada: *Das Sein muss abgerungen werden*, debe ser conquistado, rescatado, recobrado, y en esta misión se halla comprometido, nada menos que el ser del hombre. El Ser, a su vez, se va revelando al pensamiento. El Ser no es algo estancado y estático, el Ser es también Tiempo, existe una historicidad del Ser (*Geschichtlichkeit des Seins*) y en el orden de la verdad, una esencia descubridora del Ser (*entbergende Wesen des Seins*), un revelarse del Ser al Ente que es el hombre, al *Dasein*. Por todo ello, que hemos elegido el término descubrimiento para aquella expresión; con el fin de incorporar a esta palabra, a la vez que muchos de los matices que se hallan en la expresión griega, *Ἀλήθεια* (Verdad), el carácter de algo originariamente patente pero, no obstante, oculto (encubierto) al pensamiento y susceptible, por ello, de una revelación, que ocurre para aquel en el tiempo. Y así, hemos excluído la traducción más literal que se ofrecería en las palabras inocultación o descubertura, por su excesivo carácter estático e inmutable, y también la expresión grata a los franceses de non-abscondité (Rovan), por las mismas razones que sirven a Rovan para preferirla, y además, por hallarse demasiado ligada a consideraciones ajenas al pensamiento de Heidegger (el *Deus absconditus* de Pascal).

[*entbergenden*], esto es, en su verdad, nunca es pensado. Por ello habla la Metafísica en sus respuestas a sus propias preguntas por el ente como tal, desde la inadvertida patencia [*Offenbarkeit*]² del Ser. La Verdad del Ser puede por ello ser llamada el fundamento sobre el cual se apoya la Metafísica como raíz del árbol de la Filosofía, el terreno del cual ella se nutre.

Por el hecho de que la Metafísica interroga al ente como ente, queda adherida al ente, sin volverse hacia el Ser como tal Ser. Como raíz del árbol de la Filosofía, hace afluir todas las fuerzas y jugos al tronco y a sus ramas. Las raíces se ramifican en el suelo y en la tierra, para que el árbol pueda, a favor del crecimiento, salir de él y abandonarlo. El árbol de la Filosofía crece desde el suelo de la raíz de la Metafísica. El suelo y la tierra son, en verdad, el elemento al cual debe su ser la raíz del árbol, pero al árbol en su crecimiento jamás le es dable recoger en su ser al suelo, desde el cual crece, de modo tal que se confunda con su naturaleza misma. Más bien son sus raíces las que se pierden hasta en sus más finos filamentos y canales en la tierra. El suelo es tal para la raíz; en él "se olvida" ésta a sí misma en beneficio del árbol. Pero la raíz, aun cuando según su naturaleza se entregare al elemento del suelo, pertenece, no obstante, al árbol. Ella prodiga su elemento y su ser mismo en aquél. Como raíz no se halla orientada hacia el suelo, por lo menos de manera tal, que su esencia resida en crecer vuelta hacia él y ramificarse en él. Presumiblemente, el elemento no es tal, sino en la medida en que se hunde en él la raíz.

La Metafísica, en la medida en que sólo se representa al ente como ente, no piensa al Ser mismo. La Filosofía no se recoge en su fundamento. Lo abandona siempre, y en verdad, por medio de la Metafísica. Pero del mismo modo, tampoco le es dable sustraerse a él.

2. Traducimos el término *Offenbarkeit* por patencia, para mantenernos fieles a la terminología de Xubiri (en su magnífica traducción de ¿Qué es Metafísica?) y por que no hallamos adecuada la expresión que escoge Rovan, de evidencia. La expresión de Heidegger, inadvertida patencia del Ser (*unbeachtete Offenbarkeit des Seins*), muestra que no puede traducirse por evidencia.

En cuanto un pensamiento emprende el camino que conduce al conocimiento del fundamento de la Metafísica, en la medida en que dicho pensamiento intenta pensar directamente la verdad del Ser, en lugar de representarse al ente como ente, ya ha abandonado, en cierto sentido, a la Metafísica. Este pensamiento se retrotrae visto desde sí, no desde la perspectiva de la Metafísica, en el fundamento mismo de esta última. Sólo que, aquello que de este modo aparece todavía como fundamento es, presumiblemente, aunque sólo aprehendido desde su propia perspectiva, otra cosa aun inexpresada, de acuerdo a la cual, también la esencia de la Metafísica se vuelve algo distinto a la Metafísica misma.

Un pensamiento que piensa la Verdad del Ser, no se satisface ya más con la Metafísica; pero tampoco piensa contra la Metafísica. Para hablar siempre metafóricamente, no busca arrancar la raíz de la Filosofía. Sólo remueve su tierra y ara su suelo. La Metafísica sigue siendo lo primero de la Filosofía. Pero no alcanza lo primigenio del pensamiento. La Metafísica queda superada en el pensamiento sobre la Verdad del Ser. La pretensión de la Metafísica, de regentar la relación existente con el Ser, y determinar de este modo, decisivamente, toda relación con el ente, se vuelve caduca. Pero, sin embargo, esta "superación de la Metafísica" no desplaza a la Metafísica. Mientras que el hombre siga siendo el *animal rationale*, será siempre el *animal metaphysicum*. Mientras que el hombre se conciba a sí mismo como el animal racional, la Metafísica, según las palabras de Kant, pertenecerá a la naturaleza del hombre. Si bien el pensamiento podría, si le fuera dable retroceder al fundamento de la Metafísica, codeterminar una transformación de la naturaleza del hombre, con cuya transformación se operaría una transmutación de la Metafísica misma.

Si con ello, en ocasión del desarrollo de la cuestión acerca de la Verdad del Ser, se habla de una superación de la Metafísica, sólo se menta lo siguiente: Pensamiento directo [*anden-*

ken] del Ser mismo. Tal pensamiento excede el hasta ahora vigente no pensar en el fondo donde hunde sus raíces el árbol de la Filosofía. El pensamiento ensayado en *Ser y Tiempo* (1927) se ha puesto en el camino que conduce a una superación, así entendida, de la Metafísica. Pero lo que aporta un pensamiento de tal índole, es sólo la idea de aquello "en lo que se debe pensar". Que el Ser mismo y cómo el Ser mismo puede aquí concernir a un pensamiento, no se halla nunca en primer término, ni en ninguno ulterior, propuesto al pensamiento. Qué y cómo el Ser afecta al pensar, se le obtiene por el hecho de que éste surge del Ser, para de este modo corresponder al Ser como tal.

¿Por qué es entonces necesaria una tal superación de la Metafísica? ¿Debe de este modo ser socavada en sus fundamentos y ser sustituida por otra, aquella disciplina que constituía hasta ahora la raíz de la Filosofía? ¿Se trata de un cambio del edificio doctrinal de la Filosofía? No. ¿O más bien se trata, por medio de un regreso a los fundamentos de la Metafísica, de descubrir un presupuesto hasta ahora inadvertido de la misma y que deba serle atribuido, de tal modo, que hasta entonces ella no podría descansar sobre un fundamento inquebrantable y constituir así un saber absoluto? Tampoco.

Otra cosa se halla comprometida en esto del advenimiento o no advenimiento de la Verdad del Ser: ni la constitución de la Filosofía, ni tampoco la Filosofía misma, sino la proximidad o la lejanía frente a aquello, de lo cual la Filosofía como pensamiento representativo del ente, recibe su ser y su necesidad. Lo que habrá de decidirse es, si el Ser mismo, desde la perspectiva de su propia verdad, ha de denunciar su relación con la esencia del hombre, o si la Metafísica, de espaldas a lo que es su principio y fundamento, ha de seguir impidiendo que la relación del Ser con respecto al hombre, por su naturaleza misma, se vuelva tan esclarecedora que restituya al hombre en su pertenencia al Ser.

La Metafísica, en las respuestas a sus propias preguntas por el ente como tal, se ha representado antes que a éste, ya al Ser mismo. Ella expresa al Ser necesariamente, y por ello siempre y a cada instante. Pero la Metafísica no logra hacer hablar al Ser mismo, porque no menta al Ser en su verdad y a esta verdad como desencubrimiento, y a este desencubrimiento tampoco en su verdadera esencia. La esencia de la verdad se le aparece siempre a la Metafísica, sólo bajo la ya tradicional figura de la verdad del conocimiento y del logos [Aussage]³. Pero el desencubrimiento podría ser muy bien algo más originario que la verdad en el sentido de *veritas*. Ἀλήθεια podría ser la palabra que nos procure la pauta, hasta ahora no descubierta, sobre la no meditada esencia del *esse*. Si así fuera, es evidente que el pensamiento representativo, propio de la Metafísica, no podría alcanzar jamás dicha esencia de la verdad por más ardor que pueda poner en el estudio de la Filosofía presocrática; porque no se trata de ningún Renacimiento del pensamiento presocrático —tal pretensión sería vanidosa y absurda— sino de prestar atención a la revelación del sentido aun no expresado del desencubrimiento, bajo cuya forma se ha anunciado el Ser. Entre tanto ha permanecido oculta a la Metafísica, a través de su historia desde Anaximandro hasta Nietzsche, la Verdad del Ser. ¿Por qué no piensa en ésta la Metafísica? ¿Depende tal omisión de la naturaleza misma del pensamiento metafísico? ¿O corresponde al destino esencial de la Metafísica el sustraerse a su propio fundamento por el hecho de que al manifestarse el desencubrimiento, queda

3. Aquí Heidegger contrapone el concepto de la verdad como relación de conformidad con las cosas, la verdad del juicio, como designación definitiva y comunicante, a la verdad como revelación directa de las cosas. Previo al pensamiento predicativo, se da el ante-predicativo (Husserl). Pensar y Ser son en este sentido, lo mismo, como lo quería Parménides, y así dice Aristóteles hablando de los pre-socráticos: Es la cosa misma que los ha conducido y que los ha forzado a buscar. Ellos han sido forzados por la verdad. Verdad y Ser, son, pues, la misma cosa; nos hallamos en la Verdad del Ser. Verdad es manifestación directa del Ser, es autenticidad.

totalmente suspendido lo esencial en éste, a saber, el encubrimiento, y esto en beneficio de lo desencubierto que aparece como ente?

Ahora bien, la Metafísica, sin embargo, se refiere siempre y en las más diversas formas, al Ser. Ella misma despierta y reafirma la impresión, de que a través de ella se formula y se responde a la pregunta acerca del Ser. Pero el hecho es que jamás la Metafísica responde a la pregunta por la Verdad del Ser, porque jamás se formula esta interrogante. Y no se la formula porque sólo piensa al Ser en la medida en que piensa al ente como ente. Ella menta al ente en su conjunto y habla del Ser. Nombra al Ser y menta al ente como ente. La predicción se mueve, de un modo muy extraño, desde el principio al fin, en una ininterrumpida confusión del ente con el Ser. Pero esta confusión, sólo debe ser pensada como un resultado necesario, nunca como un defecto; no puede tener su motivo, de ningún modo, en un simple abandono del pensamiento, o en una ligereza del decir. Debido a esta permanente confusión, llega el pensamiento representativo al colmo de su nebulosidad, cuando se afirma que la Metafísica plantea la cuestión acerca del Ser.

Casi parece como si la Metafísica, dado el modo cómo ella piensa al ente, se hallara destinada, sin saberlo, a constituir la barrera que oculta al hombre su originaria relación con el Ser.

Pero, ¿qué decir si la inadvertencia de esta relación y el olvido de esta inadvertencia, fuera determinante desde mucho tiempo atrás del carácter del mundo moderno? ¿Qué decir si esta omisión frente al Ser, dejara librado cada vez más exclusivamente el hombre al ente, de modo tal que éste casi perdiera su relación esencial con el Ser, y esta pérdida a su vez le quedara oculta e ignorada? ¿Qué decir si ello fuera así y no desde ahora, sino desde mucho tiempo atrás? ¿Qué decir, si ciertos signos anunciaran que en el futuro tal inadvertencia quisiera perderse de un modo aun más decisivo en el olvido?

¿Acaso constituiría para el pensamiento, este destino del Ser, un motivo de envanecimiento? Si las cosas fueran así como hemos visto ¿constituiría ello una oportunidad para que, en tal olvido del Ser, se escamoteara esta situación sustituyéndola por otra, y ello en deliberado ánimo de vanagloria? Si así ocurriera con el olvido del Ser ¿no sería ello motivo bastante para que a un pensamiento que piensa el Ser, lo asalte el espanto, bajo cuyo influjo no le sea dable otra posibilidad que retener en el miedo y por el miedo este destino del Ser para, recién entonces, hacer posible un pensamiento sobre el olvido del Ser? Y entonces ¿le sería acaso posible al pensamiento lograrlo, mientras el temor que así le es impuesto, se traduzca en un deprimido temple de ánimo [*Stimmung*]? ¿Qué tiene que ver el sentido ontológico de este temor, con la Psicología y el Psicoanálisis?

Suponiendo, no obstante, que la superación de la Metafísica corresponda al intento de lograr aprender, en primer término, a prestar atención sobre el olvido del Ser, para hacerse cargo de ello y recoger esta experiencia en la relación del Ser con el hombre y allí retenerla; la cuestión acerca de ¿*Qué es Metafísica?* seguiría siendo en esta penuria del olvido del Ser, quizá lo más urgente, entre lo indispensable para el pensamiento.

Todo depende, pues, de que a su tiempo se torne el pensamiento más pensamiento [*denkender*]. Y ello ha de acontecer si en lugar de exigir del pensar un mayor esfuerzo, se le remite a su procedencia. Entonces, el pensamiento instituido por el ente como tal, y en esa condición, representativo y esclarecedor, será rescatado por un pensar que halla su fuente en el Ser y que por ello pertenece al Ser.

Las consideraciones acerca de cómo puede ser llevado el representar metafísico, todavía dominante por doquier, a la acción inmediata en la vida cotidiana y en la pública de un modo más eficaz y más útil, accionan en el vacío. Porque cuanto

más auténtico se hace un pensamiento, cuanto más se realiza en conformidad a la relación que guarda el Ser con él, con tanto mayor pureza se halla el pensamiento, por sí mismo, dentro del modo de acción que sólo a él le es adecuado: en el pensamiento de lo originariamente ofrecido a su pensar, y por ello ya pensado.

Pero ¿quién persevera en el pensamiento de lo pensado? Se hacen descubrimientos. A mitad de camino en el intento por llevar el pensamiento a través de un derrotero por donde pueda llegarse hasta la relación de la verdad del Ser con la esencia del hombre; a mitad de la marcha para dar al pensamiento un hilo conductor, para que piense por sí solo al Ser en su verdad, se halla precisamente la especulación ensayada en *Ser y Tiempo*. Por este camino, esto es, al servicio de la cuestión por la verdad del Ser, se vuelve indispensable la reflexión acerca de la esencia del hombre; porque la experiencia del olvido del Ser, inexpressada porque recién se halla por mostrar, incluye la sospecha que sirve a todo de sustento, de que dado el desencubrimiento del Ser, la relación del Ser con respecto a la esencia del hombre, pertenece al Ser mismo. Sin embargo ¿cómo podría esta sospecha así experimentada, convertirse en una cuestión manifiesta, sin comprometer previamente todo el esfuerzo posible, para llegar a la determinación de la esencia del hombre desde la perspectiva de la subjetividad, y también igualmente desde la del *animal rationale*? Para alcanzar al mismo tiempo y con una sola palabra, tanto la relación esencial del hombre con respecto a la apertura (“*Da*”) del Ser como tal, fué elegido para denominar el ámbito esencial en que el hombre, como hombre, se halla, el nombre de *Dasein* [*ser allí*]⁴. Y esto ocurrió a pesar de que la Metafísica utiliza

4. El objeto de todo este trozo de Heidegger queda en claro si se tiene en cuenta que *Dasein* quiere decir literalmente Ser allí, pero que en alemán se utiliza como sinónimo de existencia (existencia humana). Se hace necesario, entonces, evitar que existencia (*Dasein*), sea interpretado por el lector del texto alemán, en el sentido metafísico del término, esto es, como aquello que se opone a la simple esencia, como realidad-efecti-

ese término para aquello que se designa como *existentia*, realidad, efectividad, y objetividad, a pesar de que, incluso en el lenguaje corriente, se suele hablar de "existencia humana" (*menschlichen Dasein*) en el sentido metafísico de la palabra. Por ello queda bloqueada toda reflexión ulterior cuando alguien se satisface con establecer que en *Ser y Tiempo*, en lugar de la palabra *Consciencia* [*Bewusstsein*], se utiliza la expresión *Dasein*. Como si aquí sólo estuviera en cuestión el simple empleo de distintas palabras, y no el problema único y exclusivo de poner ante el pensamiento la relación del Ser con la esencia del hombre y con ello, desde nuestra perspectiva, y en primer término, la experiencia esencial del hombre que alcance a estas cuestiones dominantes. Ni la palabra *Dasein* ocupa el lugar de la palabra conciencia (*Bewusstsein*), ni tampoco la cosa llamada *Dasein*, el lugar de aquella que se representa con el nombre de conciencia [*Bewusstsein*]. Más bien, con el término *Dasein* se designa en primer término, recién aquello que debe ser experimentado, como el lugar [*Stelle*], esto es como la región [*Ortschaft*] de la Verdad del Ser y pensado luego, como tal, de una manera adecuada a ello.

En qué se ha pensado a lo largo de todo de *Ser y Tiempo* con la palabra *Dasein*, nos informa el epígrafe (pág. 42) que dice: "*La esencia del Dasein reside en su existencia*".

Sin duda, si se reflexiona que en el lenguaje de la metafísica, la palabra *Existencia* denomina lo mismo que *Dasein* [*Ser allí*], esto es: la realidad de cualquier ente real, desde Dios hasta un grano de arena, la frase, si se la entiende rectamente,

dad, etc. Hemos preferido utilizar directamente el término *Dasein*, porque éste ya ha adquirido derecho de ciudadanía en el léxico filosófico, pero además, porque en el proceso analítico de elucidación de la idea de existencia, ésta se manifiesta en una forma preliminar, de un modo que traduce más adecuadamente el término *Dasein* y no el de existencia (el *Dasein* es el lugar, la región de la verdad del Ser). Heidegger utiliza también el término *Ek-sistenz*, como sinónimo de un ser ex-tático. (*Das Stehen in der Lichtung des Seins nenne ich die Ek-sistenz des Menschen*. (Véase: *Über den Humanismus*. Carta a Jean Beaufret. Pág. 67.)

sólo logra desplazar la dificultad sobre lo que debe pensarse bajo este término, desde la palabra *Dasein* a la palabra *existencia*. Visto desde el concepto de *existencia*, rectamente pensado, es posible pensar la esencia del *Dasein*, en cuya apertura⁵ [*hallarse abierto*], el mismo Ser se anuncia y se oculta [*verbirgt*], se muestra y se sustrae, sin que esta verdad del Ser, se agote en el *Dasein*, y sin que tampoco pueda identificársele con él, según el modo de la proposición metafísica: toda objetividad es como tal subjetividad. ¿Qué significa existencia en *Ser y Tiempo*? La palabra designa un modo del Ser, a saber: el ser de aquel ente, que se halla abierto [*extático*] para la apertura [*manifestación*] del Ser, en la cual se halla, frente a la cual se expone⁶. Este exponerse es vivido bajo la forma de *cura* o *cuidado* [*Sorge*]⁷. La esencia extática del *Dasein* es pensada desde la perspectiva de la cura o cuidado [*Sorge*], así también como a la inversa, la cura sólo en su esencia extática, puede ser suficientemente experimentada. Este exponerse, así experimentado, constituye la esencia del éxtasis que es preciso pensar aquí. La esencia extática de la existencia es, por ello, todavía insuficientemente entendida, cuando se la representa como un *estar allende* [*hinaus-stehen*], y al *ex* se le concibe como *fuera de* [*weg von*] del interior de una inmanencia de la conciencia y del espíritu; porque, así entendida, la existencia es

5. *Offenheit* lo traducimos por apertura, pero se trata de una apertura que se da como condición de una revelación. El mismo Heidegger utiliza indistintamente el término apertura (*Offenheit*) o el giro hallarse abierto (*Offen sein*). En este hallarse abierto del *Dasein*, se manifiesta precisamente su carácter extático.

6. El término *aus-stehen*, lo hemos traducido como hallarse ex-puesto, con lo que hemos querido que pueda designar, indistintamente, tanto el fenómeno de la distancia (*auseinander*), que en el conocimiento puede cobrar el *Dasein* con respecto al Ser (*exponerse*), pero al que sin embargo pertenece, como el hecho de que en este conocimiento del ser, que la ex-posición posibilita, arriesga el hombre su ser (*expone su ser*).

7. *Sorge*, que es literalmente pre-ocupación (*souci*), lo hemos traducido preferentemente por cura o cuidado, porque el término pre-ocupación hace resaltar unilateralmente una de las dimensiones de la *Sorge*: la dimensión de futuro, mientras que deja en la penumbra el pasado (facticidad) y el presente. El término de cura o cuidado resulta así más adecuado, pues quien tiene la cura o cuidado de algo (presente, *Da*), debe realizarlo teniendo en cuenta la facticidad de la existencia, esto es, su ligamen inexorable con el pasado y ha de hacerlo, además, en una anticipación del futuro.

siempre representada desde el ángulo de la *Subjetividad* y la *Substancia*, mientras que, ciertamente, sólo resta pensar al *ex*, como la *distancia* de la verdad del Ser mismo con respecto al pensamiento. El éxtasis de lo extático descansa, por más extraño que ello pueda sonar, en un hallarse dentro [*Innestehen*] del *fuera* [*aus*] y el *allí* [*Da*] del desencubrimiento, bajo cuya forma el Ser mismo manifiesta su esencia. Aquello que debe pensarse con el término *Existencia*, si la palabra es empleada dentro del pensamiento que piensa la verdad del Ser, y desde la verdad del Ser, podría designarlo la palabra *in-estar*⁸. Ahora es preciso que pensemos juntos, tanto el hallarse dentro de la *apertura* del Ser [*el in-estar*], como el estar expuesto frente a esa *apertura* [*Sorge-Cura*], y la resistencia al extremo (Ser para la muerte), como constituyendo la plenitud del modo de ser [*Wesen*] propio de la existencia. El ente que es en el modo de la existencia es el hombre. Sólo el hombre existe. La roca es, pero no existe. El árbol es, pero no existe. El caballo es, pero no existe. El ángel es, pero no existe. Dios es, pero no existe. La proposición: *Sólo el hombre existe*, no significa, de ningún modo, que sólo el hombre sea un ente real y que todos los demás entes sean irreales, solamente una apariencia o una representación humana. La proposición: *el hombre existe*, significa: el hombre es aquel ente, cuyo ser aparece, visto desde el Ser, como señalándose en él, por su *in-estar* expuesto, en el desencubrimiento del Ser. La esencia existencial del hombre constituye el fundamento de la posibilidad de una representación del ente como tal, por parte del hombre y de la conciencia de dicha representación. Toda conciencia presupone la existen-

8. La expresión *Inständigkeit*, de *Innestehen*, la hemos traducido mediante el neologismo *in-estar*, que nos hemos atrevido a crear, porque no es un simple hallarse dentro (interioridad), ni una interiorización (en el sentido de hallarse interiorizado), sino un hallarse dentro de algo en relación de íntima familiaridad, de entrañable relación, de ontológica pertenencia. Este neologismo en su formación gramatical, poseería una estructura similar, aunque expresando algo completamente distinto, a la palabra *in-existencia*, empleada por Brentano en un sentido muy conocido.

cia, concebida como extática, como *essentia* propia del hombre, por lo que con *essentia* se entiende aquello que, en el hombre, en la medida en que es tal, se revela como su ser. Por lo contrario, la conciencia no instituye recién por sí mismo la *apertura* [*el estar abierto*] del ente, ni tampoco procura recién al hombre la *ex-posición* para el ente. ¿Hacia y desde dónde, en qué dimensión libre, habría de moverse si no, toda la intencionalidad de la conciencia, si el hombre no tuviera su esencia emplazada en la interioridad del Ser? ¿Qué otra cosa podría nombrar, en el caso en que se piense seriamente en ello, el verbo *ser*, en las expresiones *ser consciente*, *ser auto-consciente* [*Bewusst-sein*, *Selbstbewusst-sein*] que la esencia existencial de aquello, que es, en la medida en que existe?

Ser uno mismo caracteriza, en verdad, a la esencia de aquel ente que existe; pero la existencia no consiste en la mismidad, ni se determina por ello. Sin embargo, como el pensamiento metafísico determina al ser propio del hombre, desde el punto de vista de la substancia, o lo que en principio equivale a lo mismo, desde la perspectiva del sujeto, por ello el primer camino, que lleva desde la Metafísica a la esencia extático-existencial del hombre, debe conducir a través de la determinación metafísica del ser propio del hombre (*Ser y Tiempo*, parág. 63 y 64).

Ahora, como la pregunta por la existencia, sólo se halla en el terreno de la única cuestión del pensamiento, esto es, la cuestión a desarrollar acerca de la Verdad del Ser, como el fundamento oculto de toda Metafísica, el título del estudio que ensaya un regreso al fundamento de la Metafísica se llama, no *Existencia y Tiempo*, tampoco *Conciencia y Tiempo*, sino *Ser y Tiempo*. Este pensamiento no puede ser pensado de acuerdo al uso corriente, tal como: *Ser y Devenir*, *Ser y Apariencia*, *Ser y Pensamiento*, *Ser y Deber Ser*. Porque aquí el Ser sólo es pensado de un modo circunscripto, como si el *Devenir* la *Apariencia*, el *Pensamiento*, el *Deber Ser*, no pertene-

cieran al Ser, cuando notoriamente, son cosa distinta a nada y por consiguiente, pertenecen al Ser. *Ser* no es en *Ser y Tiempo*, otra cosa que *Tiempo*, en tanto que *Tiempo* es utilizado como pre-nombre para la Verdad del Ser, cuya verdad constituye lo esencial del Ser, y de este modo es el Ser mismo. ¿Por qué, entonces, *Tiempo y Ser*?

El recuerdo de los comienzos de la historia, en los que el Ser se descubrió en el pensamiento de los griegos, puede demostrarnos que los griegos, desde muy temprano, vivieron al ser del ente, como presencia de lo presente. Si traducimos a εἶναι por *Ser*, la traducción es, sin duda, correcta. Pero, no obstante, sólo sustituimos una palabra por otra. Examinémonos a nosotros mismos, y muy pronto nos apercibiremos de que, ni pensamos a εἶναι a la manera griega, ni tampoco logramos una determinación clara e inequívoca correspondiente, para *Ser*. ¿Qué decimos, pues, cuando en lugar de εἶναι, decimos *Ser*, y en lugar de *Ser*, εἶναι o *esse*? No decimos nada. Tanto la palabra española, como la griega o la latina, permanecen igualmente mudas. En el empleo corriente de las palabras nos traicionamos como los portadores de la mayor vacuidad del pensamiento que jamás haya surgido en el campo del pensar, vacuidad que ha permanecido dominante hasta el momento. Aquel εἶναι, sin embargo, quiere decir: presencia; la esencia de esta presencia, se halla profundamente arraigada en el nombre originario del *Ser*. Para nosotros, sin embargo, quiere decir εἶναι y οὐσία, como παρ y ἀπουσία en primer término esto: en la presencia dominan impensada y ocultamente, actualidad y permanencia, manifiesta su *Ser*, el tiempo. El *Ser* como tal, se da desencubierto en el tiempo. De este modo señala el tiempo hacia el desencubrimiento, esto es, hacia la Verdad del *Ser*. Pero el tiempo que es preciso pensar aquí, no se experimenta en el cambiante curso de lo entitativo. El tiempo es notoriamente de muy otra esencia, tal que, a través del concepto metafísico del mismo, no sólo, nunca ha sido pensado, sino que jamás po-

drá serlo. Así se torna el tiempo el primer pre-nombre a tener en cuenta, para la más originaria experiencia de la Verdad del *Ser*.

Y así como el primer nombre metafísico del *Ser*, denuncia una oculta esencia temporal, igual cosa acontece con su último nombre: el *Eterno Retorno de lo Idéntico*. La historia del *Ser* se halla dominada, en la época de la Metafísica, por una impensada esencia temporal. Este tiempo no se halla coordinado al espacio, pero tampoco se halla subordinado a él.

Un intento para pasar de la representación del ente como tal al pensamiento de la Verdad del *Ser*, debe partir de aquella representación; en cierto modo, representarse todavía la Verdad del *Ser*, de tal manera, que este representar es necesariamente de distinta índole y en definitiva resta como tal inadecuado a aquello que constituye lo que debe ser pensado. Esta relación procedente de la Metafísica, acerca de la relación de la Verdad del *Ser* con respecto a la esencia del hombre, es aprehendida como comprensión⁹. Pero la comprensión es, al mismo tiempo, pensada desde la perspectiva del desencubrimiento del *Ser*. Es el pro-yecto [*Entwurf*] ex-tático, esto es, el esbozo anticipado, proyectado [*geworfene*]¹⁰ en el dominio de un in-estar en la apertura del *Ser*. El dominio, que en la proyección se ofrece como abierto, para que en él algo (aquí el *Ser*) se manifieste como algo (aquí el *Ser* en sí mismo, en su desencubrimiento), se llama sentido. (Véase *Ser y Tiempo*, pág. 151.) *Sentido del Ser y Verdad del Ser*, quieren decir lo mismo.

9. La Comprensión (*verstehen*), en el sentido de Heidegger, supone una anticipación del futuro, un pro-yecto (*Entwurf*), la consideración de ciertas posibilidades, un esbozo (*Entwurf*) anticipado proyectado en el futuro (*geworfene Entwurf*). Dice Wahl (*Cent années de l'idée de existence —Cours de la Sorbonne— 1949*): "La réalité humaine est toujours quelque chose qui se projette en avant; le *verstehen*, l'entente, a la structure existentielle que nommons projet" y Heidegger en *Ser y Tiempo*: La comprensión es, como proyectar, el modo de ser del *Dasein*, en el cual es sus posibilidades como tales posibilidades. (*Das Verstehen ist, als Entwerfen, die Seinsart des Daseins, in der es seine Möglichkeiten ist.*) El *Dasein* es siempre algo más de lo que es, puesto que es, además, proyecto, esto es, suma de posibilidades. Es un poder ser.

10. Véase nota anterior.

Admitiendo que el tiempo pertenezca, de un modo aun oculto, a la Verdad del Ser, entonces toda proyección anticipada que mantenga abierta la Verdad del Ser, debe ser vista como comprensión del Ser en el tiempo, como horizonte posible este último, del entendimiento del Ser. (Véase S. y T., parág. 31, 34 y 68.)

El prefacio a *Ser y Tiempo*, en la primera página del estudio, concluye con la frase: "*La concreta elaboración de la pregunta por el sentido del Ser, constituye la intención del siguiente estudio. La interpretación del tiempo como el horizonte posible de toda inteligencia del Ser en general, constituye su meta provisional*".

Un testimonio, aun más claro, acerca de la fuerza con que toda filosofía se ha hundido en el olvido del Ser, y que se ha vuelto y ha seguido constituyendo un destino para *Ser y Tiempo*, lo ofrece de un modo insuperablemente ilustrativo la sonambúlica seguridad con que la Filosofía ha pasado de largo, frente a la propia y única cuestión de *Ser y Tiempo*. Y con ello no se trata simplemente de un mal entendido con respecto a un libro, sino del olvido del Ser.

La Metafísica dice, lo que es el ente como ente. Contiene un λόγος (Aussage) sobre el ὄν (el ente). El título más tardío de *Ontología* caracteriza su esencia, suponiendo, sin duda, que la concibamos en su contenido propio y no en su escolar estrechamiento. La Metafísica se mueve en el dominio del ὄν ἢ ὄν. Su representar concierne al ente como ente. En esa forma se representa la Metafísica siempre al ente como tal, en su conjunto, la *seidad* (Seiendheit)¹¹ del ente (la οὐσία del ὄν). Pero la metafísica se representa la *seidad* del ente de un modo doble: en primer término la totalidad del ente como tal, en el sentido de sus rasgos más generales (ὄν καθόλου, κοινόν); pero al mismo tiempo la totalidad del ente como tal, en el sentido

11. Permítasenos el neologismo *seidad* para el hecho de ser (οὐσία del ente) para *Seindheit*.

más elevado y por ende divino (ὄν καθόλου, ἀκρότατον, θεῖον). El descubrimiento del ente como tal se ha desenvuelto, propiamente, de esta doble manera en la Metafísica de Aristóteles (Véase *Metafísica* Γ, E, K).

La Metafísica es, en sí, por el hecho de representar al ente como tal, doble y unitariamente a la vez, la Verdad del Ente, en lo general y en lo más elevado. Conforme a su esencia ella es Ontología, y al mismo tiempo y en sentido más estrecho, Teología. Esta esencia onto-teológica de la propia Filosofía (πρώτη φιλοσοφία) debe hallarse fundada en el modo cómo ella se patentiza el ὄν, a saber como ὄν. El carácter teológico de la Ontología de acuerdo a esto, no descansa en el hecho de que la Metafísica griega haya sido recogida y transformada más tarde por la teología cristiana. Más bien descansa en la manera cómo ella se ha puesto de manifiesto a sí misma, desde los orígenes, al ente como ente. Este descubrimiento del ente procuró recién la posibilidad para que la teología cristiana pudiera tomar posesión de la Filosofía griega, ya sea para su bien o para su mal; esto que lo establezcan los teólogos en su experiencia de lo cristiano, meditando sobre lo que se halla escrito en la *Carta a los Corintios* del Apóstol Pablo; ¿No ha hecho Dios que se tornara en locura, la sabiduría de los hombre? I. Kor. 1,20). οὐχι ἐμῶρανεν ὁ θεός τὴν σοφίαν τοῦ κόσμου; La σοφία τοῦ κόσμου es, no obstante, aquello que según 1.22 los Ἕλληνας ζητοῦσιν, lo que los Helenos buscan. Aristóteles llama a la πρώτη φιλοσοφία (la verdadera Filosofía) incluso expresamente: ζητούμενη, la buscada. ¿Se resolverá alguna vez la Filosofía cristiana, con y de acuerdo a las palabras del apóstol, a tomar seriamente a la Filosofía como una locura? La Metafísica es como verdad del ente, como tal, doble en su aspecto. Pero el motivo de esta duplicidad de aspectos, tanto como el de su procedencia, restan ocultos para la Metafísica, y ello no de un modo casual o por virtud de una omisión. La Metafísica adopta esta multiplicidad de aspectos, por el hecho de ser lo

que es: la representación del ente como ente. A la Metafísica no le queda otra alternativa. A la Metafísica le queda vedada por su propia esencia, la experiencia del Ser; porque ella se representa al ente (ὄν) siempre sólo en aquello que, como tal ente (ἤ ὄν), se le ha mostrado ya desde su perspectiva. A la Metafísica le pasa siempre inadvertido, aquello que en este ὄν, en la medida en que ha sido desencubierto, es puesto ya por ello a cubierto.

Así urgía que a su tiempo se meditara nuevamente, acerca de lo que se dice con el ὄν, esto es, con la palabra ente. Por ello es que la pregunta acerca del ὄν fué de nuevo recogida en el pensamiento. (Véase *Ser y Tiempo*, Prefacio.) Sólo que en esta reiteración, no se limita a repetir simplemente la pregunta platónico-aristotélica, sino que retrocede aun más, preguntándose por aquello que se oculta en el ὄν. En aquello que en el ὄν se oculta es donde halla su fundamento la Metafísica, aunque dedique su actividad representativa al ὄν ἤ ὄν. La pregunta que retrocede en la indagación de lo que allí se halla oculto busca, por consiguiente, vista desde la Metafísica, un fundamento para la Ontología. Por ello se llama esta indagación en *Ser y Tiempo: Ontología Fundamental* (pág. 13). Sólo que el título en este caso, como en todos, se muestra muy pronto como frustráneo. Pensado desde el punto de vista de la Metafísica, expresa algo correcto; pero por ello, precisamente, induce a error; porque se trata, precisamente, de lograr el tránsito de la Metafísica al pensamiento de la Verdad del Ser. Mientras que este pensamiento se siga designando a sí mismo, como *Ontología Fundamental*, obstruye y obscurece su propio camino. En efecto: parece hallarse implícito en el título de *Ontología Fundamental*, la opinión de que el pensamiento, que ensaya pensar la verdad del ser, y no como toda ontología, la verdad del ente, sigue siendo como tal Ontología Fundamental, todavía una especie de Ontología. Mientras que por lo contrario, el pensamiento en la verdad del Ser,

como retroceso hacia el fundamento de toda metafísica, ha abandonado ya con el primer paso, el dominio de toda Ontología. Contrariamente a ello, toda Filosofía que se mueve en la representación mediata o inmediata de la *Trascendencia*, sigue siendo necesariamente Ontología en un sentido esencial, ya sea que logre una fundamentación de ésta, o que rechace a la Ontología misma, imputándole, según su opinión, un estancamiento y fosilización de la realidad vivencial.

Ahora bien, si es notorio que el pensamiento que intenta pensar la Verdad del Ser, escapando a la inveterada costumbre de representar al ente como tal, llega incluso a enredarse en este representar, entonces, presumiblemente, nada adquiere mayor urgencia, tanto para una primera reflexión, como para una incitación al tránsito desde un pensamiento representativo, a un pensar directo [*andenkende*], que la pregunta: *¿qué es Metafísica?*

El desarrollo de esta cuestión por parte de la siguiente clase, finaliza a su vez en otra pregunta. Esta constituye el problema fundamental de la Metafísica, y se formula así: *¿por qué, en definitiva, el ente es, y no más bien la Nada?* Luego de esto se ha hablado en demasía acerca de la Angustia y la Nada, de las cuales se trata en dicha lección. Pero hasta ahora, a nadie se le ha ocurrido meditar por qué, en una clase donde se ensaya pensar desde la perspectiva de la Verdad del Ser, en la Nada, y a través de ello, en la esencia de la Metafísica, se reclama para esta cuestión el carácter de problema fundamental de la Metafísica. *¿No acude, a raíz de esto, literalmente a la boca de un lector más atento, la objeción de que ello resulta mucho más importante, que toda agitación contra la Angustia y la Nada?* A través de esta cuestión final, nos enfrentamos a la consideración, de que una reflexión que intenta pensar el Ser, por el camino que conduce a través de la Nada, ha de convertirse de nuevo, a la postre, en una pregunta acerca del ente. Mientras que esta pregunta sea todavía formulada, de acuerdo

a la manera tradicional de la Metafísica, a través del hilo conductor del ¿por qué? de un modo causal, el pensamiento del Ser será totalmente negado, en beneficio del conocimiento representativo del ente por parte del ente. A mayor abundamiento, la cuestión final es aquella que el metafísico Leibniz ha formulado en sus "*Principes de la nature et de la grace*": *porquoi il y a plutôt quelque chose que rien?* (Opp. ed. Gerh. tom. VI, 602. n. 7).

¿No llega, entonces, a alcanzar su propósito la lección; lo que sería muy posible, dado lo difícil del tránsito desde el pensar metafísico a otro tipo de pensamiento? ¿Se formula al final, la cuestión metafísica en el mismo sentido que Leibniz, preguntándose por la causa suprema de todas las cosas existentes? ¿Por qué no se pronuncia, entonces, como sería del caso, el nombre de Leibniz?

¿O acaso es formulada la pregunta en un sentido muy distinto? Si ella no se halla dirigida al ente, inquiriendo de éste por la primera causa existente, entonces la pregunta ha de ser dirigida a aquello que, precisamente, no es el ente. Aquello es lo que la pregunta nombra y escribe con mayúscula: la Nada, sobre la cual la lección ha meditado como tema único. Pero muy próxima a ella se halla la exigencia que urge a repensar el final de la lección, desde el propio punto de vista que domina en toda ella. Aquella que es llamada la cuestión fundamental de la Metafísica, debería hallar su perfeccionamiento, en una Ontología Fundamental, como cuestión formulada desde la perspectiva del fundamento de la Metafísica y como pregunta por ese fundamento.

Pero si admitimos que la lección piensa, en definitiva, de un modo que le es propio, ¿cómo debemos entender, entonces, la pregunta? Ella se formula así: ¿por qué, en definitiva, el ente es, y no más bien la Nada? Aquí, en el caso de que no pensemos ya más en la Metafísica, y en el modo usual de la Metafísica, sino desde la esencia y la verdad de la Metafísica en

la verdad del Ser, puede preguntarse lo siguiente: ¿De dónde proviene el hecho de que siempre tenga el ente la primacía, y pretenda para sí todo es, mientras que aquello que no es un ente, esto es, la Nada, así concebida como el Ser mismo, permanece olvidada? ¿De qué proviene el hecho de que con el Ser nada es, y la Nada no se manifiesta propiamente como Ser? ¿Proviene de aquí la opinión inquebrantable en toda Metafísica, de que el *Ser* se comprende por sí mismo y que por ello la Nada resulta más fácil que el ente? Por ello se trata, de hecho, del Ser y de la Nada. Porque, si así no fuera, no podría Leibniz aclarar en el lugar indicado: *Car le rien est plus simple et plus facile que quelque chose.*

¿Qué sigue siendo, entonces, lo más enigmático, el ente es, o el Ser es? ¿O acaso no llegamos todavía, mediante esta reflexión a las proximidades del enigma, que ha surgido con el Ser del Ente?

Cualquiera que fuese la respuesta, el tiempo debería entre tanto estar maduro para repensar la tan combatida lección ¿*Qué es Metafísica?* desde su cuestión final, pero desde su verdadero final, no desde uno imaginado.

(Traducción de Anibal del Campo.)

LLOVERÁ SIEMPRE

HABÍAN LLEGADO del campo a la orilla del pueblo aquella misma noche. Afuera de la casa todo estaba a oscuras y quedaba para el otro día. Adentro, mientras tomaban la sopa, el niño observó que la mesa —aunque ahora no necesitaba el cartón doblado debajo de una de las patas— quedaba como herida en medio del cuarto. Estaba en esto cuando oyó un ruido extraño que crecía de más en más, como las tormentas. Todos los hermanos se miraron de golpe, y Julián, el mayor de ellos, preguntó tartamudeando: “¿Qué es eso, papá?”. El padre respondió con toda naturalidad sin levantar la vista del plato: “El ferrocarril”. El ruido (ahora el ferrocarril) seguía creciendo, y Dionisio lo escuchaba como si hubiera pegado su oreja a un recuerdo donde muchos, muchísimos hombres se habían puesto a cortar a la vez los árboles de todo un monte, y el ruido de sus innumerables hachas y la caída brusca de tantos árboles se le vinieran encima, todo junto. Y así, no pudiendo ya resistir más su desasosiego, corrió a ver cómo era el ferrocarril; pero al llegar a la puerta el padre lo detuvo con un grito: “¿A dónde va?”. Instantáneamente dejó de oír el ruido. El padre insistió: “¿A dónde va?”. Como respuesta, Dionisio se volvió y se echó a llorar sobre las faldas azules de su madre, que trató de consolarlo: “No sea bobito; no llore más; no ve que es de noche, que no se ve nada... Mañana, si Dios quiere, vamos a ver bien el ferrocarril, ¿eh?”. El padre dió un puñetazo en la mesa, y gritó: “Basta de mimos. Si no quiere comer que se vaya a la cama en seguida”. El niño corrió hacia su catre, que estaba en el otro cuarto, y ya acostado se le acabó el llanto, y la inusitada noche del pueblo fué para él sólo un ruido extraño corriendo por su sueño en busca de formas, atravesando truenos y relámpagos aquel nombre tan lindo —ferrocarril—, temblando de inmenso al pasar por los

sitios oscuros donde su padre lo detuvo con un grito, pasando de lo pequeño a lo interminable, hasta que al otro día todo fué cierto: se despertó en el preciso momento en que el ferrocarril pasaba por allí cerca, y, al verlo, sus imágenes del sueño volvieron a repetirsele.

—Ah, ya te iba a llamar para que lo vieras— le gritó la madre desde la puerta de la cocina, al verlo en puntas de pie, en el otro extremo del corredor.

El ferrocarril pasó a toda máquina, y desde aquel momento, para el niño, las cosas empezaron a vivir de otra manera.

—¡Oh, mamá, ¿qué es aquello?

—¿Qué, hijo, qué?

—Lo que lleva aquella mujer.

—Una sombrilla.

Hoy era esto: el tiempo dando enormes saltos en el vacío, dejando a veces, en todo un día, sólo el espectro de una sombrilla; mañana un entierro, la voz de una vecina, el almacenero de guardapolvo amarillo y diente de oro, el ropero negro, sin espejo, dentro del cual juega el niño horas enteras.

—¡Cuidado! ¡Cuidado!

Gritó muy fuerte Dionisio; después, frunciendo los labios, imitó, para él, el silbido de la locomotora. El ferrocarril se precipitó echando humo en la vía, y llegó a la barrera (una escoba sostenida entre dos sillas sin respaldo). El guardabarrera (Dionisio mismo) escuchó el silbido cada vez más fuerte de la locomotora, prolongado y distante, que salía de adentro del ropero.

—Uhum...

Si el ropero es un carro de panadero, conviértese Dionisio en fabricante de pan; hace al mismo tiempo de repartidor y de cliente. Se detiene ante las puertas, saluda y pregunta:

—Buenas... ¿Cuánto dejamos hoy?

Si el ropero se convierte en carro fúnebre, él no apura a los caballos, se pone triste y hasta llega a sentir sobre sus hombros, ese delicado peso que dan los muertos al aire que los rodea.

Dionisio sintió cómo el silencio medía el espacio donde se hallaba, y desde él interrogó a los muros encalados, con techo de zinc, con tirantes ahumados, a la puerta colorada que ponía en comunicación aquel cuarto con el otro, a la pequeña ventana ajustada con arpillera y trapos viejos, a los catres de sus hermanos y a la oscuridad de los rincones. Más tarde aquel silencio de adentro comenzó a luchar con el silencio de afuera, donde seguramente estaba el padre dándole la ración al caballo. Después vino el pito de un afilador a espantar el silencio como a un pájaro, y entonces el niño intentó seguir su vuelo, salió corriendo detrás de él esperando verlo posarse en algún árbol y, cuando atravesó la puerta y llegó al corredor, el silencio ya no estaba, se había ido dejando una estela en el aire que se desvanecía con una extraña sensación de sueño entre las copas de los árboles que ahora miraba. Dió unos pasos perdidos y, cuando las cosas empezaron a tomar sus colores de antes, se topó con su padre orinando junto a una de las ruedas del carricoche. Se sintió casi culpable de aquello tan desagradable, y su corazón comenzó a latir con fuerza. Hubiera querido correr a las faldas de su madre y ponerse a llorar como para siempre. Y así se le empañaron los ojos y su turbación lo hacía temblar. Volvió al cuarto, se tiró sobre su catre, y se puso a llorar como si ya nunca más pudiera dejar de hacerlo.

Llora y llora, como si a lloros quisiera echar abajo los muros. Llora, suspira, se ahoga, busca un pretexto exterior para sus lágrimas, para justificarlas ante su padre, y nada. Sólo el llanto domina; sólo el llanto puede más que su miedo a los gritos del padre que se acerca. Se oyen sus pasos en el corredor de ladrillos, se acercan llenando la casa con un ruido

áspero y rotundo, y son cada vez más grandes, cada vez más y más; y ya entran al cuarto; ya ve el niño la punta de la bota y no puede contener el llanto; ya siente sobre su cabeza una mano y oye una voz dulce, transformada, que le llega desde muy lejos, como si alguien le hablara desde las nubes y la voz entrara al cuarto por algún agujero del techo.

—¿Qué le pasa, hijo? ¿Por qué llora?

Y más que una mano llena de cicatrices y espinas, como era la del padre, fué un viento suave que le acarició los cabellos, que comenzó a cambiar el rumbo de sus lágrimas.

—Diga, hijo, ¿qué le pasa?

El niño no podía articular ni una sola sílaba. Estaba como dentro del llanto mismo, del que quería salir y no podía.

—¡Pobre hijo... que extraña a mamá.

Dionisio nunca se había sentido tan solo ni tan lejanamente triste.

—¿O es por esto, hijo?

El padre acababa de advertir, de pura casualidad, una hinchazón en la nuca, e insistió:

—¿Sí? ¿Es por esto?

El niño no respondió, pero el padre corrió a prepararle remedios con barro y tabaco.

Era sin duda una picadura de mosquito, pero el padre sintió que tenía que darle importancia.

—¡Pobre hijo... lo que le vino a pasar... Ahora no más viene tu madre... Ya no puede tardar... Fué a acompañar a Marcela hasta la barrera.

El niño ya no estaba allí, de tanto llorar se había quedado ausente y sólo sus lágrimas llegaban a tocarlo.

—¡Dionisio! ¡Dionisio! —llamó a gritos la madre.

—¡Voy! ¡Voy! —respondió el niño, corriendo hacia ella.

—Buenas, doña Eugenia...

—La madre, que estaba lavando a la sombra del sauce, oyó el saludo pero no le contestó, se hizo la sorda. Sucede que

la vecina le tiró una piedra a Dionisio cuando intentó robarle unos duraznos que asomaban por el cerco.

—Aquí estoy mamá.

—Vas a ir a lo de doña Gerónima a pedirle unas hojas de tilo.

—Sí, mamá.

—Y no te demores.

—No, mamá.

También las imágenes de las hojas de tilo, del cordero que baló entonces en la puerta del rancho de lata, del brasero encendido en el patio de tierra y las del vestido granate de doña Gerónima, vivieron con el niño, perdido por los rincones, horas enteras, compactas de secretos, hasta que no fueron más que un aire en el aire y el viento barrió con ellas.

Una noche de luna, de una luna grande y blanca como la vieja palangana llena de agua, Maximiliano entró corriendo de la calle, con una respiración entrecortada, que apenas si lo dejaba hablar:

—¡Papá! ¡Papá!

—¿Qué, hijo?

—La vaca no se puede mover.

Allá corrieron todos. Se dejaron caer de rodillas para estar más junto a ella. Tenía una cosa extraña, y sus venas hinchadas, su baba espesa y su calor húmedo y pegajoso llenaron de lágrimas los ojos de Dionisio que, aunque sus hermanos trataron de ocultárselo, vió el ternero que estaba mitad adentro y mitad afuera. El padre, después de intentar en vano comunicarle su pulso, permaneció con aire de no entenderse, sin poder hacer pie en las palabras, humilde, casi al borde del llanto, y la vaca muerta quedó allí, abriendo para el niño una puerta al paso de lo desconocido.

Se hallaban haciendo el camino de vuelta cuando cruzó un ferrocarril a una velocidad increíble, como nunca; pero la vaca muerta estaba hundida en el fondo de todas las cosas.

—Kikirikí...

El niño escuchaba el canto del gallo al despuntar el día.

—Kikirikí...

Siempre y por primera vez despertaba el niño.

—Kikirikí...

En la madreSelva, en el sauce, en el banquito de pino blanco, también en la escoba verde de chilcas, la vaca muerta seguía mugiendo más fuerte que antes, como jamás mugió una vaca.

—Kikirikí...

Siempre y por primera vez se levantaba el niño:

—Buen día, la bendición?

—Dios lo haga un santo.

Siempre y por primera vez oía el temblor de un objeto al caer al suelo.

—¿Sonaba así la cuchara, o es que la hizo sonar Juan Carlos?

Siempre y por primera vez llegaban las cosas para el niño. Y de aquí que Dionisio, al entrar tres de sus hermanos, levantara la cabeza y sonriera inusualmente y viera los pies llenos de barro de uno de ellos y le pareciera que así no los había visto nunca, y se hiciera una pregunta para cada cosa aquella mañana.

—¿Por qué a veces se miran? ¿Y por qué esos colores?

Siempre y por primera vez terminaban los días y las noches, y empezaban de nuevo siempre y por primera vez.

Golpearon las manos en el portón. La madre salió a ver quién era.

—Entrá, pues, entrá...

—¿Cómo estás?

Se besaron las dos hermanas.

—¿Pasás, o querés quedarte aquí?

—Aquí se está bien.

—Esperá que voy a sacar sillas.

Se sentaron; cruzaron las manos sobre las faldas; dijeron dos o tres veces: "pues, sí..."; se miraron, y comenzaron la charla:

—Pues, sí... Ayer te mandé el perro porque el día menos pensado iba a pasar una desgracia con el inválido...

—¿Con el inválido? —preguntó con curiosidad Dionisio; pero su madre lo miró fijamente y él recordó que no debía meterse en la conversación de los mayores.

—Andá a jugar por ahí, Dionisio.

—Sí, mamá...

Siempre y por primera vez terminaban los días y las noches, y siempre y por primera vez empezaban de nuevo.

Sangraba el mediodía. Sangraba por los hombres; sangraba por el aire y por las chicharras que limaban el calor con un ruido insoportable. Sangraban las paredes y allí, debajo del corredor, estaban reunidos sin dirigirse una palabra, y por encima de todo esto, sangraba el silencio incómodo que estaban haciendo. El padre no se animaba, y al no animarse don Ciriaco, Julián no se animó, Eleodoro no se animó, Juan Carlos no se animó, Dionisio no se animó, nadie se animó a dar un paso en aquel silencio que ya amenazaba estallar en lágrimas. No se animaban; pero sabían; estaban seguros de saber qué noticia les ocultaba el padre para que las copas de los árboles se pusieran inalcanzables; para que hasta el techo de zinc les pusiera un nudo de sollozos en la garganta.

El cielo estaba muy bajo, como anunciándoles que sólo tendrían agua y más agua durante muchos días. Y así, por último, la madre se animó a buscar la guarida de tanto silencio. No resistió más, y antes de echarse a llorar prefirió tirar la primera piedra:

—¿Por qué viniste tan temprano?

La piedra cayó a un pozo profundo, y desde allá lejos, desde el agua y la sombra, salió la voz del padre, que comenzó a contar lo ocurrido.

—Se mató don Mauricio...

Dionisio se quedó solo con algunas puntas del relato: Estaba el patrón echando espuma por la boca, tirado entre las achuras que las moscas aquerezaban, con los brazos abiertos y la cuchilla, el reloj de oro y el anillo de compromiso sobre una carta junto a una caja de fósforos chamuscada...

Por dentro, allí en el corredor, a la muy poca sombra que iba quedando, el niño terminó: "Papá se queda sin traba. Papá se queda sin trabajo. Papá se queda sin trabajo. Papá se queda sin trabajo. Papá..."

Vinieron días tristes. Noches y semanas. La ropa amontonada siguió creciendo en los pisos de tierra y ladrillo. El "cada día menos yerba" aumentaba; aumentaba el andar callados, sin dirigirse un "buenos días"; parecía aumentar el chirrido del portón; no había humor para nada. En las habitaciones el olor a humedad era ya cosa natural; a la cama de matrimonio se le caía el enchapado; se oxidaban los platos; crecían el pelo, la barba y el musgo por todas partes. Las semanas se iban cargadas de lágrimas, pesadas de trapos sucios y malos olores; se iban con tremendas ausencias, con "cada vez menos luz" porque a los candiles les escaseaba el kerosene; se iban hinchadas de malas contestaciones en el almacén con el hombre de guardapolvo amarillo y diente de oro. Se iban los días y las noches, y Dionisio los veía caer con todas las hojas del otoño; con todas las ramas y los nidos; los veía caer ladrando al aljibe; los veía caer llenos de gallos y platos vacíos, llenos de alpargatas y perros aullando. Los veía caer, y el día de hoy era el mismo de ayer, y así, el "siempre y por primera vez" empezó a morir.

—Voy por los remedios. En seguida vuelvo —gritó la madre en el corredor.

Estaba lloviendo.

—Ahí te dejo las obleas.

Era tanta el agua que caía sobre el techo de zinc que el niño no podía oír las campanadas de la iglesia y apenas se oía a los ferrocarriles.

—¿Dionisio?

Antes de irse la madre entró al cuarto de sus hijos y le dejó a Dionisio un jarro de leche sobre el cajón de kerosene que hacía las veces de mesa de luz.

—Aquí tenés. Lo tomás dentro de un rato. Y no te vayas a destapar, que yo vuelvo en seguida.

—¿Y a dónde va?

—Voy a buscar los remedios para tu padre, y a ver a los chiquilines.

—¿Y a mí también me van a llevar al hospital, mamá?

—Si te portás bien, no.

La madre le dió un beso y salió del cuarto reprimiendo un sollozo.

Llovía cada vez más fuerte.

En las calles de tierra, que el niño veía claramente sin tener que salir afuera, la madre no tenía por qué mirar adónde iba a poner el pie, porque lo pusiera aquí o allá, siempre caería en el barro y se hundiría cuando menos hasta el tobillo. Se la imaginaba corriendo con prisa. El camino era largo y dijo que en seguida estaría de vuelta. Correría, correría bajo el agua, entre el barro, entre los animales que, asustados, emergían de los cercos y enredaderas.

Pero, ¿qué podía hacer Dionisio, sino esperar?

Y espera.

Sigue lloviendo. Llueve desde la madre en busca de remedios, desde las sombras, desde el padre enfermo en el otro cuarto. Llueve dentro y fuera de la casa y sin la madre por todas partes. Llueve a cántaros, a chaparrones.

Por algunos momentos se convirtió el niño en un objeto más, a la cabeza del cajón azul de herramientas, de los catres pelados de sus hermanos, de los cueros colgados de los tiran-

tes, de una silla rota y sin respaldo y de un sinfín de pequeñas cosas, por las que fué pasando su mirada hasta que todo no fué más que un llanto que se quedaba en los umbrales de las secretas puertas del sueño, al cual entraba lentamente Dionisio.

Ya nada quedaba de aquel mundo triste, detenido entre cuatro paredes llenas de humedad; ya sus pasos eran otros, atravesando una noche verde; ya se veía reflejado en las aguas tranquilas de un río, al borde del cual su madre lavaba, canturreando las mismas canciones que tantas veces le cantara en una dulce penumbra; ya eran de su propiedad los caballos de carrera y todo el hipódromo con sus cintas de colores y vendedores de "sandias caladas y coloradas"; ya montaba a caballo, volaba con las garzas, corría a una liebre, saltaba como un sapo, jugaba con un conejo, era un perro, un cordero; ya podía, al fin, comer nísperos y ciruelas, ya veía con mejores ojos a la vecina que le tiró una piedra el día que intentó robarle unos duraznos, ya salía de paseo con sus hermanos, encendía el farol que Juan Carlos tenía en la mano derecha, salía a recorrer el campo sin tener miedo a los fantasmas en una noche de día viernes, sin luna y después de las doce. Caminaba entre las sombras, sin tocar el suelo y se angustiaba al ver al carrito correr entre las nubes y sin llanta; caminaba, corría, volaba de una nube a otra, y así se fué encontrando con cientos de esqueletos que el viento soplaba y secaba y que la luna ponía más blancos y entre estos cientos y cientos de osamentas pudo distinguir la de la vaca colorada que, allá, a lo lejos, debajo de la casita rosada, quizá entre los cimientos y trapos amontonados mugía a golpes contra la palangana esmaltada que la reflejaba en su fondo cuando estaba llena de agua. Y aunque de todo esto hacía mucho, muchísimo tiempo, él no pudo resistir el dolor de ver la vaca allí, muerta y se echó a llorar a gritos; y, en verdad, este llanto no era sino el mismo que había dejado en las secretas puertas del sueño y que ahora retor-

naba al despertarse sobresaltado por los continuos truenos y por un rayo que, posiblemente, cayó muy cerca de allí, tal vez en la escuela o en "la panadería quemada" o, no sería difícil (tal cual lo pensó Dionisio, con los ojos muy abiertos, ya incorporado y pronto para llamar a su madre), en la quinta de los perros malos y la fruta llamada kakí. Ya las puertas y paredes dejaban de vibrar y sólo su corazón latía de prisa. Miró hacia la puerta que daba al corredor y gritó cuatro o cinco veces llamando a su madre:

—¡Mamá! ¡Mamá!

Quedó con el oído atento, pensando de dónde podrían brotar tantos ruidos sordos, como de madera que arrastrara la corriente, como de pasos en el sueño que tuvo, como de cajones que se vinieran abajo por tanto viento— y continuó escuchando porque estaba rodeado de ruidos sordos.

—¡Mamá! ¡Mamá!

Seguía lloviendo a cántaros. Cada relámpago revivía los objetos que comenzaban a desdibujarse en la penumbra de la noche próxima.

—¡Mamá! ¡Mamá!

Era evidente que no había llegado aún.

—¡Mamá! ¡Mamá!

Sólo el agua le respondía sobre el techo de zinc.

—¡Mamá! ¡Mamá!

Se tiró del catre y se puso a pasear por el cuarto, llorando, buscando un hueco para su desamparo. Se persignaba repetidas veces detrás de cada trueno y decía en voz alta: "¡Santa Bárbara bendita!". De pronto caminó sin decisión hacia uno de los rincones. Allí, escondidos, agazapados entre los ladrillos flojos del piso latían, con más fuerza aquella tarde, los fragmentos de una vida incoherente, de una vida que pudo confundirse con la de la mariposa que voló alrededor de la llama del candil, de una vida que escarbó los sueños suyos y se quejó, y lloró, y le cambió el color a la flor del clavel del aire que

la madre colgó un día del techo, de una vida acurrucada dentro del dedal (que puesto al sol era cosa de pasarse el día mirando su brillo) y que ahora estaba allí, debajo de los ladrillos flojos, junto a las moneditas de cobre con seis caballos desbocados corriendo por encima de los trigales, y también junto al anillo de oro de la madre que para todos se perdió de la manera más misteriosa, motivando muchas tardes de búsqueda por toda la casa, por el terrenito, entre la basura; y también junto al anillo estaban el esqueleto del hornerito, el bote de la máquina de coser, la caja dorada de las píldoras y el pedazo de espejo que su madre había tirado lejos para evitar que les trajera desgracia y que, ahora mismo, comenzaba a molestar al niño.

—¡Santa Bárbara bendita!

Latían los fragmentos de una vida a la que el niño, vagamente y sin palabras, comprendió que le estaba tomando el pulso por última vez. Vió el esqueleto del hornerito. Lo tomó entre sus manos, lo dió vuelta entre sus dedos, lo lloró en silencio, y terminó dejándolo en su sitio. Tomó el pedazo de espejo. Intentó mirarse en él. Esperó un relámpago y tembló. Tenía miedo. Corrió hacia la ventana ajustada con arpillera y, después de mucho trabajo, logró abrirla. Entonces arrojó con fuerzas hacia afuera el trozo de espejo y sonrió sorpresivamente. Cerró la ventana. Se sintió aliviado, casi consciente de su alegría por lo que acababa de hacer.

—¡Santa Bárbara bendita!

Ya sus confusiones habían pasado y, sin embargo, al ir a colocar el ladrillo sobre los otros objetos, tuvo miedo otra vez, pero no hubiera podido decir por qué. Después de poner todo en su orden, volvió al catre y, ya acostado, trató de recordar, de reconstruir, las frases con las cuales la madre le había prohibido entrar al cuarto de su padre, y nada.

¿Qué podía hacer, sino esperar?

Y esperaba.

UNA CONCIENCIA LITERARIA

ANDRÉ GIDE (1869-1951)

I

A vrai dire, je ne sais pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. Vous le connaissez depuis trop peu de temps pour le juger. Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer.—LES FAUX-MONNA-
YEURS.

Bastaría hojear la colección de la *Nouvelle Revue Française* —que Gide contribuyera a fundar en 1909 y cuya dirección invisible ejerciera hasta 1940—; bastaría examinar las páginas de cualquier historia literaria contemporánea, para advertir la calidad y latitud de la influencia de André Gide en las letras del siglo. Ni su temprana escisión del movimiento simbolista (donde aprendió la cartilla poética); ni su resistencia a abrazar el catolicismo; ni su defensa apasionada de la pederastia; ni su denuncia del régimen colonial francés; ni su adhesión al comunismo corregida por el posterior ataque al régimen soviético; ninguno de estos actos, tan discutidos, tan calumniados por la pasión de los interesados, disminuyeron la proyección de su obra sobre el escenario contemporáneo. Sólo consiguieron renovar su público e inquietarlo. Y en el momento de su muerte —octogenario como Goethe— André Gide continuaba siendo una presencia viva.

Quien observe su carrera literaria advertirá, ante todo, que refleja una entrañable busca de sí mismo, al tiempo que una trasposición en clave artística de la agonía de su creador, de

su pasión. En su primera época, simbolista y postsimbolista, Gide se libera de sus orígenes protestantes, de su educación puritana, de su horror a la carne y al pecado, por medio de los *Cahiers d'André Walter* (1892), de las *Nourritures Terrestres* (1897), de los tratados y las *soties* (*Traité du Narcisse*, 1891, hasta *Les Caves du Vatican*, 1914), de su teatro (*Le roi Candale*, 1901, *Saül*, 1903). Afirma entonces —aunque con tanta reticencia— su singularidad sexual, reniega de toda atadura a la tradición social o al pasado (de entonces es aquel retruécano: “*La famille, régime cellulaire*”), postula como su verdadera ambición una permanente disponibilidad, una negativa a elegir (“*La nécessité de l'option me fut toujours intolérable; choisir m'apparaissait non tant élire que repousser ce que je n'étais point*”), a comprometerse, a embanderarse (“*J'ai peur, comprenez-moi, de m'y compromettre. Je veux dire de limiter par ce que je fais, ce que je pourrais faire. De penser que parce que j'ai fait ceci, je ne pourrais plus faire cela, voilà qui me devient intolérable*”). Concibe entonces —en teoría y en la práctica de sus criaturas de ficción— el acto gratuito: “*Une action gratuite... Et comprenez qu'il ne faut pas entendre par là une action qui ne rapporte rien, car sans cela... Non, mais gratuit: un acte qui n'est motivé par rien. Comprenez vous? Intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé, né de soi; l'acte aussi sans but; donc sans maître; l'acte libre; l'acte autochtone?*”¹

Entre tanto, su *Journal* íntimo va registrando las variaciones de su humor, la curva de sus opiniones, los renovados descubrimientos de sí mismo. Paralelamente a esa introspección,

1. Estas palabras de *Le Prométhée mal enchainé*, vividas luego por Lafcadio en *Les Caves du Vatican*, han sido precisadas (y criticadas) por Gide en estos términos: “*Un acte gratuit... Entendons-nous. Je n'y crois pas du tout moi-même, à l'acte gratuit, c'est-à-dire à un acte qui ne serait motivé par rien. Cela est essentiellement inadmissible. Il n'y a pas d'effets sans causes. Les mots "acte gratuit" sont une étiquette provisoire qui m'a paru commode pour désigner les actes qui échappent aux explications psychologiques ordinaires, les gestes que ne détermine pas le simple intérêt personnel (et c'est dans ce sens, en jouant un peu sur les mots, que j'ai pu parler d'actes désintéressés).*”

desarrolla Gide una actividad crítica, forjando un instrumento estilístico de precisión clásica, fijando conceptos cardinales, imponiendo a la atención de sus contemporáneos, un Baudelaire, un Montaigne, un Stendhal, un Nietzsche; introduciendo a William Blake en las letras francesas con su traducción de *Marriage of Heaven and Hell*. Esta actividad pública había de centrarse en vísperas de 1914 en la NRF, desde donde contribuyó a orientar y ordenar las letras francesas contemporáneas. (Aunque siempre mantuvo su independencia y no vaciló en precisar públicamente su función: "*Plus je m'en retire, plus on croit que c'est moi qui dirige. Il est vrai que Rivière me fait cet honneur souvent de me demander conseil; pour moi, qui surtout ai souci de donner à chacun de l'assurance, je l'encourage en ses initiatives; or, c'est toujours dans celles qui différent le plus de ma façon de voir que le public se plaît à reconnaître le plus mon esprit*"².)

La primera guerra mundial impone una invernada que beneficia al hombre. A su sombra, padece Gide una crisis religiosa que objetiva en las equívocas páginas de *Numquid et tu?*, cuaderno íntimo que publica a instancias de sus amigos católicos (Du Bos particularmente). Ese acto, que parece comprometerlo, no significa más que la liquidación de un estado espiritual, el saldo de una deuda. Un nuevo problema, para él más inmediato, altera completamente el cuadro, fuerza las decisiones. La ascensión de Marcel Proust y el escándalo de *Sodomite et Gomorrhe* —que presenta a los homosexuales sólo como invertidos— le obliga a iluminar completamente su actitud sexual, a desprenderse de ficciones simbolistas³. Por eso, la

2. En privado, en cambio, era más explícito. En carta a Paul Claudel le comunica el proyecto original: "Une revue se fonde ici dont je ne prends pas officiellement la direction... mais c'est tout comme, et c'est mieux-car je laisse l'apparence de la direction à trois amis plus jeunes, actifs et dévoués de cœur et d'esprit à la tâche de rédaction littéraire que nous assumons".

3. En obras anteriores (*L'immoraliste*, Saül) el tema de la pederastia se había insinuado con bastante claridad, según ha señalado oportunamente François Porché; pero sólo cae la máscara en *Corydon* (publicado, incompleto, en una edición no venal de doce

redacción y publicación de sus memorias (*Si le grain ne meurt*) supone un acto de incomparable audacia ya que mientras Proust analizaba objetivamente a los *hommes-femmes*, como si él mismo fuera heterosexual, Gide desplazaba todo el peso de su obra (y de su confesión) hacia la iluminación de su aventura moral de pederasta⁴.

De ambas crisis sale Gide renovado (y comprometido). Se siente capaz de sobrellevar el caos de la generación de la primera postguerra, la dadaísta y superrealista que encontró en *Les caves du Vatican* un inagotable ejemplo. Es en este grave momento de exposición cuando publica sus obras más maduras. A las ya citadas, deben sumarse: *Corydon*, que plantea dialécticamente una nueva actitud moral frente a la pederastia⁵; *Dostoïevsky* (1923), que so pretexto de analizar al complejo novelista ruso, le permite develar sus preocupaciones estético-morales; *Les Faux-monnayeurs*, su único intento novelesco, que orquesta los temas de su compleja visión del mundo y que completado por el *Journal des Faux-monnayeurs*

ejemplares en 1911; ampliado y en una tirada, sin nombre de autor ni editor, de veintidós ejemplares en 1920; entregado al público por la NRF en 1924) y en *Si le grain ne meurt* (doce ejemplares sin nombre de editor en 1920; edición venal en 1926, NRF). La misma precaución bibliográfica puede advertirse con *Numquid et tu?*, publicado por vez primera, sin nombre de autor ni editor, en 1922; reeditado por J. Schiffrin, en edición de tiraje limitado, en 1926; en edición venal recién en 1939, al reintegrarse al *Journal* (NRF).

4. Según cuenta Du Bos (*Journal*, vol. IV, marzo 19, 1928) el mismo Gide le confesó haber escrito *Si le grain ne meurt* sólo para mostrar su pederastia y hasta el momento en que ésta interviene (asegura Du Bos) "estaba tan poco impulsado por una necesidad que con arbitrariedad verdadera recogía ciertas cosas y dejaba caer otras, preocupado únicamente de alcanzar el momento del relato en que partía a Argelia".

5. La importancia que se concede aquí a *Corydon* no implica el reconocimiento de su excelencia. El mismo Gide (en el *Journal* especialmente) ha denunciado su insatisfacción y ha apuntado algunas censuras al procedimiento dialéctico (de diálogo socrático en más de un sentido) que creyó conveniente adoptar. Tampoco parece necesario advertir que ese mismo reconocimiento no implica aprobación de su tesis. Para un heterosexual resulta casi imposible el esfuerzo de objetividad necesario para creer en la sinceridad (o en la inteligencia) de Gide cuando sostiene los beneficios sociales de la pederastia. Esta ceguera (explicable por otra parte) le ha hecho mucho daño y ha pretextado abundantemente los ataques nada sutiles de católicos y stalinistas. Hasta su amigo Du Bos, tan patéticamente desprovisto de toda ironía, se permitió algunos sarcasmos con respecto a los mártires de la pederastia.

(1926) constituye un documento central para el estudio de la crisis de la novela contemporánea. Cualquiera de estos libros permite una mayor penetración dentro del complejo gidiano. Hay en ellos una manera más directa y total de desnudarse, de tomar partido. Al aventar la crisis íntima, el escándalo (casi escribo: la excomunión) de sus amigos católicos le obliga a exagerar su apartamiento de la iglesia y del dogma. Charles Du Bos escribe entonces su severo (y parcialmente injusto) *Dialogue avec A. G.* (1928), donde llega a hablar de inversión espiritual, y Ramon Fernandez, como réplica, un penetrante *A. G.* (1931), en el que por primera vez son examinadas con rigor lógico las “contradicciones” del hombre y se propone una interpretación duradera del humanismo de Gide.

A partir de este momento su obra literaria —proseguida sin pausa hasta el momento de su enfermedad final— se halla ligada estrechamente a la actualidad política que refleja y enjuicia. Un viaje por el Congo provoca la valiente denuncia del régimen colonial francés (*Voyage au Congo*, 1927; *Retour du Tchad*, 1928). La publicación en volumen de sus *Pages de Journal* (1929-1932) documentó exteriormente su separación definitiva del catolicismo y su conversión al comunismo —dos movimientos que fueron uno solo, en verdad. (“*Il faut bien que je le dise, ce qui m’amène au communisme, ce n’est pas Marx, c’est l’Evangile. Ce sont les préceptes de l’Evangile, selon le pli qu’ils ont fait prendre à ma pensée, au comportement de tout mon être, qui m’ont inculqué le doute de ma valeur propre, le respect d’autrui, de sa pensée, de sa valeur, et qui ont en moi, fortifié ce dédain, cette répugnance (qui déjà sans doute était native), à toute possession particulière, à tout accaparement.*”) *Œdipe* (1931) fué la expresión dramática de su nueva actitud moral: un humanismo ateo. (“*Il n’y a qu’une seule et même réponse à de si diverses questions; et cette réponse unique, c’est: l’Homme; et cet homme unique, pour chacun de nous, c’est: Soi.*”)

Con *Retour de l’URSS* (1936) y *Retouches à mon Retour de l’URSS* (1937) manifestó Gide, después de un viaje a Rusia, su desafección al régimen soviético (no al comunismo) y denunció no sólo su asombro ante el estúpido endiosamiento de Stalin o ante la esclavitud de los obreros rusos y la desigualdad social que el nuevo régimen instaurara, sino un peligro más general y permanente: la creación de una mitología irracional, el dogma, la abdicación de la crítica. Vale decir: el ataque a las raíces del hombre y de la cultura.

La publicación de su *Journal* (1889-1939), en vísperas de la segunda guerra mundial, muestra a Gide en el colmo de su fama y en plena posesión de sí mismo y de sus “contradicciones”. Esta obra divulga, asimismo, la imagen más fiel del hombre, por sucesiva, por retocable. Como señaló un crítico y discípulo (Pierre Drieu la Rochelle): “Al dejar entrever cada año tal o cual aspecto de sí mismo, Gide ha concluido por determinar, a fuerza de toques delicados, un contorno de su ser mucho más seguro en su estremecimiento y su vibración que si hubiera forzado sus rasgos y acentuado claramente las tintas.” La caída de Francia provocó una crisis que recoge fielmente su *Journal* (1939-1942). Al desaliento inicial (Gide ya se sentía demasiado viejo para concebir la infamia de la ocupación de otra manera que como un castigo ejemplar) sucedió una esperanza que se fué afirmando a medida que crecía la Resistencia. Esa crisis tuvo —era previsible— una repercusión religiosa. Gide, que nunca consiguió evadirse completamente del mundo intelectual cristiano y cuyo vocabulario delata tan fuertemente esas raíces, llegó a la concepción de un Dios adogmático, creatura y creador. En las páginas de su último *Journal* (1942-1949) se encuentran rastros de esta herejía particular: “*Dès l’instant que j’eus compris que Dieu n’était pas encore, mais devenait, et qu’il dépendait de chacun de nous qu’il devînt, la morale, en moi, fut restaurée. Nulle impiété, nulle présomption dans cette pensée; car je me persuadais à la fois*

que Dieu ne s'accomplissait que par l'homme et qu'à travers lui; mais que si l'homme aboutissait à Dieu, la création, pour aboutir à l'homme, partait de Dieu; de sorte que l'on retrouvait le divin aux deux bouts, au départ comme à l'arrivée, et qu'il n'y avait eu de départ que pour en arriver à Dieu. Cette pensée bivalente me rassurait et je ne consentais plus à dissocier l'un de l'autre: Dieu créant l'homme à fin d'être créé par lui; Dieu fin de l'homme; le chaos soulevé par Dieu jusqu'à l'homme, puis l'homme se soulevant ensuite jusqu'à Dieu. N'admettre que l'un: quelle crainte, quelle obligation! N'admettre que l'autre: quelle infatuation! Il ne s'agissait plus d'obéir à Dieu, mais de l'animer, de s'éprendre de lui, de l'exiger de soi par amour et de l'obtenir par vertu ⁶."

La liberación de Francia restituyó a Gide a su centro: París. Publicó entonces su última obra de creación, su testamento literario: *Thésée*. Después del largo peregrinaje del héroe y durante su diálogo con Edipo, hombre de Dios, Teseo reconoce: "*Cher Œdipe, ma pensée, sur cette route, ne saurait accompagner la tienne. Je reste enfant de cette terre et crois que l'homme, quel qu'il soit et si taré que tu le juges, doit faire jeu des cartes qu'il a...*" La consagración del Premio Nobel 1947 confirmó a Gide la apariencia de una gloria oficial. Pero él no se dejó ganar por el academismo; siguió apuntando hacia la juventud y a pesar de su vieja aversión al teatro no vaciló en dejarse catequizar por Jean-Louis Barrault (para quien tradujo, sin poesía, el *Hamlet* y con quien adaptó *El proceso de Kafka*) al tiempo que trabajaba con Jean Aurenche y Pierre Bost en una adaptación cinematográfica de su *Symphonie pastorale* y se dejaba filmar por Nicole Vedrès y Marc Allegret en dos mensajes inequívocamente póstumos ⁷.

6. Aunque equivocado en el detalle, Du Bos había visto claro al escribir en su *Dialogue avec A. G.*: "En ninguna parte, repito, Gide intenta probar la existencia de Dios: pero toda su obra implica su existencia, y quizá hasta debía decir que la postula".

7. En una carta de Claudel a Gide ocurre esta frase tan reveladora: "Naturalmente, os enviaré localidades, si queréis sobreponeros, por mí, a vuestra aversión al teatro" (diciembre 8, 1912).

Es cierto que en los últimos años dominaba la escena literaria francesa una escuela en que la lucidez no parecía esencial, en que la opción era ineludible, en que el rigor clásico de la prosa no contaba. También es cierto que hasta para esos extremistas de 1945, Gide había sido un liberador, como no dejó de reconocerlo el mismo Sartre: "Su claridad, su lucidez, su racionalismo, su rechazo de lo patético autorizaban a otros a arriesgar el pensamiento en tentativas más dudosas, más inciertas; se sabía que al mismo tiempo una inteligencia luminosa mantenía los derechos del análisis, de la pureza, de una segura tradición; aunque se hubiera zozobrado en un viaje de descubrimiento, no se habría arrastrado el espíritu al naufragio. Todo el pensamiento francés de estos últimos treinta años, lo quisiera o no, cualesquiera que fuesen por otra parte sus demás coordenadas (Marx, Hegel, Kierkegaard), debía definirse también con relación a Gide."

Su inconmensurable influencia —iniciada casi en los albores del siglo— seguía sintiéndose, bajo una u otra forma y después de incontables metamorfosis, hasta el último instante.

II

Je m'agite dans ce dilemme: être moral; être sincère.— JOURNAL.

Semejante sumario recorrido sólo permite entrever la anécdota, la figura (las sucesivas figuras) que presentan el hombre y la obra desde fuera. Porque autobiografía o diario, poema o pieza teatral, ficción confesional o tratado revelador, todas sus obras muestran a Gide inmovilizado en objeto, criatura de sí mismo. Si se desea captar la verdadera esencia hay que trascender la cantidad y la elusión de las imágenes y rehacer el proceso desde dentro. Quizá un esquema (en que lo simultáneo se da como sucesivo) sirva.

1. *Orígenes.*—La singularidad de la obra y de la personalidad de Gide tiene sus raíces en la misma naturaleza del hombre. La primera parte de *Si le grain ne meurt* comunica con bastante fidelidad la aterradora experiencia de sentirse diferente, la lucha por integrarse al mundo de los demás, la transitoria derrota de la carne. Esa singularidad, que yacía bajo todos los conflictos y que Gide no podía reconocer entonces, tiene un nombre técnico: pederastia. En el *Journal* él mismo ha definido el término: “*J'appelle pédéraste celui qui, comme le mot l'indique, s'éprend des jeunes garçons. J'appelle sodomite... celui dont le désir s'adresse aux hommes faits. J'appelle inverti celui qui, dans la comédie de l'amour, assume le rôle d'une femme et désire être possédé. (...) Les pédérastes, dont je suis (pourquoi ne puis-je dire cela tout simplement, sans qu'aussitôt vous prétendiez voir, dans mon aveu, forfanterie?) sont beaucoup plus rares, les sodomites beaucoup plus nombreux que je ne pouvais croire d'abord... Quant aux invertis, que j'ai fort peu fréquentés, il m'a toujours paru qu'eux seuls méritaient ce reproche de déformation morale ou intellectuelle... 8*”

Hasta la liberación de sus escrúpulos (y de su carne) ocurrida en Argel 1895, por intercesión de Oscar Wilde, Gide vivió torturado por los valores de su mundo familiar, los valores rígidos del protestantismo. Cuando Gide comprendió cuál era su norma —es decir: que su singularidad sexual era para él normalidad— se liberó completamente. Descubrió asimismo la fuerza de sus deseos, su inagotable capacidad erótica. (“*Les souples muscles de mon corps, les voluptueux détails de mes sens me sont plus délicieux à activer que les ressorts pourtant subtils de mon esprit.*”)

8. Esta distinción muestra claramente que su defensa del homosexualismo se reduce, en verdad, a una apología de la pederastia; también muestra que su liberación sexual no excluye el mismo tipo de intolerancia por los invertidos que los heterosexuales demuestran por toda clase de homosexuales. En el *Journal* hay muchos textos complementarios (especialmente los que se refieren a Proust).

Tal liberación arrastra naturalmente una violencia incontenible; de aquí que afirme la vida con pasión; que, para subsistir en un medio hostil, emprenda una renovación total de los valores. Hace tabla rasa —como Descartes, pero en qué otro sentido. Asalta la fe tradicional de su familia; diagnostica en sus mismos orígenes el signo del desgarramiento en que se reconoce; con alguna oratoria llega a preguntar al invisible interlocutor de su *Journal*: “*Est-ce ma faute à moi si votre Dieu prit si gran soin de me faire naître entre deux étoiles, fruit de deux sangs, de deux provinces et de deux confessions?*” De aquí que una de sus primeras salidas al mundo literario sea contra el enraizado Barrès, su coetáneo.

2. *Disciplina.*—La liberación no postuló, sin embargo, la anarquía. En el centro de su recién nacida personalidad podía descubrir Gide una disciplina del espíritu, una inflexible lucidez crítica. No en vano había asistido a la lección de Mallarmé (“*L'exemple de Mallarmé m'apprit à reporter sur l'œuvre d'art cette notion de la contrainte dont ma nature ne pouvait absolument pas se passer*”); no en vano había encontrado ya en 1904 la fórmula, aparentemente paradójica, de una estética: “*L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté*”. En esta necesidad de autodisciplina tiene sus raíces la declaración, tan esencialmente clásica, que reclama como beneficiosa la *contrainte*: “*Je ne puis me retenir de croire que la meilleure éducation n'est point celle qui va dans le sens des penchants, mais qu'un naturel un peu vigoureux, comme est le nôtre, trouve profit dans la contrariété, dans la contrainte*”; declaración que inspira la receta siguiente: “*Non s'efforcer vers le plaisir, mais trouver son plaisir dans l'effort même, c'est le secret de mon bonheur*”.

Gide no se cansó de pregonarlo y buscó apoyo hasta en textos extraños como cuando pretendió convertir su necesidad en ley general al presentar *Vol de nuit* de Antoine de Saint-Exupéry: “*Je le suis gré particulièrement (al autor) d'éclairer*

cette vérité paradoxale, pour moi d'une importance psychologique considérable, que le bonheur de l'homme n'est pas dans la liberté mais dans l'acceptance d'un devoir". Hasta en las duras horas de la ocupación alemana, creyó encontrar Gide una posibilidad de salvación en la disciplina externa que imponían las circunstancias, sin advertir que para que sea fecunda la disciplina debe ser aceptada desde dentro.

3. *Endopatía*.— Su liberación no hubiera provocado una crisis mayor si en su naturaleza no se diera además una terrible necesidad: la de ser aprobado⁹. Más aún: la de ser amado. (En el *Journal* de sus últimos años observa: "*Un extraordinaire, un insatiable besoin d'aimer et d'être aimé, je crois que c'est cela qui a dominé ma vie, qui m'a poussé à écrire; besoin quasi mystique, au surplus, car j'acceptais qu'il ne trouvât pas, de mon vivant, sa récompense.*") El reconocimiento interior de su singularidad, la liberación de la carne, no bastaban, ya que el espíritu continuaba mortificándose. Esa necesidad de adhesión, ese torturante deseo de amor, nacían no de la vanidad superficial (de la que Gide estaba curiosamente desposeído) sino de una casi anormal capacidad de simpatía. Él mismo la denuncia en uno de sus personajes, el Édouard de *Les Faux-monnayeurs* que se le parece tanto. Dice Édouard: "*Mon cœur ne bat que par sympathie; je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et je ne me sens jamais vivre plus intérieurement que quand je m'échappe à moi même pour devenir n'importe qui.*" Y en el ocaso de sus días, un texto de su *Journal* permite asegurar que (al menos en este punto) la identificación con Édouard no es ilícita: "*Livré à moi-même, à moi seul, ma pensée eût peut-être pris un cours différent; c'est ce que je me dis parfois, sentant bien que le besoin de sympathie a toujours orienté ma vie. Que de fois la crainte de peiner ne m'a-t-elle pas retenu de pousser jusqu'au*

9. En una carta de enero de 1911 le dice Jacques Rivière: "¡Ah! qué bien os comprendí cuando, en Cuverville, me hablasteis de esa necesidad de ser aprobado..."

bout la logique! C'est aussi que je ne peux attacher prix à une pensée tout abstraite et comme deshumanisée."

Charles Du Bos puede testimoniar esta simpatía en acción —y su aporte es más valioso en esta circunstancia por ser inconsciente—. Al registrar una conversación con Gide (a propósito de la verdad) señala que éste pronuncia las palabras que Du Bos esperaba: "*J'étais hereux (comenta) —heureux que ce fût de vous que vînt la parole qui, à cet instant précis, exprimait si exactement mon sentiment, mais qui, prononcée par moi, eût été trop attendue, qui, dans notre échange, ne pouvait prendre sa pleine valeur que dite par vous*¹⁰."

Tal forma de la simpatía merece llamarse, con mayor precisión, endopatía. Gide no puede dejar de colocarse en la posición del otro, no vivir con toda intensidad sus experiencias. Si esto importa una desventaja dialéctica (es más fácil sostener una posición cuando no se entienden las contrarias), importa también una flexibilidad vital, una plasticidad que es riqueza. De aquí, asimismo, la facilidad con que encuentra el tono del alma de su antagonista; de aquí (y ésta es la contraparte) una tendencia a la simulación, a la hipocresía, empleando la palabra, es claro, en su pleno sentido etimológico; vale decir: la tendencia a actuar, a representar. (Cierta vez señaló: "*Comédien? peut-être. Mais c'est moi même que je joue...*"¹¹.)

10. Otro testimonio, también de Du Bos, en una carta a Gide de noviembre de 1922: "Sinceramente —y lo siento cada vez más—, os habéis convertido para mí en ese amigo único al que es natural abrir todas las profundidades que se disimulan a los demás, que siempre comprende, siempre adivina y anticipa". (El subrayado es mío.)

11. La endopatía es condición esencial del novelista; por eso Mme. Claude-Edmonde Magny subraya la importancia que tienen para Gide unas frases de Thibaudet que casi usó como epígrafe de *Les Faux-monnayeurs*: "El novelista auténtico crea a sus personajes con las infinitas direcciones de su vida posible; el novelista facticio los crea con la línea única de su vida real. El genio de la novela hace vivir lo posible, no hace revivir lo real". Y comenta con tino la autora de *Histoire du roman français*: "Este texto le revela la razón profunda de esta obstinada vocación de novelista que siente en sí mismo: actualizar todas sus posibilidades, realizarse en todas las direcciones que la vida efectiva ha debido sacrificar necesariamente..."

4. *Emmanuèle*.— Ese conflicto entre su singularidad y su necesidad de ser amado, trascendió del campo meramente interior; se organizó dramáticamente en una de esas situaciones que Racine hubiera estilizado en tres horas pero que en la menos coherente realidad fué representada hasta el 17 de abril de 1938. Quiero decir: el conflicto se encarnó en las relaciones con una de sus primas, Madeleine-Louise-Mathilde Rondeaux (nacida en 1867, casada con Gide en 1895).

En *L'immoraliste* y en *La porte étroite* Gide había fabulado diversamente el conflicto, reduciéndolo en cada caso por razones estéticas a claros esquemas de delicada simetría. Pero en la realidad no hubo simetrías ni compensaciones; hubo terrible, incesante agonía. No es fácil, sin embargo, indicar sus alternativas ya que este hombre que no ha vacilado en exponer tanto detalle íntimo que otros omiten cuidadosamente, ha sido minuciosamente reticente en lo que se refiere a su vida afectiva¹². Y aunque en *Si le grain ne meurt* cuenta sus relaciones infantiles y el momento en que decidió dedicar su vida al cuidado de su prima (episodio que aparece trasladado a *La porte étroite*), insiste siempre en llamarla Emmanuèle e interrumpe la narración cuando se casan. Tampoco es más explícito el *Journal* édito; cuando alude a ella es como Emmanuèle o Em. La mayor parte de las veces es sólo *elle*; incluso llega a la elipsis del sujeto. Hay que leer entre líneas y eso no basta ya que (según él mismo ha señalado) no se incluyen las páginas que explican e iluminan "*cette partie suprême de ma vie*".

Puesto crudamente, podría decirse que para Gide (a diferencia de David Lawrence) el amor está dissociado del deseo y de la voluptuosidad. En Em. él ama el ser espiritual al que se siente unido puramente. Pero no puede sacrificar sus deseos, su necesidad de placer carnal. Aunque no superara este esta-

12. Quizá no hay mejor ejemplo de su reticencia que el silencio en torno de su hija Catherine, habida de una relación extramarital, y a la que Gide no se ha referido, ni en su *Journal*, hasta la muerte de su esposa. En la mediocre biografía de Klaus Mann (1942) hay alguna indicación complementaria.

dio sentimental, la situación sería indudablemente patética —como lo confirman estas palabras de una carta a Paul Claudel en 1914: "*Je n'ai jamais éprouvé de désirs devant la femme; et la grande tristesse de ma vie, c'est que le plus constant amour, le plus prolongé, le plus vif, n'ait pu s'accompagner de rien de ce qui d'ordinaire le précède. Il semblait au contraire que l'amour empêchât chez moi le désir.*" Pero la necesidad de verdad (no menos poderosa que el deseo carnal) lo obliga en un momento crucial de su carrera a denunciar abiertamente su singularidad, exponiendo brutalmente al mismo tiempo su intimidad familiar.

5. *Dios*.— El conflicto se agrava (y se enriquece) porque Dios entra en el juego. Y como rival, según se deduce de estas palabras del *Journal des Faux-monnayeurs*: "*Il est jaloux de Dieu, qui lui vole sa femme. Il sent qu'il ne peut point lutter; vaincu d'avance; mais prend en haine ce rival et tout ce qui dépend de Lui. Combien peu de chose, ce tout petit bonheur humain qu'il lui propose, en regard de la félicité éternelle.*" No importa que su esposa (figura de una pureza excepcional) se borre de su vida, se retire a vivir en Cuverville en Normandía, dejándolo libre de proseguir su destino. Ausente o presente su existencia querida constituye una tortura; ella es, sin metáfora, el testigo de Dios. Y con ella libra Gide su combate más audaz. En su *Journal* escribe un día: "*Dans le christianisme, et chaque fois qu'à nouveau j'y replonge, c'est elle encore que je poursuis. Elle le sent peut-être; mais ce qu'elle sent surtout, c'est que c'est pour l'en arracher.*"

Gide no puede pactar; ni con el amor ni con Dios. En cada denuncia, en cada exposición de sí mismo, la parte más dolorosa y cruel la recibe Em. Y Gide lo sabe; y no cesa. Por eso cuando Claudel le exhorta duramente (en nombre de un dogma) a que renuncie a su singularidad, Gide le escribe estremecido: "*Mais si l'amour le plus fervent, le plus fidèle n'a pu obtenir aucun acquiescement de ma chair, je vous laisse à*

penser ce que pourront obtenir ses exhortations (las del abate F...), ses réprimandes et ses conseils." La muerte de Em. no trajo la paz; su figura continuó obsesionando las páginas del *Journal* que ahora podía hacerse público. En sus últimos años (en ese inevitable rumiar de la vejez) Gide repasó una y otra vez su tragedia interior. "*Si je m'étais écouté (...), j'aurais fait quatre tours du monde... et je ne me serais pas marié. En écrivant ces mots j'en tremble comme d'une impiété. C'est que je suis resté malgré tout très amoureux de ce qui m'a le plus gêné et que je ne puis pas jurer que cette gêne même n'ait pas obtenu de moi le meilleur.*" Aunque otras veces el tono no sea tan positivo: "*Tout ce qu'elle attendait de moi, et que je n'ai pas su lui offrir; que dis-je, qui lui était dû... certains jours j'y pense sans cesse. Ah! si l'âme est, ainsi que tu souhaitais m'en convaincre, immortelle, et si la tienne porte encore sur moi son regard, que ce soit pour savoir que je me sens envers toi en état de dette éternelle... Mais non; pour moi qui ne puis croire à la survie, ce n'est pas ainsi que mon regret se présente: simplement je songe tristement à tous les soins que j'aurais dû avoir pour elle, et reste, et resterai, dans l'attente du sourire dont elle m'aurait récompensé. Dans quel état d'aveuglement j'ai vécu!*"¹³

6. *Sinceridad.*—La liberación carnal sólo significaba la aceptación de la vida, el ingreso a la misma. Pero no proponía soluciones, aunque creaba urgentes problemas. El primero (ya se ha visto) fué el de fundar una nueva estimativa. Pero, ¿con qué criterio? La respuesta estuvo (para Gide al menos) en la sinceridad consigo mismo. Los valores morales del cristia-

13. En muchos lugares de su obra habla Gide (con extraordinaria agudeza) del demonio y de su intervención no sólo en la conducta sino en la creación estética. Sus críticos católicos (desde el energuménico Massis hasta Du Bos y Mme. Magny) no han vacilado en tomar al pie de la letra estas "confidencias". Parece más razonable creer que se trata de una voluntaria mistificación de Gide; que su demonio se parece más al ilustre daimon goetheano que al urbano caballero que visita a Iván Karamazov en las postrimerías de la compleja novela de Dostoievski.

nismo (en la versión protestante de su familia o de su mujer, en la católica de sus amigos) lo forzaban a la mentira o a la destrucción de lo mejor de sí mismo. Para suplantarlos Gide encontró un fundamento en la sinceridad. En páginas que Fernandez llama su *Discours de la méthode*, confiesa Gide: "*Redécouvrir, au-dessous de l'être factice, le naïf, n'était point, à ce qu'il m'apparaissait, tâche si facile; et cette règle de vie nouvelle qui devenait la mienne: agir selon la plus grande sincérité, impliquait une résolution, une perspicacité, un effort où toute ma volonté se bandait, de sorte que jamais je ne m'apparus plus moral qu'en ce temps où j'avais décidé de ne plus l'être: je veux dire: de ne l'être plus qu'à ma façon. Et j'en vins à comprendre que la parfaite sincérité, celle qui fait selon moi l'être le plus valeureux, le plus digne, la sincérité non point seulement de l'acte même, mais du motif, ne s'obtient qu'avec l'effort le plus constant, mais le moins âpre, qu'avec le regard le plus clair, j'entends par là le moins suspect de complaisance, et qu'avec le plus d'ironie.*"

Esta actitud suponía (es claro) un conocimiento minucioso de sí mismo para poder determinar, con la máxima precisión, el criterio de sinceridad. De aquí ese profundo escrutinio que el *Journal* atestigua, esa indeclinable lucidez¹⁴. De aquí ese horror a la opción, a comprometerse; esa negativa a fijar de antemano la posible evolución, a proyectarse un destino irrevocable y forzar la espontaneidad, abdicar el rigor crítico. ("*La plupart de nos actions nous sont dictées non pas d'après le plaisir que nous prenons à les faire, mais par un besoin d'imitation de nous-même et de projeter dans l'avenir notre passé. Nous sacrifions la vérité (c'est-à-dire, la sincérité) à la*

14. Al trazar un retrato psicológico de Gide habría que subrayar su inequívoca condición de desconfiado ("*Pour moi qui, par méthode et par tempérament, m'attends toujours au pire, protégeant de cette façon mon optimisme et faisant bonheur de tout l'en-deçà...*", confiesa en el *Journal*.) Es cierto que es virtud cardinal del crítico; pero eso sólo no explica que en todos sus retratos muestren los ojos esa sospecha, esa infatigable inquisición, por más que la politesse intervenga para suavizar las cosas.

continuité, à la pureté de la ligne.”) De aquí, también, la doctrina del acto gratuito, como expresión máxima de una espontaneidad; de aquí, en fin, la concepción del juego que se confunde con la vida misma, de la aventura del vivir: “*J’aime le jeu, l’inconnu, l’aventure: j’aime à n’être pas où l’on me croit; c’est aussi pour être où il me plaît, et que l’on m’y laisse tranquille. Il importe avant tout de pouvoir penser librement.*”

7. *Contradicciones.*—Al aceptar únicamente el criterio de sinceridad Gide se exponía a vivir en el puro presente, sin compromisos ni con el futuro ni con el pasado. Esto lo llevó a concebirse como un ser dividido por el conflicto entre contrarios: “*Je n’ai jamais rien su renoncer; et protégeant en moi, à la fois le meilleur et le pire, c’est en écartelé que j’ai vécu. Mais comment expliquer que cette cohabitation en moi des extrêmes n’amenât point tant d’inquiétude et de souffrance, qu’une intensification pathétique du sentiment de l’existence, de la vie. Les tendances les plus opposées n’ont jamais réussi à faire de moi un être tourmenté; mais perplexe —car le tourment accompagne un état dont on souhaite de sortir, et je ne souhaitais point d’échapper à ce qui mettait en vigueur toutes les virtualités de mon être; cet état de dialogue qui, pour tant d’autres, est à peu près intolérable, devenait pour moi nécessaire. C’est aussi bien parce que, pour ces autres, il ne peut que nuire à l’action, tandis que, pour moi, loin d’aboutir à la stérilité, il m’invitait au contraire à l’œuvre d’art et précédait immédiatement la création, aboutissait à l’équilibre, à l’harmonie.*”

Cada una de sus obras iniciales parecía comprometerse en una posición opuesta a la de la anterior, de tal modo que acababan balanceándose: *L’immoraliste* con *La porte étroite*; *Les Cahiers d’André Walter* con *Les Nourritures Terrestres*. Ocasionalmente alcanzaba Gide (con *Le retour de l’enfant prodigue*, por ejemplo) una visión más compleja en que se fundía lo contradictorio y cada postura recibía su atención. Pero, ¿se

trataba realmente de contradicciones? ¿Tenía razón Gide al señalar: “*La complication, je ne la cherche pas point; elle est en moi. Un acte me trahit, où je ne reconnais point toutes les contradictions qui m’habitent?*” Fernandez ha demostrado nitidamente que no se trataba de “contradicciones”, sino de un esfuerzo por reconocer todas las fuerzas de la personalidad, por aceptar lealmente sus elementos integrantes sin conceder a ninguno la primacía o la exclusividad; es decir: un esfuerzo inusitado por no contradecirse. Gide (podría afirmarse parafraseando a Vaz Ferreira) había tomado por contradictorio lo que era complementario.

8. *Integración.*—De manera que la última etapa de su obra y de su carrera (la etapa que recogiera los valores perdurables de su busca) habría de ser la de integración, no por empobrecimiento, no por renuncia, sino por aceptar (casi escribo: cultivar) la presencia de elementos conflictuales. Ya en 1910 le había escrito Charles Louis Phillippe: “Apúrate, sé hombre, elige.” La elección que le proponía el amigo estaba orientada hacia el dogma católico y por eso fué desoída. Ahora Gide había encontrado su propio centro. En vísperas de la segunda guerra, ya ofrecía Gide esa definitiva serenidad que, suspendida la tormenta en 1945, parecería milagrosa: la serenidad conquistada en un combate casi secular. Aceptada sin escándalo su singularidad sexual; aceptada la sinceridad como fundamento de su estimativa moral; aceptada la necesidad de un Dios creador y creatura a la vez; aceptada su confianza en el individualismo como única solución social para el hombre; Gide acabaría por aceptar también la necesidad de contemplar su carrera y su vida como un desarrollo coherente, como una figura de tan vastas proporciones que sólo la perspectiva de los ochenta años permitía trazar. Entonces pudo apuntar en su *Journal*: “*Je renie cet état pusillanime qui me faisait écrire, le 4 de ce mois, de pénibles réflexions sur moi même, et ne me sens nullement appauvri. La joie est mon état normal; du*

reste sans infatuation et sans assurance excessive, mais non plus sans inutile méchanceté contre moi-même et sachant à quelles défaillances physiologiques sont dus ces accès d'auto-dénigrement. L'on peut pourtant, et l'on doit, se contenter de soi sans se surfaire, et s'accepter. L'important c'est de se reconnaître surtout dans le meilleur et de garder partie liée avec Dieu ¹⁵."

III

- Les questions morales vous intéressent?
- Comment donc! L'étoffe dont nos livres sont faits!
- Mais qu'est-ce donc, selon vous, que la morale?
- Une dépendence de l'Esthétique.

NOUVEAUX PRÉTEXTES.

En una página muy conocida de su *Journal* ha indicado Gide: "Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement." (No debe sorprender, pues, que el único de los libros sobre su obra que mereciera su aprobación es el de Jean Hytier que parte de ese enfoque.) Esta actitud requiere examen. Ante todo, porque aunque es muy cierto que Gide es un crítico extraordinario y que al comentarlo —como pasa con Borges— basta saber citarlo,

15. Aunque el *Journal* dice mucho, no dice todo, según se ha visto. El propio Gide ha apuntado algunas limitaciones en la carta-prólogo al libro de Klaus Mann (por ejemplo, la omisión de toda referencia a Heine o a Franz Kafka). En el mismo *Journal* se incluye esta declaración: "Trop souvent, par négligence ou paresse, j'ai négligé de porter dans ce carnet le signe d'une évolution de ma pensée; et par là mon *Journal* me trahit, gardant trace passagère d'un sentiment et nul reflet de ce sentiment lorsque les événements l'avaient modifié, parfois d'une manière définitive. C'est ainsi que certains ont pu croire que je n'aimais point Rome parce que j'avais dit d'abord que je m'y ennuyais, puis laissé sans mention les jours exquis et studieux que j'y ai vécus par la suite". (Alguna desdichada repetición, al comienzo de este párrafo, habrá mostrado al lector atento de que se trata del Gide anciano; el del 8 de abril de 1941, para ser precisos.)

tampoco es menos cierto que no se pueden tomar al pie de la letra todas sus afirmaciones (y esto pasa también con Borges). Además, porque no es menos cierto que, como lo indica el texto del epígrafe, estética significa algo más para Gide que para el común de los interesados.

Nadie podrá desconocer la densidad estética de su obra ni sus valores puramente literarios, de los que el estilo immaculado no es el menor. Nadie podrá afirmar, sin embargo, que su obra se agota ante la contemplación estética, que sólo es un ejercicio poético o dramático. La verdad es que para Gide (como íntimamente para Rodó) no es posible separar la moral de la estética. (En algún lado dejó escrito: "*Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes*"¹⁶). La escisión podrá ser posible desde un punto de vista intelectual, pero en el centro de su personalidad (allí donde tiene sus raíces la creación) es imposible. La explicación es obvia: los conflictos morales —no la especulación moral que no le interesa— sólo pueden plantearse a través de la obra de arte. O para decirlo con palabras de uno de sus críticos: "... se ocupa, según él mismo dice, en plantear bien los problemas, con la esperanza de que el logro artístico, por la buena iluminación de la pintura, arroje luz sobre un rincón oscuro del alma humana."

16. Valdría la pena quizá trazar un paralelo entre estos dos rigurosos coetáneos (Rodó era dos años menor) que pasaron, cada uno encerrado en su circunstancia, sin conocerse. En ambos es posible indicar una semejante concepción ético-estética (Rodó la desarrolla en *Ariel*) que traiciona el común origen simbolista. En ambos es posible apuntar coincidencias fundamentales: el mensaje de la despedida de Gorgias encuentra eco en la conocida frase de *L'immoraliste*: "Jette mon livre..."; la imagen de Proteo les sirve para enmascarar (objetivar) una condición psicológica común; ambos creen en el fervor, en la infinita multiplicidad del alma; ambos practicaron en su crítica la endopatía; ambos preservaron el sagrado del alma (recuérdese la parábola del rey hospitalario y las retenciones afectivas de Gide). Coinciden hasta en detalles menores: una común desconfianza por Pascal que no disminuye la admiración y el respeto. No se debe exagerar, sin embargo, esta aproximación. No sólo porque la diferencia de ambientes y la diferente longevidad los separan; hay tantas otras cosas de las que quiero señalar ahora una sola: Rodó nunca alcanzó la liberación carnal. Su timidez lo condenó a la represión, a las relaciones clandestinas, al sórdido desquite europeo. Este capítulo de su vida, sobre el que pasan como sobre ascuas los hagiógrafos, ayudaría a iluminar el contraste entre su prédica de liberador y su existencia solitaria, enclaustrada.

Desde este punto de vista resulta clara la frase de Gide; no se trata de insinuar que sus obras sólo posean valor estético. Se trata de apuntar que su valor moral no es separable de su valor estético. Vale decir: al juzgar los valores morales de una de sus obras será necesario determinar, previamente, su verdadera naturaleza estética. Por eso mismo, nada más alejado de Gide que la mecánica trasposición en poesía o en fábula de sus conflictos morales. (El error de Zola que repite hoy Sartre.) Cada conflicto moral se objetiva en imagen, forma una nueva cosa con ella; en ella encuentra intensidad y pureza. De aquí que el largo y complejo drama con Em. fuera trascendido en formas tan diversas, estética y moralmente, como *L'immoraliste* o *La porte étroite*, *Le retour de l'enfant prodigue* o *La symphonie pastorale*, *Les Faux-monnayeurs*, para no citar sino los títulos más conocidos. De aquí, también, que en cada una de esas obras el lector encuentre algo más que la trasposición del mencionado conflicto: encuentre una creación poética.

La obra de arte no nace en Gide de la mera comezón poética; nace para objetivar (e iluminar) los conflictos del hombre. ("Souvent je me suis persuadé que j'avais été contraint à l'œuvre d'art, parce que je ne pouvais réaliser que par elle l'accord de ces éléments trop divers, qui sinon fussent restés à se combattre, ou tout au moins à dialoguer en moi.") Por eso, esa misión catártica que Gide recoge de Goethe, su modelo secreto; por eso, también, la capacidad de comprometerse que posee toda obra de arte, por su nitidez y objetividad, por su necesaria unilateralidad. Por eso, en fin, esa serie de obras que un hombre que no quiso embanderarse legó a las letras contemporáneas: *Si le grain ne meurt* y *Corydon*; *Voyage au Congo* y *Retour de l'URSS*, *Souvenirs de la cour d'assis* y el *Journal* de años tan comprometidos. Otro valor ancilar de la obra de arte es su condición pedagógica. En este sentido, Gide la utiliza sin escrúpulos, como arma de doctrina. A través de ella,

pretende convertir su singularidad en norma. De aquí la paradoja de su *Corydon*: el liberador convertido en codificador, el iconoclasta en legislador. El mismo ha reconocido esa necesidad: "... il ne suffisait pas de m'émanciper de la règle; je prétendais légitimer mon délire, donner raison à ma folie."

Sería fácil exagerar estas figuras y acabar presentando un Gide *engagé*. Menos estimulante, quizá, pero más verdadero es indicar que nunca el artista renunció a sus fueros. El aprendizaje simbolista había calado hondo. Aunque Gide estuviera redactando la nota más efímera, el artículo más circunstancial (o comprometido con lo pasajero) no deponía las exigencias de un arte que había sabido preservar las esencias clásicas. Más hondo que tanto arqueólogo disfrazado de artista, Gide supo comprender que detrás del milagro del estilo alentaban en un Racine o en un La Fontaine, en un Bossuet o en un Montesquieu, la pasión y el ardor de vida. Y su clasicismo supo ser no sólo de forma. En esto, como en tantas otras cosas, Gide asumió la actitud de una generación que produjo a Valéry, a Proust, a Suarès, a Claudel, una generación que tenía desprecio de la actualidad ("*J'appelle journalisme tout ce qui intéressera demain moins qu'aujourd'hui*").

Por eso la ambigüedad final del arte de Gide: su milagrosa oscilación entre mensaje y estructura, entre poesía y moral. Esto puede verse bien si se analiza *Les Faux-monnayeurs*. A primera vista es sólo una novela; es ficción. Pero es también una moralidad ya que trata no sólo de la moneda falsa que hacen circular los personajes sino (principalmente) de la moneda falsa del alma. Y es, en un plano más personal, un intento de dar con iluminación natural las relaciones de algunos homosexuales. (A diferencia del tinte toulouse-lautreciano de Proust en *Sodome et Gomorrhe*, Gide busca una transparencia como en *Dafnis y Cloe*.) Pero es, y muy principalmente, una novela crítica que muestra a un novelista *raté*, Édouard, trabajando en una obra sobre la anécdota de los monederos

falsos. Sus notas (su *Journal*) sirven de comentario irónico a la propia novela. Como si estas simultáneas realidades no bastaran, Gide ha llevado su propio *Journal des Faux-monnayeurs* con lo que la creación se duplica o multiplica con la auto-crítica, en alucinante, infinita perspectiva¹⁷.

Al hablar de problemas o conflictos morales se olvida, generalmente, que esa denominación no excluye los grandes problemas del hombre en sociedad, los problemas políticos y sociales. Ya se conoce la reacción de Gide ante algunos de ellos. El viaje a Rusia no sólo le obligó a rectificar su conducta social; lo hizo también plantear —en sus propios términos— las jerarquías: “*A vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales.*” La vieja lucha entre el cristianismo original y el paganismo descubierto con la liberación de la carne, la nueva entre el colectivismo que las realidades políticas imponían y el irrenunciable individualismo, parecieron resolverse simultáneamente en lo que se ha llamado su humanismo ateo. La humanidad será salvada por muy pocos, dicen que fueron sus últimas palabras.

IV

—*Oh! disait Prométhée à Coclès, quittant la chambre mortuaire, tout cela est horrible! la fin de Damoclès me bouleverse. Est-il vrai que ma conférence soit cause de sa maladie?*

—*Je ne puis l'affirmer, dit le garçon, mais je sais*

17. La cohabitación dentro de Gide de un crítico y un creador ha provocado muchas explicaciones de las que la mejor quizá sea la de Fernandez: “Nuestra inteligencia es la que, por lo general, ejerce la función crítica, a menudo contra nuestra sensibilidad, la que, más rígida y más maciza, resiste, se afirma como un bloque, defiende su nebulosa. En Gide, por el contrario, es la sensibilidad la que se disocia, hasta diría: se analiza a sí misma espontáneamente”.

tout au moins qu'il fut très remué pour ce que vous disiez de votre aigle.

—*De notre aigle, reprit Coclès.*

—*J'étais si convaincu, dit Prométhée.*

—*C'est pourquoi vous le convainquîtes... votre parole était très vive...*

—*Je pensais qu'on n'écoutait pas... j'insistais... si j'avais su qu'il écoutait...*

—*Qu'eussiez-vous dit?*

—*La même chose, balbutia Prométhée.*

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAINÉ.

Quizá no haya producido nuestro tiempo otra figura literaria más compleja y elusiva que la de André Gide. Porque lo que constituye su mayor atracción es precisamente su ambigüedad misma; o quizá sea mejor decir: la pluralidad de sus faces¹⁸. Todavía se está demasiado cerca para pretender definir su importancia en las letras contemporáneas. Sin duda alguna, el hechizo de su personalidad no desaparecerá totalmente, pero es posible prever ya que otras generaciones no es-

18. En alguna parte ha exclamado Gide: “Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie”. Esta suspensión del juicio, tan patéticamente solicitada, no responde a un deleite narcisista de morosa contemplación. Responde al convencimiento de que todo juicio instantáneo, toda rígida definición, sólo pueden mutilar su verdadera y cambiante realidad. No es éste el único escollo que ofrece su obra: casi peor es la abundancia desorientadora de los documentos acumulados por él mismo (memorias, diarios, cartas) o por devotos investigadores: R.-G. Nóbécourt ha rastreado sus orígenes familiares, rectificando hasta errores del propio Gide (*Les Nourritures Normandes d'A. G.*, 1949); Robert Mallet ha editado, como si se tratara de clásicos, la correspondencia con Francis Jammes (1893-1938) y con Paul Claudel (1899-1926); Ivonne Davet en *Autour des Nourritures Terrestres* (*Histoire d'un livre*, 1948) ordenó una documentación incomparable, abrumadora. Si a esto se suman los estudios (apologéticos o encarnizados) que desde Leon-Pierre Quint y Jacques Rivière hasta Julien Benda y Göran Schildt se han ido acumulando de manera alarmante, se comprende fácilmente que su bibliografía pueda ser a la vez, fuente de regocijo para los eruditos y masa ingobernable para el mero aficionado. Hoy su profundo conocimiento exige ya una especialización que no se distingue de la que, desde hace siglos, merece un Cervantes, un Racine o un Alexander Pope. Vale decir: un clásico.

falsos. Sus notas (su *Journal*) sirven de comentario irónico a la propia novela. Como si estas simultáneas realidades no bastaran, Gide ha llevado su propio *Journal des Faux-monnayeurs* con lo que la creación se duplica o multiplica con la auto-crítica, en alucinante, infinita perspectiva¹⁷.

Al hablar de problemas o conflictos morales se olvida, generalmente, que esa denominación no excluye los grandes problemas del hombre en sociedad, los problemas políticos y sociales. Ya se conoce la reacción de Gide ante algunos de ellos. El viaje a Rusia no sólo le obligó a rectificar su conducta social; lo hizo también plantear —en sus propios términos— las jerarquías: “*A vrai dire, les questions politiques m'intéressent moins et me paraissent moins importantes que les questions sociales; les questions sociales moins importantes que les questions morales.*” La vieja lucha entre el cristianismo original y el paganismo descubierto con la liberación de la carne, la nueva entre el colectivismo que las realidades políticas imponían y el irrenunciable individualismo, parecieron resolverse simultáneamente en lo que se ha llamado su humanismo ateo. La humanidad será salvada por muy pocos, dicen que fueron sus últimas palabras.

IV

—*Oh! disait Prométhée à Coclès, quittant la chambre mortuaire, tout cela est horrible! la fin de Damoclès me bouleverse. Est-il vrai que ma conférence soit cause de sa maladie?*

—*Je ne puis l'affirmer, dit le garçon, mais je sais*

17. La cohabitación dentro de Gide de un crítico y un creador ha provocado muchas explicaciones de las que la mejor quizá sea la de Fernandez: “Nuestra inteligencia es la que, por lo general, ejerce la función crítica, a menudo contra nuestra sensibilidad, la que, más rígida y más maciza, resiste, se afirma como un bloque, defiende su nebulosa. En Gide, por el contrario, es la sensibilidad la que se disocia, hasta diría: se analiza a sí misma espontáneamente”.

tout au moins qu'il fut très remué pour ce que vous disiez de votre aigle.

—*De notre aigle, reprit Coclès.*

—*J'étais si convaincu, dit Prométhée.*

—*C'est pourquoi vous le convainquîtes... votre parole était très vive...*

—*Je pensais qu'on n'écoutait pas... j'insistais... si j'avais su qu'il écoutait...*

—*Qu'eussiez-vous dit?*

—*La même chose, balbutia Prométhée.*

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAINÉ.

Quizá no haya producido nuestro tiempo otra figura literaria más compleja y elusiva que la de André Gide. Porque lo que constituye su mayor atracción es precisamente su ambigüedad misma; o quizá sea mejor decir: la pluralidad de sus faces¹⁸. Todavía se está demasiado cerca para pretender definir su importancia en las letras contemporáneas. Sin duda alguna, el hechizo de su personalidad no desaparecerá totalmente, pero es posible prever ya que otras generaciones no es-

18. En alguna parte ha exclamado Gide: “Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie”. Esta suspensión del juicio, tan patéticamente solicitada, no responde a un deleite narcisista de morosa contemplación. Responde al convencimiento de que todo juicio instantáneo, toda rígida definición, sólo pueden mutilar su verdadera y cambiante realidad. No es éste el único escollo que ofrece su obra: casi peor es la abundancia desorientadora de los documentos acumulados por él mismo (memorias, diarios, cartas) o por devotos investigadores: R.-G. Nóbécourt ha rastreado sus orígenes familiares, rectificando hasta errores del propio Gide (*Les Nourritures Normandes d'A. G.*, 1949); Robert Mallet ha editado, como si se tratara de clásicos, la correspondencia con Francis Jammes (1893-1938) y con Paul Claudel (1899-1926); Ivonne Davet en *Autour des Nourritures Terrestres* (*Histoire d'un livre*, 1948) ordenó una documentación incomparable, abrumadora. Si a esto se suman los estudios (apologéticos o encarnizados) que desde Leon-Pierre Quint y Jacques Rivière hasta Julien Benda y Göran Schildt se han ido acumulando de manera alarmante, se comprende fácilmente que su bibliografía pueda ser a la vez, fuente de regocijo para los eruditos y masa ingobernable para el mero aficionado. Hoy su profundo conocimiento exige ya una especialización que no se distingue de la que, desde hace siglos, merece un Cervantes, un Racine o un Alexander Pope. Vale decir: un clásico.

tén tan dispuestas a deletrear sus fábulas o a rastrear sus confesiones con la misma devoción (y el mismo placer) que las de este medio siglo. Esto no significa que hoy sea necesario aceptar todo Gide. Mucho antes de que hubiera culminado su carrera era posible distinguir la caducidad creciente de alguna de sus creaciones. Las mismas *Nourritures Terrestres* (tan explosivas, de tan larga proyección hasta la primera postguerra) habían perdido mucho de su fascinación al imponerse su mensaje; tiempos más duros estilísticamente se habían apartado de sus elaborados entusiasmos. Ya en 1931 algún crítico (y discípulo) podía señalar su impaciencia ante un estilo que había llegado a agotar las posibilidades del claroscuro. Hasta su mismo *Journal* (creación sin paralelo en las letras occidentales), había perdido su tensión; sus estimulantes elipsis aparecían sustituidas sin ventaja por un fatigoso repasar lo dicho, por el parcial ablandamiento de la edad. El mismo Gide lo advirtió y resolvió clausurarlo con estas amargas palabras: "*Ces lignes insignifiantes datent du 12 juin 1949. Tout m'invite à croire qu'elles seront les dernières de ce Journal.*"

Pero no es la previsible caducidad de una parte de la obra de un escritor lo que determina su vigencia, su sobrevida. ¿Quién lee hoy *Clavijo*, *Los tratos de Argel*, *De Monarchia*? Bastaría la salvación del *Journal* o de *Thésée*, de *Les Caves du Vatican* o de *Les Faux-monnayeurs*, para asegurar la duración de esta obra, su eternidad. (*Le problème, pour moi, n'est pas: comment réussir? mais bien: comment durer? Depuis longtemps, je ne prétends gagner mon procès qu'en appel. Je n'écris que pour être relu.*) Hay otra forma de supervivencia; la de un mensaje o un ejemplo. No todo lo que Gide afirmó puede parecer valedero. Gran parte de sus fórmulas sólo sirvieron para expresar un conflicto intransferible (todo lo que se refiere a la pederastia, por ejemplo); sólo fueron hipótesis de trabajo (o de vida) que el investigador desecha al superarlas. Pero algunas de sus afirmaciones trascienden la circunstancia. Por ejem-

plo, ésta del prefacio a *L'immoraliste*: "*Jette mon livre; dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne. Ce qu'un aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas. Ne t'attache en toi qu'à ce que tu ne sens qu'en toi même, et crée de toi, impatientement ou patiemment, ah! le plus irremplaçable des êtres.*" O por ejemplo, la que se ilustra no con textos sino con toda la carrera de Gide: la valentía en sostener sus convicciones.

En este terreno de la sinceridad y del arrojo intelectual se libró la lucha de Gide. Esto bastaría para explicar su prolongada influencia. Mientras sus coetáneos (Benda o Valéry, Claudel o Suarès) quedaron fijados en actitudes de su madurez, sin alcanzar el mundo de la guerra total, incapaces de renovación, rígidos e incomprensibles como dioses de un Olimpo abolido, Gide preservó su espontaneidad y su inquietud, su fascinación. Al no aceptar sus soluciones anteriores, al replantear cada vez todo problema desde el principio, dejó una enseñanza mucho más profunda que la de un sistema o la de una fórmula general: la enseñanza de un rigor intelectual, de una necesidad de lucidez y verdad; la enseñanza de no renunciar; la imagen del artista como un guerrillero.

La muerte lo encontró octogenario pero vigoroso, fijado en una madurez, en una objetividad rica de los combates librados (victorias o derrotas, poco importa), amonedado en su definitiva imagen: un liberador.

NOVIEMBRE 2 FESTIVAL

*Eh, vosotros: los de la sombra
Sin salida, los cerrados
Tras la puerta sin bisagras; moradores
Permanentes, fidedignos, y
Sin prisas, del olvido
A olvido.*

*Viajeros ya sin pies de un tiempo a tiempo;
Caminantes sin rodillas, lentos
Hacia abajo. Sin más, definitivos
Guardianes —sin relevo—
Del silencio. Navegantes, ah, sin duda
Inmóviles, del polvo: remeros
Del sin oleajes mar; del sin
Riberas.*

*Oh apercibíos, sí alzaos, congregaos: que
Hoy hay que celebrar (oh, extrañamente)
Este vuestro (el más extraño, por cierto) aniversario
Común —y oh sí unánime, piadoso, universal—,
Que nosotros los vivos, y aun sin vuestro asentimiento,
Os hemos inventado e instituido formalmente.*

*Uno por uno, pues, id apartando
Ya, la pesada (famosa) losa polvorienta.
Y uno a uno, en fila india, acudid muy obedientes
Al sin puertas ni ventanas, desierto locutorio:
A esperar —cada cual— su aquélla ausente
Parentela, alejada; y amistades, oh, un tanto
Distanciadas. (Por el tiempo, transcurrido*

*Desde entonces, comprended; y, por lo mismo,
No lo toméis a mal, sin más ni más.)*

*Que sí, la espera, pues,
La vuestra, la de hoy, es
Y siempre, y además, algo
Insegura, ciertamente; por lo tanto
No será necesario preveniros (creo)
Ya que tan bien lo sabéis: que sí, sucede
Que más de uno siempre queda, alguna vez,
Afeitado y sin visitas; y, acaso, puede ser, que
Cada vez; (y, a lo mejor,
Es, ay, cuánta
Ya, esta vez.)*

*Mas a pesar de eso (y lo demás) esperad, fieles:
Quietecitos, pacientes, detrás del enrejado
(Oh, invisible; mas sin duda infranqueable).
Y, desde luego, sin ser vistos; oh sí; y cuidadito
Con hablar, o moverse, o hacer gestos: sentaditos
En desvalidas sillas de tres patas
Y situadas ay, tan lejos, la una
De la otra.*

*Eh sí, desperezaos. Tan siquiera
Despabilaos un segundo.
Oh, de algún modo emerged, hoy (como podáis)
De tanto sueño a sueño acumulado.
Volved, hoja por hoja, para atrás,
Vuestro libro, hoja a hoja, deshojado.
Y concedednos (generosos) esta anual
Tal vez (y sin tal vez) cruel entrevista:
(Que venimos a sacaros —para qué?—
De una paz tan bien lograda*

Y tanto y tanto acumulada;
 Y a obligaros a subir de tan abajo
 Y sin escalas, ay, sin pasamanos.)
 Mas perdonadnos, ya que es —no más—
 Un solo día, anual: uno tan
 Sólo, aunque puntual
 Y prefijado —sin sólida razón—
 E incómodo por eso (creo yo)
 De recuerdo (fugaz) y de ajeteo
 General,
 Contra esos vuestros otros
 Trescientos sesenticuatro
 —Ya por siempre repetidos, sin final,
 Contados, recontados, y vueltos a contar—
 De no turbada (que sepamos) desmedida, o aun más larga
 Extensa soledad.

Que cada cual se busque, entonces, ya
 Y se coloque, uno por uno, cada hueso:
 Tal como el vivo se viste y acicala
 Para acudir, puntual, a su quehacer.

(Oh, la mañana es espléndida, y la tarde
 Ah qué apacible. Y estará, como veréis,
 Qué concurrida y animada hoy la estación, blanca, con
 Los que aguardan, con flores, vuestro tren
 Sin silbato, y retrasado, y tanto, que
 Al parecer, nunca nunca, va a llegar.)

Haced, digo, como el que
 Despierta, con la luz
 En la ventana; y restrégase
 Los párpados, y salta de la cama.
 Como el que se levanta, y pone los zapatos;

Luego camisa, después saco y sombrero.
 Id vosotros, por orden; por ejemplo:
 De metatarso, a tarso, y peroné;
 De la tibia a la rótula y al fémur.

Pero, y principalmente, colocaos
 Mejor las calaveras: no olvidéis.
 (Quiero decir, por las dudas, que si
 Antes, os las habían encajado un tanto mal,
 Ahora, y ya que lo haréis por vuestra cuenta,
 Tratéis de enderezáoslas un poco:
 Con disimulo, calzándolas con greda;
 O con lasquitas de pedernal.)
 Se trata, pues, entonces, de poner
 El frontal, hacia adelante; el parietal
 Hacia atrás; a cada lado
 Un temporal; y, justo, y en su sitio
 El respectivo maxilar
 (Sin preocuparos mucho por los dientes
 Menos; que, como sabéis muy bien,
 Entre la tierra y ay ya tan a oscuras
 Sin duda ya quién, ay
 Los va a encontrar.)

Mas sí, y en lo posible, rellenaos con
 Arcilla, las pobres
 Fosas orbitarias: no
 Conviene lucir dos feos fosos
 —Huecos definitivos— donde
 La luz del día, largamente
 Lució, y tan bellamente; y con frecuencia
 El llanto azuleó: como fugaces, nítidas,
 Gotitas de infinito.

Y (si no es mucho pedir) poneos
 Algo a modo de cofia de verdinosa
 Hierba: esa que crece, a veces,
 Sobre las viejas piedras.

Y poniéndoos lo que fué cabeza
 Sobre la vértebra cervical;
 Y contando ahora de arriba abajo,
 Acromio, clavícula,
 Omoplatos, costillas
 (Sin olvidar las flotantes
 Difíciles de pescar
 Estando tan negra el agua);
 Y el esternón, y las vértebras
 Dorsales. Y, como final: los húmeros
 Blancos, o amarillentos, o, acaso,
 Casi casi
 Color café;
 Y el cúbito, el radio, el carpo;
 Y una a una las falanges
 (Tan pequeñitas y, sin duda
 Ya acostumbradas a la tierra y tanto
 Que no han de querer (tal vez) ya articular).

Y todo sin olvidar por cierto (en lo posible)
 Imitar las costumbres de los vivos: su fineza
 Y elegancia, por ejemplo;
 O esa despreocupada,
 Diaria seguridad?
 Y que no se os ocurra distraeros
 Y dése el caso —macabro, sí— de confundir
 (Por la distancia o por la tanta oscuridad)
 Y dar a estrechar un maxilar
 En vez del puñadito de rotas falangitas.

Y aun los sin fecha, los sin piedra, solos;
 Los deshuesados ya, puros de tierra;
 Solos del polvo, de ceniza solos
 —Oh, ahitos de silencio y sombra—
 Reconstruíos también, y por favor, un momentito
 (O en un relámpago de pensamiento)
 Para que nadie, hoy, falte a la cita.

Tal vez podáis hacer un movimiento (o algo así)
 Que signifique lo contrario de ese soplo
 Que os aventa más lejos cada vez.

Día de difuntos, 1949.

NOTAS AL PIE*

EL LIBRO INFORME

Sábado, 12 de noviembre de 1949

Lectura de "La tumba sin sosiego"; y conversación con M., ayer por la tarde.

Hablamos de los brillantes (y en América casi incomprendidos) privilegios del libro *informe*, el libro que no va a algo, que no encuentra sus apoyos en la necesidad de una conducción externa de su asunto, por homenaje y ante exigencia del lector. Entre nosotros no se concibe (apenas si se lee y seguramente no se escribe) ese tipo de libro. No me refiero al receptáculo de aforismos, bastante maltratado en nuestro medio por el confusionismo mental, que trascendentaliza —poniéndoles episcopal oscuridad— las faltas de sintaxis. Me refiero al libro de *curriculum vitæ*, al modo de éste de Palinuro; a la experiencia vital decantada en una instancia privada, que no postula necesariamente al lector, sin que tampoco lo niegue. Ese libro informe, hechura de primera mano (no necesaria, ni acaso ventajosamente deforme), imbuído de claridad interna y desapego exterior por la forma, no se estila aquí, donde tenemos la preocupación y el empaque formalistas, tan del bachiller rioplatense, que aboga por las estructuras, aunque sólo sean el disfraz organizado y adusto de la vacuidad.

Esa índole de libro inorgánico y desvestido, testimonial, es privilegio de culturas más evolucionadas; va desde el *capriccio* (un poco *épatante*, y por ahí clownesco) de Michaux, hasta la calidad más sosegada y redomada de Paulhan y Connolly. De hecho, en estos últimos, la impremeditación y la versatilidad son del tipo de los Diarios (Amiel, Gide, Du Bos, Pepys,

* Estas páginas pertenecen a un libro de notas. El autor lo escribe para sí, como un ejercicio de disciplina escolar. No pretende erigir, con el detritus de esa labor cotidiana, un monumento literario.

etc.); asimismo, el iridiscente fulgor mental, la gloriosa sensación de la distensión sin fatiga, sin peso, sin mecanicidad de lo brillante pero tampoco sin recurrencias sórdidas del pensamiento.

Hemos exaltado los fueros de esta clase de libro, desecho cotidiano de una experiencia interior lúcida, exigente de sí misma, obstinada en su rigor, siempre perseverante (sesgo a sesgo de la frase, impulsada por sí misma al término siguiente; y devorada por su mismo proceso, como una llama).

Reflexionamos entonces acerca de que nunca existirá el libro enteramente escrito para uno de nosotros; el libro en que todo pase y discurra sin estancamientos ni superfluos regresos de la materia, el libro río (no en el sentido de novela *fleuve*, por supuesto). No hay nada que nos moleste imperceptiblemente más, cuando estamos siendo halagados como lectores cultos, que la sensación de la obvedad, o nada que nos envanezca más que nuestro ritmo mental, si corre más excitado que el del libro, más afanoso y rápido. Olvidamos que el libro no está escrito para el más rápido de sus posibles lectores, aunque ése más rápido y desprendido —mas sin necesidad de iteraciones en camino— sea, a su vez, el *mood* del autor. El ideal de cada uno sería el libro que no incurriera nunca en lo obvio, que no repitiese; y que hiciera, junto con nosotros, las mismas elipsis de que somos capaces. Con los salteos, sobre todo, de la razón discursiva y explorativa de los puntos intermedios del proceso mental, esos en que nos apoyamos como en trapecios invisibles e insensibles, y de cuya misma existencia transicional hemos llegado, saludablemente, a perder conciencia. Cuando el autor los descubre, los enfatiza, se apoya allí y hace la calistenia previa al salto (o refuerza la actitud de lanzarse desde allí al salto) es inevitable que nos irrite.

El ideal de ese libro *informe* pero comunicable en plenitud, sin repeticiones, sin lunares de obvedad, con las justas y necesarias elipsis con que puede estimularse un pensamiento

civilizado y aceptablemente rápido, es hoy mi ideal como escritor. En la novela, en el cuento, en toda otra forma, la recurrencia suele ser el efecto de una sabiduría técnica, y quien la hace puede acreditarse como un precautor, como un sagaz preparador del efecto. El estilo más noble y tenso de literatura sería el de esta índole de libro que no perdonara nada que no fuera progreso (progreso mental dentro del discurso, aclaro).

Du Bos recuerda una frase de Montesquieu al respecto ("*Para escribir bien es necesario saltar las ideas intermedias*"); y en otro lado, a propósito de Joubert, se pregunta "*en qué medida cualquier escritor, todo hombre orientado ante todo hacia lo perfecto, puede evitar ser lento*". En delicada precisión, dice en otra parte de sus "Extractos": "*Toda frase que no agrega nada a la precedente (o, más sutilmente, que agrega sólo en uno de sus miembros) es una usurpación ilegítima de la voluntad a la inteligencia*".

Esta consigna debería ser tenida como ejemplar, en cuanto uno empezase a escribir. El género más desasido, el más suspenso en el puro aire mental, que es el del ensayo, podría (tendría que) realizar esta exigencia, formulada indirectamente en la frase de Du Bos.

"*Cuando es verdadero —dice todavía Du Bos— el escritor sigue también las huellas de su propio pensamiento, en lugar de pretender regularlo desde fuera.*"

La objeción es previsible: un libro escrito según esos cánones, tendría una tensión insoportable, agobiadora; no en la medida en que el autor sea más inteligente que su lector, sino en la medida en que éste, por perfecto que sea el encaje, por completa que sea la superposición de estados mentales, por acabado y flexible que sea el fenómeno de simpatía intelectual, tiene que pagar la usura de transitar las elipsis ajenas, aceptando las abreviaciones y las distorsiones de otro pensamiento, y aspirar de esas supresiones el aroma de lo que luego será importante.

No hay libro escrito en ese absoluto estado de *privacia* mental (si vale el neologismo). La empresa consistiría en escribirlo y hacerlo inteligible. Tendido, irreplicable, irreversible, razonablemente elíptico pero no enrarecido, impulsado, mentalmente perseverante, distraído con nobleza del espejismo de los efectos parciales y del efecto demostrativo final —*indemostrativo* como un matizado estado mental, en suma; ese es el libro que hoy más me tentaría hacer.

Poner el idioma, el instrumento verbal más afinado y de registro más amplio, al servicio de esa tensión de pensamiento; acerar los conceptos con un lenguaje también desarrollado y desplegado, sin retracciones inútiles, rico, prolijo, preciso, iluminador.

La equívoca pobreza mental de nuestra literatura se ha disfrazado por demasiado tiempo de estremecimiento, de confesionalismo, de fervor sensible. Ya basta con la dadivosidad de la *bella alma*, que se cree —fatuamente— tan importante por lo que es, y no por lo que hace, como para agenciarnos sus exámenes viscerales y no lo que a buen rigor segregaría (si pudiese).

Necesitamos, también en literatura, un poco de asepsia antidemagógica; en literatura, lo demagógico es la indiscriminada sensibilidad.

No es posible invitarse con nadie a escribir un libro de índole tan comprometida (tan trasegada de presente a futuro mentales) como el que sueñan estas líneas de impotencia que estoy trazando. La falta de tiempo a dilapidar —a dilapidar en lecturas y, mucho menos, en escritura— me acerca y mueve la imagen de ese cernidor mental, exacto, fiel y breve. El sentido de la quintaesencia es demasiado cursi y empingorotado, demasiado vanidoso para invocarlo. Pero, en el fondo, aludo a él en todo esto. Una vez más, recuerdo aquella afirmación del Diario de Gide, sobre cuánto más difícil es llegar a algo que nos complazca y satisfaga interiormente a nosotros mismos, que cumplir con los demás.

EL RECHAZO OBSTINADO

*Jueves 6 de julio de 1950, sin reloj,
cerca de medianoche*

"L'ère du provisoire est ouverte: on n'y peut plus mûrir de ces objets de contemplation que l'âme trouve inépuisables et dont elle peut s'entretenir indéfiniment. Le temps d'une surprise est notre présente unité de temps.

"Mais le souci du choix coûte toute une vie; et le refus opiniâtre de tous les avantages de la facilité, de tous les effets que se fondent sur les faiblesses du lecteur, sur sa hâte, ses légèretés, sa naïveté, peut insensiblement conduire à se rendre inaccessible.

(...) Le plus bel effet des humains est de changer leur désordre en ordre et la chance en pouvoir; c'est là la véritable merveille. J'aime bien que l'on soit dur pour son génie. S'il ne sait se tourner contre soi-même, le "génie" à mes yeux n'est qu'une virtuosité native, mais inégale et infidèle."

(Paul Valéry, Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé.)

I.—Al azar de una cita, he vuelto esta noche al texto ejemplar de Valéry. Lo he gustado con la pasión serena, morosa (escrupulosa, entretenida en camino) que pongo siempre en leerlo. Y pienso ahora que su encuentro con él, al cabo de este día de permanencia trasconsciente de la cuestión literaria en mí, ha sido providencial.

Tenía para estos días de feria menor (cometí la ingenuidad de escribirla en un papel) una lista ambiciosa, incumplible, de lecturas literarias. La compuerta cerrada de todo el año de premuras cotidianas, fungibles en el peor grado de la actualidad embrutecedora —la que se rinde al sueño como a una carga de embotamiento final, jornada conclusa—, se abría de golpe en la calma de estos veinte días, y me proponía un plan de avidez para el que luego, orgánicamente, soy incapaz.

Valéry, renegando del lector apurado, y confinando la suma de placer que se extrae de la lectura en las mismas dificultades, resistencias y rechazos de y hacia el libro que se lee, ha venido a confortarme en medio a esta ineptitud contemplativa.

De hecho, leo menos de lo que la gente supone. Pero vivo en ambiente (en aura) de literatura, casi perpetuamente, por detrás de las prisas consumidas, de los asaltos diarios de la necesidad, de la ocupación, de la misma pasión que compromete el trabajo. Aparte del hueco que cada día dejo al gusto de lo espiritual (volcado casi siempre en mí a la preocupación de lector o autor), vivo, me considero y leo en lo que podría llamarse una actitud profesional. Una actitud profesional sin espacio posible para la profesión activa, para el ejercicio asiduo.

Y entiendo ese compromiso con un sentido que no alude a más conducta que la que se cumple en el acto mismo de la escritura para el autor, de la lectura para el lector. Los estímulos de la forma, la intención de un orbe literario, la validez preeminente del lenguaje. En grado muy vecino al que señala Valéry (las invenciones del lenguaje aguzando las invenciones de fondo, lo que *puedo* aclarándome lo que *quiero*) he llegado a pensar que puede decirse que alguien es verdaderamente escritor cuando, en el acto mismo de escribir, enriquece el discurso con vivencias hasta entonces inexpresadas en su pensamiento, y que hace aflorar el mismo acicate de la escritura. No es escritor quien expresa menos de lo que piensa, quien consiente en que el acto de la escritura sea un acto de transacción, quien mutila en la instancia de trasladar al papel, sino —por el contrario— quien sobrepuja en la escritura sus previsiones mentales del asunto. Por eso, a semejanza de lo que decía Jouvett del teatro —y con el mismo alcance— podría decirse que la escritura es "un oficio físico", en cuanto gobierna y apresa virtualidades inherentes a su propio modo elocutivo, que no existirían (que no existen) sino larvaria y oscuramente sin él. Por deliberativo que sea un escritor, siempre habrá un matiz mental que trepará al coche en el camino, un pasajero imprevisto, un convidado por la letra misma.

Consecuentemente, nadie es escritor *contra* la literatura, *a pesar* del medio de expresión. Nadie es escritor con despre-

cio y hosquedad por el medio verbal, sometido al acto de escribir como a un lecho de Procusto para el pensamiento (o para la inspiración previa). Está condenado quien abomine las desazones, las retocadas prolijidades, los hallazgos fortuitos—y por alguna extraña razón, condicionantes— de la forma. Lo que Rodó llamó, obispalmente, “la gesta de la forma”.

Ha caducado ya el fácil dadaísmo de creerse escritor y escribir mal, jactándose de pasar a desgana por ese ultraje necesario. Sin una conciencia literaria, sin una creencia profunda, sin una fe sustancial y primera en el lenguaje, nadie es escritor.

Y siendo así, el momento de la escritura es, en su misma inquietud creadora, puro, alto y alegre. El único momento hermoso de una obra —dijo Vigny en su *Journal*— es aquél en que se la escribe. Sólo pueden sentirlo los que comprometen en la aventura de la forma, valores condicionantes, dueños de la misma materia que se proponen presentar.

II.— Quiroga, que no tenía nada del artista puro en el sentido que corrientemente se da a estos términos, decía: “*No quiero hablar media palabra de arte con quien no me comprende.*”

En su aparente egotismo, esa digna altivez de un silencio profesional es la conducta que corresponde (con intransigencia) a la verdad de un creador. Cuando la conciencia literaria es un modo severo del anti-automatismo, de la valoración despiadada, de la hostigada clarividencia interior, las discrepancias, las desinteligencias licenciosamente permitidas sobre los términos formales, suponen una humillación, una forma depresiva de la desconsideración consigo mismo, el estímulo de un malentendido cobarde. Y el punto sobre la *i* que empieza por elaborar las bases de un pequeño diccionario literario ad hoc, para ventilar la disputa, es de un ridículo candor puntualizadorio. Detrás de la palabra de acepción penosamente convenida, siempre habrá otra que desbaratará este medio tan precario de comunicación.

Digo todo esto porque, teniendo y sintiendo lo que Valéry llama “*le refus opiniâtre de tous les avantages de la facilité*”, y pagando por ese don difícil un precio de enrarecimiento, de mengua en la cantidad y de consciente dilapidación de los pequeños intersticios cotidianos que otros aprovechan para crear (un poema, una frase ilusa, ebria del graficismo inepto, de la entonación *sugestiva*), no mantengo el reducto con orgullo, sino que lo sustraigo casi con vergüenza de lo que entonces me parece su condición sofisticada, en cuanto discuto o converso con un ser medianamente inteligente o aun bien inteligente, pero de esos que pisotean el sembrado porque la literatura es para ellos una simple expresión de registro social, un mero subproducto, un sobreentendido de la facilidad comunicativa que brindan los medios de nuestra presente civilización material. A veces me asalta la duda de pensar si yo seré, en cuanto a problemas sociales (que me interesan en calidad de simple aficionado) tan novato, tan inconscientemente deprecatorio, tan deportivamente frívolo como ellos me demuestran serlo en literatura. El otro día, por ejemplo, R. —estimable por su nitidez polémica para encarar todo planteamiento político— me hablaba de Borges, a quien ha seguido desde siempre, y cuya obra ha leído (o por encima de la cual ha pasado los ojos, creyendo que la leía). Y *me explicó* a Borges, no concediendo ninguna actualidad a mi pujo débil y timorato de que reparara en el prodigio idiomático del escritor, en estos términos: es un producto de la burguesía ganadera argentina, que ha vivido de espaldas al Plata y mirando hacia Inglaterra, fuente de su riqueza. Encaja perfectamente en el actual momento de disolución de esa oligarquía. No tiene nada que ver con ningún destino de su país ni de América.

Tan válido como pueda parecer este esfuerzo de situación en el campo social, es obvio que ignora (o subestima) lo fundamental, no interesándose en eso: la calidad literaria, que no ha sido condicionada por la burguesía ganadera (R. dice que

sí, por las lecturas anglófilas, por el ámbito de refinamiento artificial, etc.). Ninguna burguesía puede dar cuenta ni ser responsable de semejante condición creadora. Si lo fuera, tendríamos que darle la bienvenida, a cambio de eso que los exégetas sociales se atreverían a llamar sus epifenómenos literarios, sus fenómenos de superestructura.

No es posible, digo, tener la devoción silenciosa, el ministerio fanático de las propias dificultades (nuestras imposibilidades, nuestras nobles limitaciones: la ambición puesta acaso más allá del don, la vivencia interna —“sombria, sonora y amarga cisterna”— más allá de donde puedan, por ahora, emularla los resultados) y ser herido, inconscientemente llagado por las depredaciones de aquellos para quienes la literatura es un campo anejo de verificaciones, el terreno de al lado en materia de inquietudes, o simplemente el predio de pastoreo fácil, de abotagado ramoneo nocturno en el lánguido manoseo de un libro —como decía Thibaudet— a modo de taza de verbena, entre la cena y el sueño.

No hablar en aquellos casos en que los valores del entendimiento común sean el objeto de una torpe prostitución; no callar cuando la disidencia se halle sólidamente establecida sobre una reconocida dignidad objetiva del término literario puro.

LA PUESTA EN ESCENA DE HAMLET

(Discusión entre Gordon Craig y Stanislavsky)

Hay documentos breves y de apariencia fragmentaria que, una vez descifrados, condensan con una plenitud exhaustiva puntos importantes de historia. Tal el estenograma de una discusión entre Stanislavsky y Gordon Craig, o más bien de una de sus interminables discusiones que, durante años, prepararon la puesta en escena de *Hamlet* por Craig en el Teatro Artístico de Moscú, en 1911.

Este estenograma, tomado por el *metteur en scène* L. Soullergitski, ayudante de Stanislavsky, el 24 de abril de 1909, se refiere al estudio de la 3ª escena del primer acto de la tragedia. En estas pocas páginas, dos mundos se enfrentan, dos hombres, dos concepciones profesionales y artísticas, y su choque revela la escisión fundamental que, alcanzando su madurez treinta años más tarde, divide hoy a los paladines de lo figurativo (en el sentido más amplio de esta noción) y a los de lo abstracto.

Transportémonos a la fecha de la conversación: 1909. Es la época en que habiendo abierto la brecha el simbolismo, el inconsciente, el subconciente, lo ininteligible hacen irrupción en un universo hasta ese momento razonado. Y ya Moscú los acoge, Moscú que, mucho antes que París, ha hecho honor a Picasso, Matisse y Braque, y que trastornan ya Hauptmann, Maeterlinck y los Escandinavos.

Stanislavsky, cuyo teatro tiene diez años, en vano se ha afirmado gran maestro del realismo psicológico; no está satisfecho. Escucha llamados que vienen del más allá del realismo, pero su temperamento artístico le impide encontrar el camino que allí conduce. Escrupulosamente honesto hacia el arte, hace un gesto de los que se ven raramente: abre su teatro a un innovador extranjero. Puesto que Gordon Craig no puede montar *Hamlet* en Inglaterra, lo montará en Moscú.

Es más. Stanislavsky se pone él mismo al servicio de Craig: se convierte en el intérprete —a menudo a disgusto pero siempre de buena fe— de los designios del inglés frente a su propia compañía. Día tras día, discute con él, largamente, pacientemente, escena tras escena, personaje tras personaje, cada detalle de la tragedia, y anota sus comentarios hasta el punto de hacer todo un libro de *regie*.

Sin embargo los dos hombres están muy lejos de ponerse de acuerdo.

Gordon Craig no es un profesional; no está ligado por las necesidades prácticas inmediatas de la realización. El es artista libre, grabador, dibujante, constructor de un teatro del porvenir que sueña como un arte en sí, *liberado del yugo de la literatura y de la pintura*, liberado sobre todo de la *reproducción de la vida*, un teatro todo de sugerencias, donde el movimiento, los decorados, la voz valdrán por ellos mismos, por gracia de la forma autónoma. El texto, con su contenido y su interpretación, está bien para ser leído, pero en la escena no es más que un pretexto. Para llevar al actor a esas alturas de la abstracción estética, Craig le pide que se deshumanice y que se retemple en el *arte puro* de la marioneta.

Esas ideas, expresadas en los ensayos de Craig, se encuentran a lo largo de la conversación que sigue. Según él la escena discutida —la que sirve justamente como presentación psicológica de la familia de Polonio— es secundaria hasta tal punto que omitió fijar la puesta en escena y se limita a algunas observaciones generales. Stanislavsky piensa lo contrario.

Craig quiere que se resbale sobre ese pasaje, que se lo vuelva casi estático, con desprecio del *efecto*, es decir, con desprecio del público.

Frente a esta concepción altiva, vemos a Stanislavsky, profesional del teatro, aceptando sus leyes y sus servidumbres, enamorado del texto, respetuoso del público, idealista demócrata como sabían serlo los mejores representantes de la *intelligentzia rusa* (su teatro no había comenzado llamándose *Artístico y accesible a todos?*).

¿Cómo estos dos hombres se entenderían sobre la interpretación del personaje de Ofelia que es el tema principal de la discusión?

Ella es una boba, afirma Craig, y Stanislavsky protesta en vano: una Ofelia estúpida disminuiría a Hamlet. El ruso no tiene astucia. No comprende el juicio de Craig sobre las heroínas de Shakespeare, su repugnancia a admitir que Hamlet ame a Ofelia, ni la importancia que atribuye al papel de Rosenkrantz y al de Guildenstern. Es que, para él, sólo cuenta la tragedia del príncipe, filósofo asesino, con exclusión del fondo estético complejo sobre el cual la coloca Craig, un fondo de sonetos de Shakespeare, de poemas de Swinburne, de la tradición de las *hétairies* de los colegas universitarios británicos.

Estas consideraciones literarias, técnicas, generales, se chocan violentamente. La buena fe de Stanislavsky no fué suficiente. ¿Cómo asombrarse después de que la representación de Hamlet terminara en un fracaso? Gordon Craig mismo había declarado que él consideraba a Shakespeare como irrepresentable. Si no obstante lo hizo representar en Moscú, fué por razones accesorias y para verificar sus teorías.

En efecto, el fracaso de Hamlet en 1911 fué de esos que son más fecundos que algunos éxitos. Stanislavsky ha encontrado allí la liberación de sus escrúpulos: con la conciencia tranquila, entrará para siempre en las vías clásicas del teatro ruso, realista y psicológico. Craig por su lado se confirma en su actitud negativa. Hoy, retrospectivamente, comprobamos que si su Hamlet tuvo pocas repercusiones sobre el arte teatral propiamente dicho, en revancha, en el orden de la evolución artística general, señala una etapa importante en la desmaterialización del arte.

NINA GOURFINKEL.

CRAIG: El asunto tiene lugar en la familia de Polonio. Yo quisiera que esta familia se distinguiera de todo lo que precede... En el fondo, Laertes no es otra cosa que un Polonio en pequeño.

STAN.: ¿Por cuáles rasgos debe distinguirse la familia de Polonio? ¿No es necesario que sea simpática?

CRAIG: No, una familia absurda, estúpida...

STAN.: ¿Incluso Ofelia?

CRAIG: Me temo que sí. Ella debe ser hermosa y estúpida a la vez. Eso es lo difícil.

STAN.: ¿Será Ofelia un tipo negativo o positivo?

CRAIG: Más bien incierto.

STAN.: ¿No teme Ud. que el público, acostumbrado a una Ofelia simpática, al verla estúpida y desagradable diga que el teatro la ha deformado? ¿No habría que proceder con prudencia?

CRAIG: Ya lo creo.

STAN.: No se podría manifestar tacto mostrándola simpática y agradable en conjunto y revelando su torpeza sólo en determinados pasajes? ¿No convendría este procedimiento?

CRAIG: Sí... Sin embargo pienso que, sobretudo en este cuadro, ella es, como toda la familia, terriblemente insignificante. Solamente a partir del momento en que co-

- mienza a perder la razón se vuelve poquito a poco más positiva. Todos los consejos que Laertes y su padre le dan revelan su asombrosa nulidad.
- STAN.: ¿El público tendrá que ver esas figuras con los ojos de Hamlet o con los suyos propios? Porque Hamlet está ausente de este cuadro.
- CRAIG: ¡Pero no hay mucho que ver!
- STAN.: ¿No perderá acaso el público el hilo de la acción?
- CRAIG: No creo... ¿Y usted?
- STAN.: Al público moscovita le gusta descubrir los errores del *metteur en scène* y podría aprovechar esta ocasión.
- CRAIG: Eso no tiene importancia.
- STAN.: Sin duda; sin embargo se ha comprobado en ocasiones semejantes que el público es capaz de olvidar todo lo que el espectáculo tiene de bueno nada más que por hacer gala de su conocimiento del texto.
- CRAIG: Usted no querrá de todos modos mostrar una Ofelia bella, pura, educada, como se acostumbra a hacer. En ese caso, según mi parecer, no habría tragedia.
- STAN.: No he reflexionado mucho sobre eso. Pero estoy acostumbrado a considerar a Ofelia, —y tal es igualmente la explicación de nuestro crítico Biéliniski—, como un ser un poco mezquino pero dulce, capaz de dejarse morir pero incapaz de una protesta, de una proeza. Con todo, Biéliniski cree que es una figura poética.
- CRAIG: ¡Sea! Pero cómo ese crítico puede calificar de poética a Ofelia o a Desdémona, si conoce a Cordelia?
- STAN.: Comparando a Ofelia con Desdémona, Biéliniski piensa que la segunda podría...
- CRAIG: (*Interrumpiéndolo.*) Yo pienso que las dos son más bien bobas.
- STAN.: Es en ese caso que no habría tragedia.
- CRAIG: Eh... Por otra parte, Ofelia sólo tiene escasa relación con la tragedia. No experimento ninguna simpatía ha-

- cia ella. Las únicas que me la inspiran son Cordelia e Imogenia.
- STAN.: Y ¿cómo considera Shakespeare a Ofelia?
- CRAIG: Como yo, supongo.
- STAN.: No estoy de acuerdo. Si Ofelia fuera nada más que una simple, disminuiría a Hamlet.
- CRAIG: Su única utilidad consiste en hacer la pieza un poco más estética. Un punto, eso es todo. El crítico inglés Johnson cree que ella es tonta desde el comienzo, desde su infancia. Tal vez la había espantado algún muchachito que le había hecho muecas a caballo sobre una pared.
- STAN.: Si Hamlet rechaza a una tonta, no tiene interés, pero si está absorbido por su idea hasta el punto de renunciar a una joven bella y pura, entonces hay tragedia.
- CRAIG: No creo. Es un pequeño ser mezquino.
- STAN.: Pero ¿por qué la amó Hamlet?
- CRAIG: El sólo amó en su imaginación. Una mujer inventada.
- STAN.: Habría que explicarlo durante los entreactos.
- CRAIG: Hamlet es un imaginativo. Imaginó igualmente que Rosenkrantz y Guildenstern eran sus amigos.
- STAN.: Hamlet jamás vió amigos en ellos. Se trata de representarlo así en la escena, pero es un error. El sólo quiere a Horacio.
- CRAIG: El error de Hamlet consiste en creer que todo el mundo es tan puro como él. Es por eso que él quisiera tenerlos por amigos. Por ejemplo acoge a Rosenkrantz y a Guildenstern con enorme alegría.
- STAN.: Eso no aparece en el texto. El acoge a Horacio con ternura y a esos, al contrario, fríamente.
- CRAIG: Uno de los momentos más intensos de la pieza es la aparición de Rosenkrantz y Guildenstern. Hamlet quiere tenerlos con él. En la escuela habían sido camaradas. Los ha mandado buscar para reanudar su amistad.

- STAN.: No es Hamlet quien los ha hecho buscar sino el rey.
- CRAIG: Sí... Pero han sido educados juntos.
- STAN.: ¡Con quién no ha sido educado uno! Eso no significa para nada que haya amistad.
- CRAIG: Sin duda. En cuanto supieron que Hamlet no heredaba el trono se pasaron al lado del rey.
- STAN.: Esos son detalles, muy importantes sin duda, pero detalles, en tanto que la idea dominante debe ser, según usted, la colisión de dos principios hostiles: el espíritu y la materia. Nuestra tarea consiste en encontrar en escena, a través de toda la pieza, el tono para la materia y el tono para el espíritu. ¿Cómo se exteriorizarán uno y otro? No hay que olvidar que esta exteriorización debe imponerse por la imagen y no por un razonamiento.
- CRAIG: Yo veo aquí un solo hombre libre, mientras que esos tres personajes, Ofelia, Laertes y Polonio, se encuentran bajo la influencia del rey, y Ofelia, además, bajo la de Laertes.
- STAN.: Sí, son rasgos realistas y los actores no tendrán más que interpretarlos por un juego de carácter. La actriz (Ofelia) tratará de hacer aparecer en esta escena la mezquindad. Polonio es un cortesano capaz pero vil y bajo; su maquillaje será humano, nada exagerado, pero su manera, su tono, revelarán al vil cortesano. Hay que jugarlo con un realismo que llegue hasta la trivialidad.
- CRAIG: ¿Le parece?
- STAN.: En presencia de Hamlet esos mismos personajes se inclinarán un poco a la caricatura, no cómica sino trágica. Entonces tal vez el público comprenderá la intención que usted quiere darles.
- CRAIG: No quisiera suprimir nada en Shakespeare, pero esta escena contiene tan poca cosa, que hay que subrayar,

- poner de relieve de una manera u otra. Me gustan los italianos por la maestría con que escamotean los pasajes que no contienen nada de esencial, despachándolos sin señalarlos. Lo hacen tan ligeramente, tan agradablemente, como si jugaran a la pelota. Eso descarga al público en vez de fatigarlo inútilmente, así puede reaccionar con más fuerza en los pasajes importantes.
- STAN.: Esa es su impresión personal. Por mi parte yo no la arriesgaría. Esa manera de actuar se confunde con la rebusca de efecto, como se la practica en las giras.
- CRAIG: No tanto. He visto emplear ese procedimiento por pequeñas compañías y siempre se lo usaba con conocimiento. Es una manera llena de fineza.
- STAN.: Un *metteur en scène* italiano que organizaba giras para esas compañías me contó por qué se actuaba así. Es porque el actor que hace Hamlet no tiene mucho talento y, para servirle de alto, los otros actores resbalan sobre los pasajes de los que él está ausente.
- CRAIG: No se trata de una compañía precisa. Quiero decir que la habilidad con que se subraya lo importante por dos o tres trazos, resbalando sobre todo lo que es insignificante es, de manera general, una particularidad del arte italiano: es su fuerza no sólo en el teatro sino también en la pintura.
- STAN.: Es el sistema italiano en general.
- CRAIG: Sí, pero pienso que se puede llegar a eso fácilmente.
- STAN.: Para conseguirlo, para que la escena se desarrolle con ligereza, sin retardar la atención, hay que moverse lo menos posible. Dan ganas de hacerlos sentar a todos.
- CRAIG: ¡Pero estaban sentados en la escena precedente!
- STAN.: No olvide que lo más difícil para el actor es quedarse de pie en medio de un predio vacío.
- CRAIG: Bueno pues, ¡bien que lo sé!... ¿No ve usted aquí a Ofelia haciendo cumplidos, lloriqueando, sin sentir

gran cosa interiormente, mientras permanece de pie en su sitio sin moverse, sin hacer gestos inútiles?

STAN.: ¿Conoce usted una sola actriz capaz de actuar así?

¿Cree por ejemplo que la Duse hubiera sabido hacerlo?

CRAIG: (*Desternillándose de risa.*) ¡Oh! ¡la Duse hubiera volado de un lado a otro de la escena!

STAN.: ¡Quién podría entonces?

CRAIG: Me parece que usted tiene no una sino varias actrices que sabrían salir del paso.

STAN.: Yo conozco una sola, pero a ésta no le gusta hablar.

CRAIG: ¿Y es?

STAN.: Duncan.

CRAIG: ¡Oh, no! Ella no sabría.

STAN.: Yo la he visto... Lo que usted pide al actor es muy interesante, pero sólo lo sacaría un genio.

CRAIG: ¿Cuál de sus actrices tiene más sentido del humor?

STAN.: Me parece que Mme. Lilina.

CRAIG: Yo creo que ella podría encargarse de esta tarea... Me gustaría que todo se desarrollara sin movimientos. Ya que no hay acción sino solamente conversaciones.

STAN.: ¿Y por dónde pasará Laertes cuando deba salir?

CRAIG: Pienso que toda la escena se desarrollará a la derecha del escritorio. A mi parecer a medida que la conversación se acerca a su fin todos se desplazan insensiblemente, con un movimiento rítmico, hacia la salida, la misma por donde entraron a escena. En Shakespeare no hay sentidos ni estados de ánimo que se lean entre líneas. Es demasiado claro. En las piezas modernas, la atmósfera generalmente se crea menos por las palabras que por lo que está entre líneas; en Shakespeare, son las palabras, y las palabras solas, las que crean la atmósfera.

STAN.: Pero todavía hay que conseguir que el espectador escuche esas palabras.

CRAIG: Es con ese fin que doy un decorado tan simple. Quisiera que los movimientos fuesen tan simples y tan poco numerosos.

STAN.: ¿Por qué cree que hacemos tantos movimientos representando Chejov?

CRAIG: Porque eso debe desprenderse del texto.

STAN.: Justamente Chejov no tiene movimiento. Nosotros hacemos mover sus personajes exclusivamente para obligar al público a seguir y escuchar.

CRAIG: Sí, sí.

STAN.: Lo más difícil es situar dos actores de pie y forzarlos a sostener un diálogo, sin moverse. Inmediatamente eso se vuelve teatral, no en el buen sentido sino trivialmente teatral. ¿Cómo hacer para obtener una teatralización artística, no echada a perder? En una de nuestras puestas en escena, *Los días de nuestra vida*, hemos encontrado un procedimiento...

CRAIG: Pero aquí las palabras son bellas por sí mismas. La idea está en las palabras.

STAN.: No olvide, primeramente, que esas palabras son traducidas; no tan bellas pues como en el original, y en segundo lugar, y esto es lo más importante, que para hacer escuchar hermosas palabras hay que presentarlas de manera hermosa... Pero continuemos. Entonces, Ud. desea que en este acto los personajes permanezcan todo el tiempo sentados. Yo quisiera hacerle observar que en posición sentada, las poses son más ricas. De pie se tienen pocas posibilidades. Sentados, los actores pueden cambiar de pose mucho más.

CRAIG: Sí, pero yo quisiera el menor movimiento posible en toda la pieza. Quisiera que los actores comprendan que la ejecución de Shakespeare no exige una gran variedad de poses y de movimientos. Sin embargo, en su búsqueda de simplicidad, no deben caer en extrava-

gancias. La sustancia de Shakespeare está en las palabras. No se podrían traducir esas palabras en movimientos, en juego, más que a condición de reducir al mínimo esos movimientos y esas poses.

* Este estenograma fué publicado en el Anuario del Teatro Artístico de Moscú (vol. I, 1944) y exhumado por La Revue Théâtrale (Nº 12, 1950), con comentarios de Nina Gourfinkel. De esta revista fué traducido para NÚMERO por su interés teatral, literario y documental.

N O T A S

JUAN CARLOS ONETTI Y LA NOVELA RIOPLATENSE

I

En 1939 escribió Eladio Linacero:

*Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy "un soñador" me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan de ir contando un "suceso" y un sueño. El plan allí enunciado por Linacero fructificó no sólo en las 99 páginas de *El pozo* (novela que firmaba J. C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de mayores proporciones: *La vida breve* (también de J. Carlos Onetti). En esos diez años el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que recoge en un largo relato su legítimo descendiente, Juan María Brausen. Vale la pena examinar con este pretexto —y con la perspectiva de los diez años— el arte de su creador, Juan Carlos Onetti¹.*

II

"—Mundo loco —dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.

Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina

1. Cuatro novelas componen la obra visible de este narrador uruguayo (n. en 1909): *El pozo* (Montevideo, Ediciones Signo, 1939, 99 pp.); *Tierra de nadie* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1941, 253 pp.); *Para esta noche* (Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943, 211 pp.); *La vida breve* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 389 pp.). Algunas otras novelas yacen sumergidas; sus fragmentos pueden rastrearse en las páginas literarias de *Marcha* (Tiempo de abrazar, por ejemplo, o Nueve de Julio). Onetti ha publicado también algunos cuentos; el más memorable (*Sueño realizado*, 1941) da título a la selección que NÚMERO publicará próximamente.

de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía."

Con elogiada economía, Onetti enfrenta desde esas primeras líneas a los dos mundos en que va a circular el protagonista de su relato. Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegan a ser tangenciales pero nunca se solapan; están en distintos planos; distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos.

El mundo de Juan María Brausen es el mundo de la responsabilidad y la rutina, del hastío y el sinsentido, del malentendido que llaman amor. En alguna parte resume Brausen su vida: "*Gertrudis y el trabajo inmundado y el mielo de perderlo (...); las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz.*" O, un poco más tarde y con más reconocible elocuencia: "*A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida. (...) Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarme debe llegar a transformarse en un malentendido. Tal vez, poco importa. Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fué prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Éste, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres—, nadie, en realidad.*" O, también, dicho en las palabras con que el protagonista comprende —al fin— lo que había estado sabiendo durante se-

manas, que "*yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina.*"

Ese mundo puede resumirse en la imagen con que Onetti golpea al lector desde el comienzo, al empezar a comunicar Brausen su obsesión: el pecho recién cortado de su mujer. Las imágenes se acumulan, incesantes, crueles: "*...pensé en la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida, del color de la otra, delgada y sin relieve, ágil como una firma, que Gertrudis tenía en el vientre y que yo había reconocido tantas veces con la punta de la lengua*"; "*...pensaba en la mañana, unas diez horas atrás, cuando el médico fué cortando cuidadosamente, o de un solo tajo que no prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis. Había sentido vibrar el bisturí en la mano, sentido cómo el filo pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una ceñida dureza después*"; "*...mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello*"; "*...Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como un corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas, que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina. También puede pensarse cómo será quince días, un mes después de la intervención, con una sombra de piel que se le estira encima, traslúcida, tan delgada que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus ojos en ella. Más adelante las arrugas comienzan a insinuarse, se forman y se alteran; ahora sí es posible mirar la cicatriz a escondidas, sorprenderla desnuda alguna noche y pronosticar cuál rugosidad, cuáles dibujos, qué tonos sonrosados y blancos prevalecerán y se harán definitivos. Además, algún día Gertrudis volvería a reírse sin motivo bajo el aire de primavera o de verano del balcón y me miraría con los ojos brillantes, con fijeza, un momento. Escondería en seguida los ojos, dejaría una sonrisa junto con un trazo retador en los extremos de la boca. Habría llegado entonces el momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de apretar en el aire, exactamente, una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos. Mi palma tendrá miedo de ahuecarse exageradamente, mis ye-*

mas tendrán que rozar la superficie áspera o resbaladiza, desconocida y sin promesa de intimidad de la cicatriz redonda 2."

La brutalidad de estas descripciones deja más al desnudo la sensibilidad herida del personaje. A través de ella busca el autor alcanzar la sensibilidad del lector, dejar siempre abierta la llaga. Esa primera imagen es definitiva. Todo el resto de la novela sólo puede agregar circunstancias, nombres, anécdotas. Si el lector ha asimilado el castigo, bastaría esa única imagen para poder deducir —en angustia, en pasión— todo el resto. Pero Onetti es un verdugo metódico y proyecta sus vicisitudes (para usar sus palabras) con precisión y frialdad. Nada queda omitido. Y pieza tras pieza, en lúcido, ordenado *puzzle*, se desarrolla ante el lector la historia de Juan María Brausen: su fracaso amoroso, la pérdida del empleo, la separación de Gertrudis, un nuevo fracaso al intentar (en qué términos tan equívocos) el rescate de la juventud vivida en Montevideo 3.

Mientras la existencia de Brausen se empobrece y adelgaza hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo del otro lado de la pared, se ejerce con creciente energía. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la realidad. Pero es también realidad e impone sus reglas. Un día Brausen aprovecha una

2. Sólo en Louis Ferdinand Céline (especialmente en *Voyage au bout de la nuit*, 1932) suele encontrarse tamaña provocación a la sensibilidad del lector. El mismo Onetti en sus anteriores novelas no había dado con nada tan cruelmente eficaz; tampoco Jean-Paul Sartre, de quien Onetti es coetáneo y con quien presenta tantos curiosos puntos de contacto. (En efecto, *La Nausée* y *Le mur* son de 1938; *El pozo*, del 39. No es seguro que Onetti haya conocido antes de 1945 estas primeras obras de Sartre; y sin embargo su corta novela está en la misma tradición de literatura negra. El parentesco parece más fácil de trazar por la vía de una común admiración por Céline —*La Nausée* tiene un epígrafe suyo— y por la escuela de novelistas norteamericanos en que descuellan Dos Passos y Faulkner.)

3. Uno de los temas constantes de Onetti es el de la fresca adolescente de la mujer y su degradación en el sexo, en el embarazo, en la prostitución. Con curiosas variantes el tema puede verse en la historia verdadera de Cecilia Huerta o en la aventura con Ana María (*El pozo*); en el abandono de Nené por Aránzuru y en la violación de Nora por Larsen (*Tierra de nadie*); en la equívoca huida de Ossorio con la hija de Barcala (*Para esta noche*). En *La vida breve* la aventura con Raquel simboliza esto y algo más; también representa el intento (frustrado) de recuperar un tiempo abolido, de redescubrir la juventud en Montevideo. Con ejemplar dureza, Onetti hace volver a Raquel ante Brausen —deformada ya por el embarazo— para ensuciarlo con su vana piedad. (Incidentalmente, la aventura con Raquel está contada a lo largo de la novela con técnica fragmentaria estudiada —quizá— en el Faulkner de *Light in August*: en el cap. VI Brausen comenta con Julio Stein —en conversación saturada de sobreentendidos— la aventura; en el IX cuenta una entrevista con Raquel, que ocurre algo después de consumado el encuentro, y de la que no es posible sacar mucho en limpio; en el XIV aparece recién el relato minucioso de la misma.)

ausencia de su vecina, la Queca, y visita el apartamento vacío. "Empecé a moverme sobre el piso encerado (escribe), sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada paso lento. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer." Desde ese momento, Brausen empieza a concebir el desquite. No en su propia existencia ratonil, sino en el mundo de al lado. Al ingresar allí es como si los valores morales (sus valores en los que ya no cree) cambiaran de signo, aceleraran su metamorfosis: él, hombre de una sola mujer podrá convertirse en el amante de una prostituta, en *macró*; él, temeroso de hacer sentir a su mujer la imparidad de sus pechos, descubrirá el placer de golpear a una mujer, de brutalizar y brutalizarse; él, aceptando como un capricho ("*de primavera*", se dice) la idea de matar a Gertrudis, arderá en deseos de vengar con el asesinato premeditado de la Queca "*todos los agravios que me era posible recordar*".

Una fuerte escena marca el acceso al mundo de al lado. En su primera tentativa de entrar en contacto con la Queca, Brausen (vacilante, improvisando) es echado a patadas por uno de sus amantes, Ernesto. Mientras se levanta y se limpia la ropa maculada, Brausen comprende que ha sido aceptado, que ahora empieza a ser también Juan María Arce. La violencia parece ser la regla de este otro juego. Pero no es su tónica. Poco a poco, Arce descubre el verdadero sentido de este mundo, eufóricamente anticipado en la visita al apartamento vacío. En un segundo intento de aproximación (esta vez sin el torvo Ernesto) Arce consigue a la Queca; puede contemplarse vivir: "*Ahora yo también estoy dentro del escándalo, dejando caer ceniza de tabaco por todas partes, aunque no fume: usando copas, moviéndome con ardor entre los muebles y objetos que empujo, arrastro, cambio de lugar; inmóvil, cumplo mi tímida iniciación, ayudo a construir la fisonomía del desorden, borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared, que es posible vivir sin memoria ni previsión.*"

Con la Queca la rutina del sexo se convierte en otra cosa: "*Si la olvido (piensa mientras la mira caminar por la pieza), podría desearla, obligarla a quedarse y contagiarme su silenciosa alegría. Aplastar mi cuerpo contra el suyo, saltar después de la cama para sentirme y mirarme desnudo, armonioso y brillante como una estatua, efebo por la juventud transmitida a través de epidermis y de mucosas,*

desbordante de mi vigor de tercera mano." De estas experiencias un nuevo hombre (no sólo un nuevo nombre) emerge. Cuando acepta irse a Montevideo con la Queca, en viaje financiado por un viejo amante de ella, la nueva etapa de la degradación le permite mirarse desde la altura de Brausen y sentirse "irresponsable de lo que él (Arce) pensara o hiciera"; se ve "descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que (Arce) estaría obligado a levantarse para actuar por mí."

Una nueva verdad suplanta los valores destruidos por Brausen. Tendido en la cama de la prostituta (en la que se complace en "descubrir antiguas presencias mezcladas, contradictorias") y mientras se distrae pensando en su pasado como si fuera ajeno, "algunos antecipos de Arce y de la verdad iban cayendo sobre mi pereza: supe que no es el resto, sino todo lo que se da por añadidura; que lo que lograra obtener por mi esfuerzo nacería muerto y hediendo; que una forma cualquiera de Dios es indispensable a los hombres de buena voluntad, que basta ser despiadadamente leal con uno mismo para que la vida vaya encajando, en momento oportuno, los hechos oportunos. Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mí mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arribaban los demás, los que lo habían precedido, los que aún no estaban, él mismo. Me despedía del Brausen que recibió en una solitaria casa de Pocitos, Montevideo, junto con la visión y la dádiva del cuerpo desnudo de Gertrudis, el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha."

Para poder ingresar totalmente a ese mundo de verdad (ese mundo de Arce), el personaje necesita purificarse matando a la Queca; bastarían entonces pocos minutos para aliviarse de todo lo que puede ser dicho a una persona, "para quedarme vacío de todo lo que había tenido que tragarme desde la adolescencia, de todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de la inutilidad de hablar." Cuando llega al apartamento a matar a la Queca, descubre que ésta acaba de ser asesinada por Ernesto. "Sentí que despertaba (comenta luego) —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño."

Brausen (es claro) no deja nunca de ser Brausen. Ni aún cuando se libera de compromisos (el empleo, Gertrudis, la amistad); ni

aún cuando entierra, con Raquel, la nostalgia de la juventud en Montevideo; ni aún cuando vive, tantos meses, en Arce. Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profundamente como Brausen. La reacción frente al asesinato de la Queca lo demuestra. Ante la realidad brutal (no imaginaria) del crimen, Arce se desvanece —el nuevo juego (su juego) exigía que matara a Ernesto— y es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo creándole una vida nueva. (Quizá ya Brausen sienta que Ernesto ha matado por él, aunque sólo más tarde llegue a formulárselo tan claramente, llegue a sentirse solidario y a escribir: "No es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías.") En su desesperada intentona de evasión, ambos llegan a Santa María y acaban por ser detenidos, lo que de golpe entrega a Brausen la libertad, la verdadera: "Esto era lo que yo buscaba desde el principio (se dice), desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad." Entre tanto, su huida también lo ha llevado a interpolarse en un tercer mundo, del que no he hablado todavía pero que es antiguo como la novela.

III

Antes de que Juan María Brausen supiese que era posible incorporarse al mundo de la Queca —que corría vertiginoso del otro lado de la pared—, la necesidad de evadirse del mundo propio le había forzado a la creación de un mundo imaginario. Un médico cuarentón en Santa María, ciudad provinciana junto al río, constituía la primera imagen. Poco a poco, y mientras Brausen se esconde y emerge gradualmente en Arce, la historia de Díaz Grey se va formando como otra vía de escape. El mundo en que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen: la sordidez está objetivada en la profesión ("Los ojos... hartos hasta el fin de la vida de observar entrepiernas, pliegues, combas, blanduras, lugares comunes y anormalidades... La cara coigante inclinada sobre adelantos y retrasos, el olor de la carne fresca y cocida que se alza desprendiéndose del perfume de las sales de baño o del de la colonia distribuida previamente con un solo dedo. Abrumado a veces por la involuntaria tarea de analizar el claroscuro, las formas y los detalles barrocos de lo que miraba y tratar de representarse lo que aquello había significado o podría significar para un hombre cualquiera,

enamorado"); la tentación de la hembra, es Elena Sala ("La vi avanzar en el consultorio, sería, haciendo oscilar, apenas, un medallón con una fotografía, entre los dos pechos, demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara"); la consumación del rabioso deseo se alcanza en la posesión de esa misma Elena (que se entrega porque sabe que luego va a suicidarse); la pureza adolescente llega en una aventura imposible con una Elena Sala imaginaria, y que Díaz Grey se cuenta para poder seguir viviendo (como Brausen se cuenta la de Díaz Grey, como vive la de Arce); la huida y persecución está en la sucia aventura final con el marido y un amante de Elena Sala, aventura en la que Díaz Grey participa por saber que descenderá la paz en medio del desastre, que la joven violinista con la que al fin se queda es la Elena Sala imposible y ya muerta. Hasta en los menores detalles este mundo de Díaz Grey es tributario del de Brausen. No sólo porque el protagonista es el mismo Brausen y Elena Sala es una renovada Gertrudis; lo es, sobre todo, porque el dueño del hotel junto a la playa es el mismo viejo Macleod que había echado a Brausen de su empleo; lo es porque hay cosas de Elena Sala que sólo Brausen entiende; la prostibularia sonrisa que ofrece a Díaz Grey y que nace del mismo "ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido, (reiterado) años atrás en zaguanes de prostíbulos, donde mi mano avanzaba lívida bajo la luz alta en el techo"; nace de su promiscuidad con la Queca, de su implacable enfoque del sexo.

En esta tercera existencia de Brausen, Onetti abandona, es claro, toda pretensión de realismo. Me refiero al de las esencias. La superficie sigue siendo de sórdido, minucioso naturalismo⁴. Pero las

4. En otra oportunidad (al comentar Para esta noche en Marcha, feb. 18, 1944) he señalado algunas características de la técnica descriptiva de Onetti y la influencia que sobre la misma ejerce el arte de Faulkner. Son válidas, por lo tanto, las objeciones que presenta F. R. Leavis en su memorable análisis de *Light in August*: la aplicación de un mismo recurso técnico (introspección, monólogo interior, morosa descripción de cada gesto) a distintos personajes en distintas circunstancias, sin dar al mismo tiempo la intimidad minuciosa en el registro de la conciencia que ese recurso implica; vacilación en el enfoque o alteración casual del mismo que no obedece a ninguna necesidad interior; monotonía de los personajes que sólo presentan al lector la superficie; vinculación esencial de estos procedimientos con las simplificaciones sentimentales y melodramáticas de un Dickens. (V. *Scrutiny*, Vol. II, Nº 1, Cambridge, junio 1933, pp. 91-93.) Es cierto que en *La vida breve* Onetti ha prevenido casi siempre tales errores al concentrar la novela en un personaje (aunque triple) y utilizar como enfoque casi constante el relato autobiográfico. Se empobrece, así, la caracterización de los demás personajes — que aparecen siempre a través del único testigo — y se subraya la monotonía del problema, pero también se logra una concentración, una tensión no mitigada, que bien vale el sacrificio de la variedad. Además, el desarrollo casi simultáneo de la historia en tres planos contribuye a un efecto de auténtica complejidad, de riqueza.

coordenadas de tiempo y espacio, las identidades de sus personajes, son susceptibles de modificación y un retoque de la voluntad o un capricho del creador pueden alterar o petrificar la faz del mundo, sus valores.

Así como Arce se disuelve al final de su aventura en Brausen —y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica (ante el asombro del lector): "Usted es el otro... Entonces, usted es Brausen"—, Díaz Grey cierra la novela, conquistada ya del todo su objetividad por haberse asimilado a Brausen. El mundo real de Brausen se interpola verdaderamente en la ficción de Díaz Grey, se hace ficción, y la palabra Fin en la página 390 demuestra que, en efecto, la única verdad es la de la fábula. Se comprende recién entonces la lealtad de esta advertencia (ya citada): "Sentí que despertaba (dice el protagonista) —no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño."

IV

Otra lectura parece también posible. En vez de considerar a la novela como documento contemporáneo, testimonio sobre el mundo desvalorizado que vivimos, el lector puede seguir a Brausen en su aventura interior. Entonces no se trata de escapar a la realidad, vivir la vida breve, o inventarse un cuento para llevar al cine. Se trata de crear otra realidad, competir con la creación. Gradualmente, Brausen libera en sí mismo las fuerzas de la imaginación. Mientras vive su gris rutina o la más excitante de Arce, o la rectificable de Díaz Grey, Brausen explora las provincias de la creación. Empieza por tantear este mundo compacto y enterizo, tan ingobernable en apariencia. Por un resquicio —descubierto a qué costa, con qué esfuerzo— es posible interpolar en él una ventana sobre el río, un médico asomado a ella. Brausen se confiesa: "Estaba un poco enloquecido, ... sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo." Otro resquicio para la creación pueden ser los pechos de una mujer ("demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara") entre los que se balancea un medallón con un retrato. Bastan esas fisuras para que un nuevo mundo sea posible, empiece a existir.

Toda la novela entonces adquiere profundidad en el tiempo y en el espacio. En vez de contar tres historias más o menos novelescas que se yuxtaponen en universos incomunicados y regidos por sus propias leyes, ordena en un mismo cuadro espacial y temporal sus anécdotas; ese territorio común de las tres historias es la creación: el tema esencial que permite su existencia simultánea.

Cada vez que Brausen piensa a Díaz Grey lo va creando. Esa repetición insomne, ese obstinado rigor en el deseo, va haciendo viable a Díaz Grey; lo hace salir de la costilla de este Adán. En sus primeras tentativas de vida la creatura está demasiado adherida a Brausen, y su mundo sólo logra trasponer —en cifra melodramática y concisa— la dolorosa rutina. Pero la renovada invención permite que se acentúen los rasgos y se empiece a advertir que en Díaz Grey se realiza el milagro del desquite de esta vida primera. La originalidad e independencia de lo creado empieza luego a hacerse evidente. En el capítulo XIII, emerge un tercer agonista, el marido de Elena Sala, ente totalmente de ficción, aunque engendrado por la pasada desdicha y los vientres de Gertrudis y la Queca (como el mismo Brausen se dice). Con el ingreso de este personaje el relato adquiere por vez primera realidad objetiva; nada en el largo capítulo traiciona la existencia de un creador que mueve los hilos; los muñecos actúan como si fueran mortales. (Apenas algún juego del omnisciente e invisible relator, en que se salta el tiempo entre un apretón de manos de despedida y el mismo apretón de saludo, traiciona una impaciencia técnica, al paso que denuncia una conciencia que vigila.)

Puede creerse entonces que Díaz Grey ha logrado su plenitud de cosa creada, su eternidad en el papel. El proceso empieza entonces a revertirse: la creatura empieza a inventar a su creador. O mejor, a presentirlo. Brausen cuenta: *“Abandonado en el aire libre al cansancio, al frío, a las olas de sueños que a veces lo arrastraban para devolverlo en seguida, (Díaz Grey) contemplaba la mancha negra del pequeño fondeadero, trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar “Brausen mío” con fastidio.”* La invención de un creador acentúa, paradójicamente, la condición de ente real que no tiene (que no puede tener) Díaz Grey. Otra operación que emprende luego confirma el engaño, aumenta la confianza de sus movimientos. Díaz Grey (¿por qué no?) se improvisa un pasado. Para escapar al chantaje de Elena Sala —que se ofrece pero con asco, profesionalmente— el médico la recrea en la imaginación. Parece ridículo o meramente patético. Sacado de la nada, inventado por la urgencia

de otro a los 40 años, pequeño y rubio, contra una ventana sobre el río, cómo atreverse a tener un pasado en un taxi con una muchacha recién poseída, que es también la imposible Elena. Díaz Grey lo hace y asegura —demuestra— así su realidad. La posesión “real” de Elena Sala, antes del suicidio, no mata más que la comezón de la carne. El deseo (*“hijo del cuerpo, pero éste ya no bastaba para aplacarlo”*) sólo podrá ser satisfecho cuando encuentre a la muchacha violinista y huya con ella hacia el triunfo total sobre el desastre, cuando, igual que Brausen, cercado por la policía, alcance la paz sobre las serpentinatas muertas del alba —como ha dicho Borges.

Y es entonces (terminada ya la novela en la descripción objetiva de esa fuga y esa victoria) cuando el lector comprende que la verdad es que Díaz Grey acaba inventando a su Brausen, acaba siendo más Brausen que el otro. Porque cuando Brausen, que ha enterrado dentro de sí a Arce, huye con Ernesto hacia la imaginada Santa María descubre allí la realidad de su creación; descubre la vida del pueblo y los seres por él inventados; descubre, también, que la aventura de Díaz Grey ocurrió allí mismo pero en otro tiempo, hace ya muchos años; que esa aventura lo ha anticipado, que fué. Y en vez de interpolar su ficción (Díaz Grey, inventado por él) en la actualidad de la policía que acecha y de Ernesto que golpea a un hombre para escaparse, acaba rindiéndose a la ficción, entregándose a ella, libre e irresponsable. Vale decir: acaba por renunciar y aceptar también su condición de ente ficticio, de creatura creada por otro: Díaz Grey u Onetti ⁵.

V

¿Qué concluir de este laborioso análisis? A primera vista, Onetti no ha sabido resistir a la mediocre tentación de ilustrar —en gran escala— una de las máximas de Pero Grullo: El novelista es el Dios de sus creaturas. (Para demostrar su auto-satisfacción, podría insinuarse, no ha vacilado en introducir su auto-retrato en el cuadro, como si fuera un Veronese cualquiera ⁶. Pero esta explicación, que

5. Con su habitual concisión había anticipado Jorge Luis Borges este mismo tema en un cuento fantástico (Las ruinas circulares) recogido en *El Jardín de senderos que se bifurcan*, 1941. Quizá fuera instructivo —apoyándose en ésta y otras pistas— emprender un estudio de la influencia heterodoxa de J. L. B. sobre el arte de Onetti.

6. Ese creador (que en algún pasaje de la novela es Brausen-Dios para Díaz Grey) es Dios mismo para Brausen-Arce-Díaz Grey. Y está también dentro de la obra. En la página 247 hace su única aparición total. Casualmente, Brausen habla allí de un hombre con el que compartía la oficina: *“...se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba*

no deja de tener sus atractivos, es lamentablemente falsa. Como Proust en *À la recherche du temps perdu*, como Gide en *Les faux-monnayeurs*, como Huxley en la novela en que parodia a éste último (*Point Counter Point*), Onetti ha querido explorar la creación literaria desde dos planos simultáneos e inseparables: el teórico y el práctico. Su novela analiza la creación mientras crea. No sólo obtiene por este simple recurso una mayor vitalidad; también logra despojar a un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación al asediarlo con rabia y pasión.

Además (y esto solo ya sería mucho), con tal procedimiento consigue dar un contenido profundo al mensaje evidente de la obra. No sólo es cierto que la liberación de la rutina y de la desvalorización del alma sólo llega cuando nos enfrentamos con la verdad de nosotros mismos, nos depojamos de inhibiciones y compromisos, aventamos malentendidos (Brausen al despertar del sueño, después de haberse purificado en Arce); la liberación puede llegarnos por la creación, por las fuerzas que libera el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida. Por eso el protagonista consigue develar —en uno de sus numerosos ensoñares— la verdadera ambición de este artista y de esta obra, el último mensaje. Dice así: “A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad —que me contagiaba— de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia.”

VI

La doble o triple lectura arriba propuesta no excluye otra que parece lícito examinar también. Proyectada sobre el cuadro de la

adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos. (...) No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa.” Para evitar equívocos (¿o para alimentarlos?), Onetti ha cuidado que su Brausen no se le parezca físicamente: es pequeño de cuerpo (como Díaz Grey); usa bigote; no es miope. Algo ha quedado, sin embargo: la grave actitud que Julio Stein le reprocha, confirmada por el mismo al aludir a “esa cabeza de caballo triste.” Del parecido moral (o de su ausencia) se ocuparán investigadores futuros.

ficción rioplatense de los últimos años, esta novela (y la obra entera de Juan Carlos Onetti que le sirve de antecedente) adquiere un significado peculiar. Ante todo, parece fácil clasificar a Onetti como un novelista de la ciudad y un novelista del realismo, oponiéndolo a un Güiraldes, a un Benito Lynch, a un Amorim (en su primera época), a un Espínola, y emparejándolo a un Manuel Gálvez (en su período pre-histórico), a un Roberto Arlt, a un Amorim (segunda época), a un Eduardo Mallea, a un Felisberto Hernández (antes del onirismo), a un Leopoldo Marechal en su único intento totalitario (*Adán Buenosayres*). Un examen comparado de sus respectivas obras lo deja a Onetti solo. Y no porque no sea posible esgrimir reparos a sus creaciones. Cualquiera advierte la sospechosa monotonía de sus personajes, la unilateralidad en el método descriptivo, el (a veces excesivo) simbolismo de sus acciones y caracteres, el desarrollo deliberadamente barroco que entorpece la lectura, los rasgos aislados de mal gusto. Pero ninguno de los nombrados en su categoría (ciudadana y realista) alcanza la violencia y lucidez de sus testimonios, la calidad segura de su arte que sabe superar el realismo superficial y se mueve con pasión entre símbolos.

No es casual la mención en las páginas precedentes de algunos nombres (Céline o Sartre, Dos Passos o Faulkner) que constituyen los mejores representantes de una literatura que sin dejar de ser arte es también testimonio y agonía. Onetti supo ver y denunciar en la superficie falsa y vacía del mundo rioplatense lo que esa superficie encerraba; supo encontrar las imágenes que en un solo momento lo expresaran todo. En este sentido, *Tierra de nadie* ha hecho por Buenos Aires lo que *Manhattan Transfer* por Nueva York⁷. La aproximación no es caprichosa. Parte de la técnica de Dos Passos —luego aprovechada por Orson Welles para filmar su *Citizen Kane* y por Sartre para *Les chemins de la liberté*— ha servido de clara inspiración a Onetti. Pero la modalidad técnica no constituye el valor principal de su novela, agria e imperfecta en este sentido. Su importancia esencial consiste en la ardida descripción de un mundo sin valores, poblado de indiferentes morales, de espaldas a su destino; un mundo en que

7. En un artículo sobre Vicisitudes de la novela (en *Realidad*, Año III, Vol. V, Nº 13, Buenos Aires, enero-febrero 1949) Carmen Gándara intenta una aproximación técnica entre *Tierra de nadie* y una novela francesa de redacción posterior, *L'étranger* de Albert Camus (1942). El parecido parece errático y lejano. Quizá la Sra. Gándara haya querido decir que ambos derivan de Céline (la corriente del roman noir) y de la novela norteamericana.

el arte o el sexo, la política o el intelecto, se ejercen en el vacío, como formas desprovistas de contenido y sin sangre. (*El pozo* fué el borrador montevideano de este universo total⁸.)

Que Onetti no sólo supo ver la superficie sino que caló hasta el fondo lo demuestra mejor ahora que nunca esa fantasía de una ciudad sitiada que se tituló *Para esta noche*. La imaginaria ciudad, gobernada por la delación, el terror y la brutalidad, fué en 1943 el anticipo de un Buenos Aires actual, menos melodramático pero no menos irrespirable. Y lo que entonces pareció un ejercicio en imaginación, escrito (según confesaba el autor) "*por la necesidad satisfecha en forma mezquina y no comprometedora— de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos*", y capaz por lo tanto de ser emparejado con la amanerada reconstrucción del asesinato de García Lorca en *Fiesta en Noviembre* de Mallea, se convirtió en duro, en apasionado testimonio del futuro. *La vida breve* cierra en cierto sentido ese ciclo documental abierto hace diez años por *El pozo*.

Pero abre nuevas perspectivas. Sobre todo, porque excava en la misma realidad un territorio fantástico no menos sugestivo que el real; además porque desde el punto de vista del realismo documental significa el cierre de una etapa. La generación perdida que empezó a examinarse en *El pozo*, de la que *Tierra de nadie* levantó el despiadado censo, la que anticipó en pesadilla su destrucción en *Para esta noche*, encuentra su definitiva metáfora, su cabal resumen, en *La vida breve*. Pero ya no es más. Las fuerzas imaginarias de *Para esta noche* están operando hace más de un lustro sobre la realidad y el mundo de aquella generación pertenece ya al pasado. Quizá sea hora para el novelista de inaugurar la verídica pintura de este nuevo universo.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

Cambridge, abril de 1951.

8. En la solapa de *Tierra de nadie* se transcriben unas palabras de Onetti que definen el tema profundo de la novela y su actitud como creador. Vale la pena transcribir la última frase: "El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista el haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia."

PRIMERA TEORÍA DEL «CANTO GENERAL»*

Como lo señalara Alfredo Cardona Peña, en el único artículo¹ que por ahora se ha dedicado al *Canto General*, un silencio hostil, pero explicable por razones extraliterarias, se ha hecho alrededor de este último libro de Pablo Neruda. No obstante, es casi seguro que las posibles crónicas futuras de la gran literatura hispanoamericana, en el especial relevamiento de su poesía, registren la aparición de este libro como un acontecimiento principal.

A esta altura de la obra de Neruda, resulta innecesario encarecer su importancia. Si no bastaran *Residencia en la Tierra*, su *España en el corazón* o, mejor todavía, la repercusión de su acento en la poesía hispanoamericana, aquí está para hacerlo este controvertido *Canto*. Neruda, en su doble recorrido de poeta y hombre, ha desembocado en esta obra, que plantea al cronista un sinnúmero de problemas y a la poesía otros tantos. Ellos han sido resueltos por el poeta, arriesgándose a los territorios menos propicios, a los límites más peligrosos de lo poético. Y como la aventura se cumple con ciertos logros sorprendentes, conviene examinar por separado algunos de sus distintos aspectos. De cualquier modo, la multiplicidad de los mismos limita de antemano las pretensiones de este escrito; lo reduce a una primera aproximación, a una primera serie de anotaciones y sugerencias.

En ocasión de la publicación parcial de distintas composiciones del libro —que se sabe no ha sido escrito de un solo aliento sino compuesto y coordinado luego con pasajes intermedarios, para conseguir un orden determinado— en diferentes publicaciones periódicas, se entreveía una imagen diferente de la que ahora ofrece el conjunto. En base a esos atisbos parciales, no faltó quien comparase algunos trozos con la *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Bello.

Sin embargo, la única imagen verdadera de *Canto General* la da su presencia total, su conjunto. Por esa razón, toda explicación o reflexión sobre el mismo debe considerarlo como una unidad no representable cabalmente por ninguna de sus partes.

* Pablo Neruda, *Canto General*, México, Ediciones Océano, 1950. 575 págs.

1. Pablo Neruda: Breve historia de sus libros, en *Cuadernos Americanos*, año IX, Nº 6, Noviembre-Diciembre 1950.

No todo en este libro de Neruda es un nuevo ámbito, una completa inauguración. Como esta suya actual es una poesía que puede llamarse clásica, no ofrece, por supuesto, el espectáculo de un lenguaje recién nacido, de un terreno virgen recién develado. Por el contrario, el poeta parece manejarse con maestría y dominio en un campo que ya transitó: sus imágenes, de la conocida riqueza y sorpresa, sus encadenamientos, el uso eficaz de ciertos adjetivos, si bien provienen de seguras ideaciones, brillan con una luz quizá ajena a su actual concitación. Por esa causa, para quienes regusten de manera especial el primitivismo sanguíneo y nada conceptual de *Residencia en la Tierra* de modo excluyente, *Canto General* resultará una obra desdichada. Pero para aquel que, desconsiderando esa supuesta caducidad que parece evidenciar su reiteración en el instrumento escrito —al cual debe mirarse como *oficio*, como estable realización del poeta—, atienda a lo que significa este libro en la obra nerudiana, como revolución en la poesía de América y como exitosa aventura cuyas proyecciones en el futuro no tardarán en verse, se aparecerán, a la vez que estos méritos, el aliento humano de la obra y su sorprendente propósito de comunicación.

El poeta de *Residencia en la Tierra* quería sin duda, como todo poeta, comunicarse, pero lo hacía sin esforzarse hasta el último límite de ese deseo, atendiendo más a sus propios fantasmas inapresables que a su posible lector. No interesa aquí establecer —si es que puede establecerse— cual ha de ser la más conducente disposición del creador o cual la más legítima para el logro de una poesía esencial. Interesa sí verificar que en esta presunta disposición previa de Neruda se registra una de las variaciones fundamentales, quizá la única verdaderamente esencial, de su poesía. El *Canto General* parece aspirar primordialmente a ser transmitido, se dirige a una mayoría, quiere prender en la sensibilidad popular. Para ello el poeta ha procurado ser explícito, ha decidido hilar su relato con una sucesión de acontecimientos. Y uno de sus mejores méritos ha sido no renunciar de hecho a su maravilloso pasado poético, aunque lo haya hecho de viva voz, últimamente, ante la inminente publicación de una *Antología Poética* en Budapest. Toda su renuncia se reduce al abandono de ciertos asuntos de otro tiempo, aunque esos asuntos reaparezcan metamorfoseados. Porque felizmente el poeta no ha descendido a destruir, por voluntad de explicar o por presión de su ética, ciertos valores tan entrañables como discutidos de su poesía. Hubiese sido cruel para con su obra si, al procurar trasmitirla, desconociera sus propios hallazgos de veinte años de creación.

Esto quiere decir que la poesía del *Canto General* no es —como puede pensar algún lector atento a la trama, que se desarrolla coherentemente— una poesía clara y traslúcida. Por el contrario, registra las viejas zonas oscuras, tan características de Neruda, los territorios donde se nubla la razón común y sólo son válidas las presencias o razones poéticas.

Residencia en la Tierra debía principalmente su coherencia a la constancia del clima de aire enrarecido que rodeaba su maravilloso conjunto. Su unidad se debía por tanto a causas ajenas a la voluntad de hacer de su autor. *Canto General*, contrariamente, ofrece una ordenación de partes y capítulos con una determinada temática, una establecida cronología. Aquí Neruda no ofrece su poesía como lo hacía en *Residencia*, donde aquélla se daba como un torrente desbordado. En el *Canto* la canaliza, la somete a un tratamiento lúcido y riguroso, a la vez que la somete doblemente a una ética y a una estética. Este doble rigor impuesto, o doble precinto que padece la obra, es quizá su punto más escabroso, porque toca las concomitancias o implicaciones políticas actuando sobre la literatura. ¿Qué precede a qué? ¿Se pasa de una estética a una ética o se ha procedido a la recíproca? ¿Se trata de una poesía que encuentra una moral a la cual adhiere o de una moral que conforma un cierto tipo de poesía? Aunque se admita de antemano como tarea muy difícil la de discriminar sobre intenciones o posibles razones, lo más prudente puede ser atenerse al resultado de la obra y a la verificación de su genealogía.

Teniendo en cuenta que esta nueva poesía de Pablo Neruda acaece como derivación del enrarecimiento, de la condensación y el ensimismamiento, que ya Amado Alonso había señalado en *Residencia en la Tierra* y de acuerdo con la mecánica de estos procesos que mueven del ensimismamiento a la expansividad por reacción, no parece excesivamente arriesgado sostener que Neruda ha cumplido el último de los derroteros (de estética a ética) y esta opinión se ve abonada por el hecho de que el poeta, previamente a su militancia comunista o antes de que ella fuese el centro de su obra, y en ocasión de los dolorosos acontecimientos españoles, preformó o anunció esta poesía, estimulado por una tragedia directamente vivida. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que esta obra no aparece ahora de súbito, sino que entre *España en el Corazón* y *Canto General* el poeta ha venido escribiendo, como etapas, los distintos poemas que ahora integran esta obra.

Debe tenerse en cuenta también que, en contadas ocasiones, quien recorre *Tercera Residencia* encuentra la reaparición de los viejos te-

mas y no siempre conformando poemas de la vieja calidad. Sin duda ha llegado a esta poesía luego de concluir y cerrar el brillante ciclo de su poesía oscura y tumultuosa (no hermética) con su *España*, con la cual también anuncia entre líneas esta nueva.

De cualquier modo, y aunque la evolución no se hubiese cumplido como se sospechó, interesa fundamentalmente comprobar que la relación ética-estética (o política-poética, si quiere enunciarse en términos más crudos) no ha perjudicado el fenómeno de esta poesía que, como resulta obvio señalar, se valida exclusivamente por sí propia, por su valor literario y no por su función en ayuda de la idea política que sustenta de manera explícita. Sin embargo, y aunque resulte paradójico, conviene hacer una comprobación no menos interesante, y es que lo político o social inserto, lejos de molestar a lo poético, le confiere una dimensión especial y una especial resonancia, a la vez que somete a prueba la nobleza del material poético, moviéndolo hacia ciertos tópicos de emanación partidaria. Tales serían los trozos en que Neruda se embarca en referir circunstancias aparentemente extrapoéticas (exaltación del partido comunista y sus líderes, explicación de las condiciones de trabajo de los obreros chilenos, trapisondas patronales en el juego de los salarios, etc.) y de las que extrae una poesía del más puro valor, por encima de las trivialidades o prosaísmos (o no, según se vea) de que se ocupa. Además, con este fresco testimonio contemporáneo, que vale asimismo por adición a otros sonados ejemplos, parece liquidarse el viejo pleito sobre poesía y militancia, si es que no se daba ya por concluido.

Del mismo modo, reabre otro viejo debate sobre existencia de materiales o asuntos poéticos y apoéticos. No porque se haya dicho muchas veces, está demás repetir, a la vista del *Canto General*, y en caso de negarse legitimidad a los antecedentes, que lo que hace poesía es el tratamiento imprevisible de los temas, el sesgo poético infiltrado en el material que se elabora y no su condición a priori.

Al igual que en *Residencia en la Tierra*, en el *Canto General* pululan los materiales agónicos y dolorosos. El propio tema de América, que está dado con persistente y meticulosa explicitación de historia y geografía, se expresa principalmente como una exaltación de lo perdido, o lamentación por un bien y un esplendor terminados con la bárbara conquista. De la misma naturaleza atenta al dolor son su preocupación por el desvalido, el roto, el sufriente, el oprimido por la estructura social, el mártir de la libertad, y su atención, su preferencia por la desolación y la agonía de estos seres. Pero si en las

Residencias las agonías, dolores y pesares, aparecían para resolverse solamente en sí mismos, éstos similares que ocupan el *Canto* lo hacen resolviéndose en una levantada esperanza.

El tema de América, su historia y la de sus deslumbrantes héroes, ha estimulado ya a los poetas y tiene antecedentes ilustres y lamentables. Para todos ellos ha sido un tema riesgoso, un señuelo para dar en un tema más literario que vivencial. Neruda, que ha recorrido el continente y se ha relacionado con sus hombres y sus cosas, no se maneja con el sentimiento de una América helénica o utópica. A esa experiencia se une su sorprendente conocimiento de la fauna, la botánica, la geografía y la historia del continente. Pero no es el suyo un conocimiento de manual, improvisado por la confección de una obra erudita, sino un conocimiento amoroso y directo. Del mismo origen son sus vinculaciones humanas con las gentes del trabajo o de la poesía del continente. Su exaltación podrá parecer localista en extremo, pero Neruda ha estado junto a todos esos hombres, ha estado al lado de los bosques y los ríos, ha convivido con unos y con otros.

No es extraño por eso que ofrezca imágenes de los héroes tradicionales —quizá formados con rasgos de hombres reales, con experiencias intransferibles y auténticas —iluminados con una viva luz especial: recordar el encuentro San Martín-Bolívar. Estos héroes históricos aparecen por esa causa distintos de los que provee la tradición oficial, distintos de los que una cansada iconografía mecánica transforma en irreales figurones absurdos.

Desde otro punto de vista toda esta historia de América, sus venturas y desventuras, y su viejo dolor recién ahora llorado, no es sino la historia pretérita del poeta referida desde sus orígenes más remotos, desde su comienzo primero.

El capítulo titulado *Yo soy*, con que se cierra el *Canto General*, parece indicar inequívocamente que la propia persecución del poeta por el traidor González Videla y su condición de víctima ante el fuerte ensoberbecido, se correlacionan con el dolor y las persecuciones de la América indígena conquistada, con el dolor de los mártires de la Independencia, de los mártires de las luchas sociales. Hay una relación sin duda entre aquellos viejos dolores y los suyos actuales, que parecen ser la manifestación presente de aquel dolor acumulado por siglos. De eso se sigue que el *Canto General* es la pequeña historia humana de Neruda, posibilitada por la historia mayor del continente. Su persecución deviene un símbolo de la América perseguida; su esperanza, la esperanza americana. Tal es así que su confraternidad y

solidaridad con el trabajador americano están dadas por el relato de su convivencia y su intento de participación en los sufrimientos del pobre, mediante su compromiso de difundir esos sufrimientos con su voz de poeta escuchado.

Con relación a César Vallejo, de gemela preocupación por el dolor de América —recordemos *El Tungsteno*— puede relevarse una curiosa diferencia. Vallejo ha sufrido directamente y como un trabajador oscuro, esos típicos dolores americanos. Neruda ha sufrido como poeta, tomando de esa experiencia sus mejores estímulos. Recordemos su verso *Yo no sufrí sino no haber sufrido* (pág. 466 del *Canto*), que corrobora su condición de símbolo, por añadidura.

Es conocida la posición estético-política de Neruda como para que puedan sorprender sus invectivas contra los que llama poetas celestes, gidistas, rilkistas, etc. Sin embargo esa estética implícita, que subordina su obra a una preocupación colectiva, no es difícil que influya fuertemente en la próxima poesía americana, ya que su propia creación obedece tanto a su voluntad como a la maduración de las circunstancias, tanto a su propósito como a la exacerbación de una poesía personalista que no desemboca. No es improbable tampoco que influya en la poesía francesa, dada la propaganda que se ha montado en París alrededor de su persona y del *Canto General* (ya traducido al francés), quizá por razones políticas semejantes¹ a las que determinaron el silencio con que se ha acogido este libro extraordinario en los países de habla española.

Las posibles repercusiones del *Canto* derivarían de su propósito de integrar una poesía impura con las viejas virtudes de la llamada poesía pura; una poesía primordialmente comunicante, aplicada a un tema previsto, y embarcada en las angustias cotidianas colectivas, con abandono de las cotidianas subjetivas o personales.

Sin que la presente nota pueda argumentarlo definitivamente —si es que es posible hacerlo— con seguridad éste representa uno de los libros de poesía más importantes de los últimos años, por lo que significa de revolución en las letras americanas y porque asegura la trascendencia de un creador hispanoamericano a un plano universal. No importa que en la repercusión de este libro obren

1. El semanario comunista *Les lettres françaises* publica sus poemas *Espagne* y *Barcelone*, todavía inéditos en español, en versión de Alice Ahrweiler, traductora de *Canto General* (Nos. 354 y 358, respectivamente).

agentes ajenos a la literatura, porque se trata de un producto de insobornable legitimidad. La lectura del *Canto* lleva al lector a un mundo de cosas y acontecimientos que lo comprenden, lo nutren de historia poética, de cosas y hombres que existen, con lo que cumple un verdadero milagro poético. Además, para esta gran reunión, para este juicio, que es testimonio y espectáculo, han sido convocados los canallas de la historia vieja y presente, los mártires de antaño y hogaño: la propia América. Convocar tanto y a tantos con orden y vida, es quizá la hazaña de este alto poeta de América.

SARANDY CABRERA.

NUEVA REFLEXIÓN COREANA

Cuadernos Americanos y Sur en sus números correspondientes a diciembre de 1950, publican simultáneamente, bajo el título de *Reflexión Coreana*, un trabajo de Daniel Cosío Villegas en el que el autor propone una actitud latinoamericana frente al problema de la lucha en Corea y el papel que en ella desempeña Estados Unidos. El trabajo termina con las siguientes palabras: *Esta reflexión pretende tan sólo incitar a una respuesta meditada.* El tema es arduo y apasionante porque al abrir juicio sobre el destino de América, enjuiciamos también nuestro propio destino. Ello es sin duda lo que nos reclama una definición, originada en un planteamiento distinto, quizá contrario al de Cosío Villegas.

Parte el autor de una posición liberal y nacionalista y comienza analizando las ventajas y las pérdidas del pueblo coreano, su deber y haber frente al probable triunfo del Norte o del Sur: *El triunfo de los norteamericanos no afianzaría la nacionalidad coreana sino la haría desaparecer; del mismo modo no ampliaría la libertad individual sino la suprimiría. ¿Qué ocurriría si los surianos triunfaran? No se acabaría la nacionalidad coreana; subsistiría al menos teóricamente. En cuanto a la libertad podría haberla en la medida en que los coreanos la apetecieran pues no desaparecería el concepto de ella y por ende la posibilidad de lograrla. La razón de todo esto es nueva pero sencilla: los norteamericanos no hacen la guerra como coreanos sino como comunistas y para los comunistas carecen de sentido la nacionalidad y la libertad... Puede el comunismo plantear la duda y hasta en forma desgarradoramente dramática de si algún valor pueden tener la independencia y la libertad, sobre todo menguadas por el imperialismo y la tiranía ocasional, cuando el hombre vive en la miseria o en la desigualdad. De hecho el comunismo la da por resuelta asegurando que el sacrificio de la independencia y la libertad son un precio módico para conseguir el bienestar material igual y el moral de enaltecer al hombre por su trabajo y no por la posesión de los bienes.*

Sentados estos antecedentes que el autor considera indispensables para entender el problema, hace a los latinoamericanos las siguientes preguntas: ¿Sienten todavía la nacionalidad de los respectivos países? ¿Aman la libertad individual, la encuentran útil y valiosa? ¿Su sed de riquezas es tal que están dispuestos a sacrificar por ella su independencia y su libertad personal?

A esta altura del trabajo Cosío Villegas recurre a la historia para afirmar su pensamiento y nos dice: *desde fines del siglo XVIII hasta hoy la historia de la América Latina sólo tiene un sentido que la hace inteligible: es una lucha tenaz, amarga y cruenta por conseguir la independencia y la libertad. La paz, la igualdad, el progreso material no han sido metas primarias sino secundarias, no si se quiere secundarias en importancia, pero sí en cuanto a la primacía de su logro.*

El ensayo termina con una indulgencia plenaria para los Estados Unidos contra quien la animosidad se nutre de hechos ciertos, de agravios reales, pero crece irracionalmente y la atizan los comunistas. *Que éstos, consecuentes con sus ideas y sus fines, lo hagan, lógico y natural parece, pero es ya excesivo que los liberales la enciendan con argumentos impensados, y que lo hagan a pretexto de defender su patria...*

Afirmando luego que *podiera hacerse un balance afinado y objetivo de la conducta de los Estados Unidos y de cualquier otro poder colonial de la tierra, Holanda, Francia e Inglaterra o España y Estados Unidos saldría mejor parado.*

La actitud a asumir por los latinoamericanos en el conflicto de Corea estaría determinada por la respuesta a esta pregunta: ¿Estados Unidos defiende intereses semejantes o idénticos a los de México, a los de América Latina? De su pensamiento surgiría esta respuesta: sí, porque defiende la libertad y la independencia de América.

No podemos admitir que a esta altura de la historia se continúe homogeneizando a los pueblos por la vía del nacionalismo, aún cuando ello se refiera a los pueblos de América que no han cumplido un ciclo histórico similar al de los pueblos europeos. El planteamiento es anacrónico y perjudicial para los intereses populares. Las manifestaciones nacionalistas y liberales mantienen contemporáneamente una indudable vigencia, pero son, sin duda alguna, corrientes ideológicas superadas, que evidencian una sensible crisis, y colocan a quienes pretenden hacer doctrina política a través de ellas, en una actitud retrógrada. El escritor tiene un compromiso con la Historia como tiene un compromiso con la Humanidad. Su función rectora y de futuro no debe realizarse en concepciones que, contemporáneamente, se manifiestan en formas que podríamos llamar degeneradas, como pueden serlo el fascismo y el imperialismo, respecto del nacionalismo, por más que éste en su época haya tenido un sentido y cumplido una misión.

Quien pretenda abrir juicio sobre cuál debe ser la actitud de los pueblos no debe olvidar que nuestro siglo es esencialmente

internacionalista: lo es por la influencia de las doctrinas revolucionarias, por estratificación y separación en clases de lo que el nacionalismo había agrupado alrededor de la idea de nación; lo es a través de la búsqueda de soluciones políticas supraetnáticas para combatir precisamente el hipernacionalismo de las potencias; lo es a través del capitalismo cuyo espíritu de lucro ha desbordado los estrechos límites fronterizos.

Plantear el problema desde un punto de vista americano, supone imaginar a América como algo compacto, uniforme, único, con intereses e ideales también únicos, y esto es tirar por la borda cien años de historia y de experiencia revolucionaria de los pueblos.

Lo curioso es que el propio Cosío Villegas, en otro trabajo publicado en *Cuadernos Americanos* en 1949, al hacer un análisis de las clases sociales en América, afirmaba:

Ninguno (de los países americanos) tiene una clase media (o por lo menos no la tiene bastante numerosa y compacta) cuya existencia mitigue el contraste tajante y doloroso entre una clase baja, desmesuradamente pobre, y una alta también desmesuradamente rica.

Insisto en que no debemos disimular la distancia abominable que separa a nuestras clases bajas de las altas.

Es precisamente a esas clases a las que es necesario tener en cuenta al emitir una opinión sobre el problema planteado. En una nueva guerra mundial estas clases no pueden tener iguales intereses; por dos veces en nuestro siglo los pueblos del mundo han ido a la masacre, y por dos veces también han sido otros los beneficiarios de su sacrificio. La pregunta que cabría hacerse frente a la guerra de Corea es la siguiente: ¿Estados Unidos defiende intereses o ideales idénticos o semejantes a los de los pueblos de América? Indudablemente NO.

Por supuesto que las guerras de América se han caracterizado fundamentalmente por la defensa de la independencia y de la libertad política. Pero la situación ha cambiado radicalmente. América conoció un nacionalismo que tuvo como fundamental respaldo a la burguesía; un nacionalismo que podríamos llamar defensivo por oposición al expansionista de las grandes potencias. Ese nacionalismo ha sido traicionado por la alta burguesía que entró abiertamente en el engranaje capitalista internacional y que, en este momento, está dispuesta a acompañar la política norteamericana. No se puede decir

que el fenómeno sea reciente, pero es observable en este momento con toda nitidez. Estos son realmente los grupos sociales cuyos intereses defiende Norteamérica.

La pequeña burguesía carece de unidad frente al problema y encontramos en ella todas las gamas posibles de opiniones; desde los que abandonan su anti-imperialismo de origen nacionalista en defensa de la libertad política que consideran defendida por Norteamérica, hasta los que mantienen una actitud intransigente con simpatías claras hacia el movimiento obrero, pasando por todos los matices posibles del "mal menor".

Sin duda son las clases bajas las que presentan un cambio de mayor importancia. La formación de un proletariado americano, numéricamente pequeño, pero activo y eficaz en sus reivindicaciones, ha modificado la actitud de esos grupos, creando la necesidad de que las soluciones al problema internacional no se planteen al margen de sus problemas económicos y sociales. Dicho de otra manera, y a esto queríamos llegar, la adhesión en este conflicto al imperialismo norteamericano, supone postergar nuevamente, vaya a saber con qué consecuencias, la lucha contra la explotación capitalista.

De acuerdo a la forma de plantear el problema las democracias occidentales, cabrían para los pueblos del mundo dos posibilidades: o buscan resolver su situación social, cultural y económica a través del comunismo soviético a cambio de su libertad y su independencia, o luchan junto a las democracias burguesas, postergando sus reivindicaciones revolucionarias en provecho de la libertad y de la independencia que las democracias occidentales les aseguran.

Creemos que la forma simplista de plantear el problema lleva a ofrecer esta falsa disyuntiva cuya realidad nos merece serios reparos. Es probable que, en la medida en que colaboremos a su crítica, haremos posible el hallazgo de una solución aceptable.

Del planteamiento en cuestión, hay un término que para los pueblos ha cambiado sensiblemente de sentido: es el concepto de independencia. La independencia como simple defensa de un estado que se manifiesta en excesivas oportunidades como colaborando en la estabilización de la desigualdad social, es algo que a la larga, tenía que llegar a ser inadmisibles. No deja de ser sintomático que, en un momento de crisis mundial como es el presente, tanto los EE. UU. como Inglaterra se hayan visto enfrentados a dos grandes huelgas de gremios tan importantes como los de ferrocarrileros y portuarios, sin que los huelguistas hayan tenido en cuenta que afectaban la economía de guerra. El Presidente Truman en declaraciones hechas a

la prensa expresaba: *Existen todavía algunos mal aconsejados o irresponsables que hacen caso omiso de las necesidades de su patria en esta emergencia*¹. La historia no pasa en vano, y los pueblos no se identifican ya con las *necesidades de su patria* en la forma y sentido que pudieron hacerlo en otras épocas.

La idea de independencia debe ser sustituida por la de auto-determinación, es decir, el derecho de un pueblo a labrarse su propio destino que no se agota en la independencia del extranjero, sino que exige además que las formas políticas y las soluciones sociales y económicas, partan de él, de sus legítimos intereses y de sus necesidades esenciales. Afirmamos aquí que ni la Rusia Soviética ni la Democracia Capitalista defienden la auto-determinación como algo propio. No deja de ser sugestivo que en Corea, "casualmente" en la zona de influencia de la Unión Soviética se haya creado una República Popular y en la de Estados Unidos, una República Democrática burguesa. ¿En cuál de las dos hubo determinación? Sospechamos que en ninguna. Las persecuciones políticas llevadas a cabo por el Gobierno de Syngman Rhee carecen de precedente: en el año 1949 fué aprobada por el Parlamento Coreano, *no sin grandes dificultades, una ley de represión política por la que fueron llevados a la cárcel alrededor de 80.000 prisioneros políticos, contrarios a su gobierno. Eso culminó en marzo de 1950 con el procesamiento de trece diputados del Sur, en Seul, acusados, entre otras cosas, de oponerse a la invasión de Corea del Norte por las fuerzas armadas coreanas del Sur*². Los despachos, que pasaron en nuestro país inadvertidos, dan idea de las garantías otorgadas por la democracia sureña. Ya puede ir viendo Cosío Villegas que si triunfa el Sur, no podrá haber libertad *en la medida en que los coreanos la apetezcan*, sino en la medida en que la apetezca el gobierno y quienes le respaldan, en este caso las Democracias y en especial EE. UU.

En la imposibilidad de reconocer la auto-determinación como elemento diferencial de los dos planteamientos políticos internacionales en pugna, nos quedaría por analizar esta discutible opción: una democracia con libertad pero sin justicia social, o un comunismo con justicia social pero sin libertad.

Nueva simplificación a la que nos permitimos oponer serios reparos, no sólo por la imposibilidad de aceptar aisladamente ninguna de las dos proposiciones, sino porque en sí mismas no responden a la realidad de los hechos.

1. Associated Press; 8 de febrero de 1951.

2. Citado por Dzelepy; Les Temps Modernes, N° 62, pág. 963 del New York Times del 15 de marzo de 1950. Corresponsal Walter Sullivan.

Comencemos por el comunismo, sobre el que sin duda estaremos más fácilmente de acuerdo. Por lo pronto no es cierto que en Rusia pueda considerarse como justicia social lo que ellos entienden ser los triunfos de la Revolución bolchevique, al margen del entusiasmo que pueda despertarnos la rebelión de esos pueblos, contra el régimen autocrático de los zares. No es cierto que las clases se hayan suprimido ni que haya cesado la explotación del hombre. Rusia, desde la desaparición de la democracia en los SOVIET, ocurrida en vida y por obra de Lenin, se ha precipitado en la dictadura de una oligarquía que ha tomado la forma de partido político. Que no haya libertad ya es un hecho indiscutible, puesto que ni los propios comunistas lo niegan, afirmando que ello es transitorio como lo es también la *dictadura del proletariado*. Como la justificación es inaceptable debemos concluir que la solución soviética carece de valor para los pueblos y debe ser descartada.

Nos queda entonces el otro término de la proposición: la libertad sin justicia social ofrecida por las democracias occidentales burguesas. La propuesta también nos parece discutible en su propia realidad.

No nos cabe ninguna duda de que existe una clara diferencia entre el régimen soviético y la democracia liberal. El hecho de que podamos publicar este trabajo y actuar en los movimientos independientes abona la afirmación. La libertad política, en mayor o menor dosis, es un hecho; una *relativa libertad política*, dice Luce Fabbri, *que a pesar de que para los hambrientos signifique una cruel ironía, ha sido hasta ahora la condición mínima indispensable de toda lucha y progreso*³.

Pero entendámonos: Occidente se encuentra identificado con el sistema capitalista, y el capitalismo es mucho más que un sistema económico; es también un orden de cultura y un sistema de vida política. Decir entonces que, para defender la libertad hay que defender a Occidente, y dentro de Occidente a la Democracia burguesa, y dentro de las Democracias burguesas a los Estados Unidos, es el más funesto planteamiento para los ideales populares de justicia social.

El capitalismo actual es hijo del industrialismo del Siglo XIX, que le imprimió la depreciación del hombre y la asimilación de éste a la máquina como ideal de producción. Para el capitalismo el hom-

3. L. Fabbri: El Anticomunismo, el Antiimperialismo y la Paz. Ed. F.A.C.A. Enero de 1951, Pág. 10.

bre vale en cuanto es capaz de mecanizarse. El capitalismo es esencialmente anti-humanista. En términos ajustados plantea Antonio García el problema:

Lo esencial en el mercado capitalista es que todas las relaciones sociales tienen la forma de *relaciones entre cosas*; de ahí que la piedra sillar del derecho burgués sea el derecho de propiedad. Todos los derechos quedan subordinados a éste, reduciéndose paulatinamente el papel del hombre al de un apéndice de las cosas... El capitalismo contemporáneo puede pagar salarios más altos o idear mejores sistemas de asistencia y seguridad social, pero no puede detener este proceso anti-humanista, que va recortando diariamente terreno a las posibilidades del hombre ⁴.

Existe la imposibilidad ontológica de que el capitalismo defienda la libertad. Por ende, entregar a su miembro más conspicuo esa defensa es acelerar el proceso de liquidación del individuo. Es un error creer que el capitalismo pueda respaldar aunque más no fuere la libertad política. Por la única libertad que se interesó en el siglo XIX fué por la libertad económica porque ella representaba para él la libertad de lucro.

Lejos de ser un defensor de la libertad política, ha sido en cambio su más consecuente enemigo, toda vez que ella ha podido representar un obstáculo para su desenvolvimiento. No creemos necesario poner aquí ejemplos de las numerosas veces que en América las dictaduras estuvieron respaldadas por el capitalismo internacional, y por los propios Estados Unidos.

Pero si no es cierto que la libertad política pertenezca a la esencia de las democracias capitalistas, tampoco es posible decir, lisa y llanamente, que en las democracias occidentales no hay justicia social. Afirmarlo sería ignorar el éxito de las luchas sociales que han tenido como resultado la jerarquización de las clases bajas y la obtención de una legislación que *si bien no puede satisfacer la necesidad de una reforma social de fondo*, representa en cambio una preocupación que no tiene sin duda origen en el sistema capitalista. Por el contrario, el estado burgués no ha hecho sino reconocer lo que la acción obrera ha obtenido en su lucha contra la explotación.

4. Naturaleza de la Crisis del Capitalismo. Cuadernos Americanos, Mayo y Junio de 1949, Pág. 25.

Lo que es necesario comprender es que la democracia, absorbida por el sistema capitalista, adoctrinada por el liberalismo del siglo pasado, y administrada por la burguesía, ha representado el ámbito donde han podido desarrollarse los movimientos revolucionarios en defensa de la libertad y en procura de la justicia social. Ella ha permitido la lucha, pero ha cobijado también al enemigo. Ha hecho posible ese primer plano a que han pasado los problemas de la clase obrera, pero librada a su propia suerte, desbordada por el capitalismo, no podrá lograr para los pueblos, el mundo que éstos reclaman.

Es absurdo creer en la democracia como en un absoluto. Por el contrario, la Historia la ha integrado en cada época, con aquellos elementos conceptuales que la propia época autorizaba. Frente a la interpretación liberal y frente a la interpretación capitalista, los pueblos luchan ahora por una interpretación de *tipo* socialista, que no se agota en la solución del problema económico, sino que va más lejos y, a través de distintas corrientes doctrinarias (socialismo, acción libertaria, sindicalismo cristiano, etc.), aspira a lograr una revaloración del Hombre.

Entendemos que la empresa peligra si los pueblos luchan contra un solo enemigo descuidando al otro. Es imprescindible combatir el peligro soviético, pero es imprescindible también combatir el capitalismo. En el éxito de la empresa reside el porvenir de los pueblos, porque tanto triunfe el comunismo, como triunfe el capitalismo, los derrotados serán ellos; será esa nueva concepción de la Democracia que aspira a asegurar a los hombres la libertad y la justicia social.

Lo que se ha logrado dentro de la democracia, no ha sido sino a costa de muchas vidas. Queda aún camino por recorrer, y la lucha de hoy exige tanto la conquista del futuro, como la defensa del pasado. La actitud de los pueblos no puede ser otra que la reacción a todo lo que se oponga a sus reivindicaciones espirituales y sociales. La solución puede surgir de la contestación a esta pregunta: ¿Puede confiar el hombre su destino al capitalismo o al comunismo soviético?

JOSÉ CLAUDIO WILLIMAN (h.).

Marzo de 1951.

ALGUNAS FUENTES DE "DOÑA BÁRBARA" *

A 270 millas al sur de Caracas se encuentra la soñolienta metrópolis del llano, San Fernando de Apure. Dormitando en la lejana ribera del mayor afluente del Orinoco, la ciudad está situada a unas seiscientas millas del mar, en el corazón de una de las más extensas llanuras de América. En esta vasta pampa de aproximadamente 250.000 millas cuadradas, el llano por excelencia es el de Guárico y del Alto y Bajo Apure. Y a unas cuarenta millas al sur de San Fernando, por un sendero arenoso se llega al orgullo del Apure, el ható de *La Candelaria*. Este famoso rancho, que concentra 100.000 caballos e innumerables millares de ganado cimarrón, se extiende hasta más allá del Arauca, abarcando más de 275 millas cuadradas de llanura venezolana. *La Candelaria* era ya una hacienda bastante grande en los años en que Páez, Bolívar, Boves y Morillo hacían historia en esas mismas llanuras. En el siglo siguiente cayó en las ávidas manos de Juan Vicente Gómez, como antes en las de Cipriano Castro, aumentando hasta sus actuales proporciones a medida que se le añadían numerosas tierras vecinas y posesiones comunales. Las tierras antes cultivadas o dedicadas al pastoreo vigilado, se convirtieron en dominio favorito del caballo indómito y del ganado cerril, de la *onza*, *tigre y león*, de la volatería y del venado. Y en los días de Gómez, antes de que comenzaran las lluvias invernales, muchos excursionistas solían visitar este paraíso del cazador, que es *La Candelaria*.

Rómulo Gallegos fué uno de estos excursionistas, durante las vacaciones de Pascua de 1927. Era su primer viaje al llano. *La Trepadora* (1925) había sido bien recibida, y ahora estaba muy ocupado en otra novela. Pero antes de que pudiese terminarla necesitó material auténtico del llano, el suficiente para que la descripción de la corta visita de su protagonista a San Fernando tuviese el acento de la verdad. Pero este personaje no volvió nunca a las páginas del manuscrito inconcluso, ni se narró nunca su historia. Gallegos abandonó el tema por uno que le atraía desde que —un cuarto de siglo

* El material para este estudio, publicado originalmente en *Hispania* (Agosto, 1948), fué reunido en el verano de 1947 durante un viaje a Venezuela que facilitó una subvención del reciente Carnegie Foundation Research Program, administrado por la Universidad de Tulane. Con autorización del autor, se han suprimido las notas eruditas y algún pasaje en esta traducción a cargo de Hernán Rodríguez Masone.

antes— compuso *Los Aventureros*, donde había presentado la barbarie y la civilización como *las dos fuerzas contrarias que mueven el cuerpo social venezolano*. Allí, en *La Candelaria* y en San Fernando, oyó por primera vez el relato de la ya casi mítica hombruna, que le pareció simbolizar del mejor modo las devastadoras fuerzas de la regresión y la barbarie.

La idea se desarrolló rápidamente. Su protagonista, el joven de Caracas, que iba sólo a pasar unos pocos días en el llano para volver luego a la capital, habría de permanecer en el valle del Apure y del Arauca *para contribuir a la destrucción de las fuerzas retardatarias de la prosperidad del Llano*. Don Rómulo trabajó febrilmente en los breves ocho días que permaneció allí. Había guías complacientes para familiarizarlo con los diversos aspectos de la vida de la estancia, el rodeo, la hierra, la doma, la recolecta, el vado de los ríos; y muchas lenguas impacientes por referir las hazañas, las pendencias, las supersticiones y costumbres del llanero, en jerga chispeante y en coplas que él más tarde transcribiría tan fielmente en sus páginas que, como señaló un crítico: *Nunca se habían contado en Venezuela estas cosas del llano con tanta exactitud, con tanta lealtad, con tanto fervor...*

Un mes después de su regreso a Caracas las primeras galeras de una nueva novela salían de la imprenta. Pero Don Rómulo no estaba contento con lo que leía, ni le agradaba el título de *La Coronela*. La explosión inicial y espontánea de inspiración y entusiasmo parecía no haberle conducido a un término satisfactorio. No tenía temperamento o disposición de ánimo para trabajar penosamente en una historia que no se desenvolvía gradualmente a medida que él apretaba las teclas. El argumento lo había encontrado de inmediato; lo había pensado en su viaje de retorno a Caracas, lo había desarrollado en largos paseos solitarios, y luego, sin esquema ni notas escritas, se sentó para redactar a máquina capítulo tras capítulo, hasta que las primeras pruebas comenzaron a salir de la imprenta. Esta fué su técnica. Una trama debe tomar su forma final casi inconscientemente, espontáneamente, a medida que se escribe. Y una vez terminado un capítulo, debe quedar como está porque a Don Rómulo no le gusta retocar una sola línea; si está todavía suficientemente animado, prefiere escribir toda la página o el capítulo otra vez. *La Coronela* le defraudó en cuanto leyó sus primeras páginas impresas; su título carecía del influjo o simbolismo de sus novelas anteriores; repentinamente, se desinteresó por toda la obra y mandó suspender la publicación. *La Coronela* quedó también sin ver la luz.

Poco después, Don Rómulo llevó a su esposa a Bologna, a operarse. Fué en Italia, durante la convalecencia de aquélla, que retornó al abandonado manuscrito de *La Coronela*, revisando y volviendo a redactar capítulos enteros, y acertando por fin con un título que ubicaría a la novela entre las obras maestras, tan felizmente tituladas, de sus colegas americanos: *Los de abajo*, *La vorágine*, *Don Segundo Sombra*. A principios de 1929, luego de tres meses de inspirada labor, *Doña Bárbara* estaba pronta para los impresores de Barcelona, y para el aplauso mundial.

Sólo ocho días en el llano y, sin embargo, Gallegos escribió una novela que motivó manifestaciones de críticos que no conocían su ambiente o su pasado, tales como la siguiente: *Don Rómulo Gallegos ha vivido, sin duda, la vida amplia y libre del inmenso llano y sabe reflejarla en sus múltiples aspectos con una sobriedad y un verismo bien poco tropicales, por cierto.*

Sólo en una oportunidad, el autor sugiere o denota que *Doña Bárbara* nació de contactos, leyenda y sucesos recogidos durante aquel corto viaje a Apure en 1927. Invariablemente, los críticos exaltarán a Don Rómulo como *el que forjara la ficción de la hombruna Doña Bárbara*, y uno irá tan lejos que insistirá sobre este carácter imaginario de la heroína como punto de partida para justificar acusaciones de plagio y de falta de originalidad. Algunos reputados críticos, tanto colombianos como venezolanos, ya han juzgado conveniente refutar las acusaciones de que *Doña Bárbara era un plagio de La vorágine porque allí también hay bongos...* ¿Qué refutación de imputaciones tan mal fundadas sería más efectiva que una información de cómo Gallegos logró en realidad su historia y sus personajes?

Don Rómulo estaba muy locuaz aquella tarde de fines de junio de 1947. Había asistido a la construcción de un pequeño edificio a los fondos de su casa "Marisela", que está situada al pie de El Ávila, en las cercanías de Caracas. También había ayudado con sus propias manos a construir a "Marisela", y con las ganancias de *Doña Bárbara*. Esta era su manera de descansar de los atareados días en las oficinas principales de la Acción Democrática, partido que dirigía, y del cual era nuevamente candidato presidencial —"El candidato del pueblo"— igual que en 1941, cuando Apure abogaba por él como su hombre "que no tiene otra cosa que un libro bajo el brazo". Hablando de ese libro y del leal apoyo de sus amigos llaneros, Don Rómulo recordaba sus días en *La Candelaria*. Antonio Torrealba, decía, era el que más sabía del llano y del llanero en San Fernando.

Fué Antonio quien le sirvió de guía y de constante compañero en 1927, quien le presentó a sus compadres en la hacienda, y quien le suministró largas colecciones de coplas y otras formas de verso popular que figurarían en *Doña Bárbara* y, posteriormente, en *Cantaclaro*.

Antonio José Torrealba Osto es fácilmente reconocible en el peón Antonio Sandoval que da la bienvenida a Santos Luzardo en Altamira. Como el verdadero Antonio, el de la novela está siempre a mano cuando Santos necesita el estimado consejo de un veterano en las costumbres del llano y de sus habitantes. Antonio Torrealba vive ahora en San Fernando, a donde llegó proveniente de *La Candelaria* hace unos diecisiete años. Es inconfundible su *cara redonda, de color aceitunado*. El tiempo ha aumentado, sin duda, el peso de este *araucano buen mozo*, que tiene ahora cerca de cuarenta años. Su estatura mediana y su pie izquierdo contrahecho parecen acentuar sus doscientas cincuenta libras y desmentir que haya sido Antonio el cicerone y consejero de antaño. Hoy, Antonio trabaja en una joyería donde limpia y pule, cuando no deleita a los que quieran escucharlo con cuentos de la vida en el llano, o llena libros mayores con coplas de la tradición oral o de su propia composición. Uno de sus libros está colmado de observaciones sobre tradiciones y costumbres populares que, según afirma, están cambiando rápidamente si no desapareciendo por completo.

Antonio nació de madre india y de un descendiente de los primeros colonos españoles, en el hatu Santa Rita, de propiedad de su padre, al sur de San Fernando. Creció en el monte y en la sabana. En la época en que Gallegos y sus amigos visitaron *La Candelaria*, en 1927, Antonio había logrado a fuerza de trabajo un puesto de responsabilidad como ayudante del administrador del rancho. Hoy constituye su alegría y su orgullo, dilatados generosamente por los años, recordar cada uno de sus instantes con Don Rómulo, identificar nombres de lugares y de personajes de *Doña Bárbara*, y detallar cada escena o acontecimiento que Gallegos trata ligeramente en la novela.

Pero es en torno del personaje de Doña Bárbara que realidad e imaginación están tejiendo una leyenda en la mejor tradición de la llanura venezolana. Los hechos incontrovertibles son pocos. En las primeras décadas de este siglo, en unas extensas posesiones a lo largo del Arauca, a unas 150 millas al oeste sudoeste de San Fernando, vivía una mujer llamada Francisca Vázquez que se hizo célebre como la hombruna o marimacho del hatu *Mata El Totumo*. Debe haber sido diestra en las costumbres del llano y capaz de habérselas tiesas con cualquier hombre. Cuando Gallegos llegó al llano en 1927, Doña

Pancha se había convertido ya en algo legendario. Vivía todavía por esa época. La opinión corriente coloca su muerte hacia 1929. Gallegos no llegó a conocerla, ni visitó su hacienda. Sin embargo, Antonio Torrealba la vió muchas veces, y es posible apenas imaginar qué relatos habrá contado a Gallegos de sus proezas, su astucia, su codicia y su dominio de los hombres.

Todos parecen coincidir en que Doña Pancha no se casó nunca. Antonio alegará, no obstante, que ella tuvo dos vástagos: una hija que, según se dice, aun vive en las tierras de su madre que son, desde hace mucho, propiedad de los Hernández Vázquez, y un hijo que fué muerto por un "toro bravo". Pero Mariano Pardo, del salón de "ponche" de la Plaza Páez, en San Fernando, negará que Doña Pancha haya tenido hijos. En sus días juveniles, Don Mariano pasó más de diez años a caballo por todos los lugares del país del Apure. Conoció a Doña Pancha en su casa de *Mata El Totumo*. Años más tarde, recordaba sus visitas a San Fernando. Declara que ella era baja, rechoncha y hasta fea; que se vestía desaliñadamente y como un hombre mientras estaba en los terrenos de pastoreo, pero que siempre aparecía limpia y respetablemente vestida en San Fernando. Ambos hombres coinciden en cuanto a las historias sobre numerosos pleitos por cuestiones de límites. Don Mariano porfía, sin embargo, que Doña Pancha no era tan astuta y sagaz como la describe Antonio; esos juicios, según cree, eran motivados principalmente por su ignorancia y su mala administración. También cree que, como resultado, Doña Pancha perdía a menudo más tierra de la que ganaba. Ambos hombres recuerdan el más sensacional de esos juicios, que tuvo lugar en San Fernando alrededor de 1922. Esta vez fué Doña Pancha contra Don Pablo Castillo. La defensa estaba en las hábiles manos del abogado Pensión Hernández; la acusación era conducida magníficamente por una figura no menos capaz, según dicen, como es la del hoy distinguido poeta y estadista Andrés Eloy Blanco. El juicio fué el acontecimiento más importante durante muchos días. La gente se apiñaba en el tribunal desde temprano por la mañana, estremecida por la elocuencia de los "dos bonitos abogados".

Pronto se empieza a sospechar que Antonio y otros han confundido, desde hace mucho, a la original Doña Pancha de *Mata El Totumo* con el personaje desarrollado más tarde en la fértil imaginación y bajo el extraordinario poder de asimilación del creador de *Doña Bárbara*. Es evidente también que la película "Doña Bárbara", que ha sido exhibida en tres o cuatro oportunidades durante varias noches seguidas estos últimos años en San Fernando, ha contribuido

no poco a las historias contradictorias y a los borrosos recuerdos que se tienen hoy de la hombruna de carne y hueso de hace veinte años. Hoy Doña Bárbara se ha convertido en un símbolo y en un apodo—aun entre las chicas y habitués de los bares de San Fernando—. Doña Pancha ha desaparecido; pero Doña Bárbara ha vuelto para reemplazarla como la notoria cacica y *devoradora de hombres* de Apure.

A la luz de la información aquí presentada, la visita de Doña Bárbara a San Fernando, tan adecuada y poéticamente descrita en el capítulo *La hija de los ríos*, lleva ahora añadidos sentido e importancia. ¿No está tratando Gallegos de contarnos la leyenda surgida en torno al carácter de Doña Pancha, invitándonos a la vez a identificar su heroína con la hombruna de *Mata El Totumo*? Para los hombres del llano, al menos, la asociación debe haber sido inmediata. ¿Y no intenta del mismo modo transmitirnos su convicción de que Doña Bárbara también se convertirá pronto en parte de la leyenda del llano, como su réplica en la vida? ¿Cómo se podrían interpretar de otra manera las líneas siguientes?

Ya, al saberse que estaba en la población, habían comenzado a rebullir los comentarios de siempre y a ser contadas, una vez más, las mil historias de sus amores y crímenes, muchas de ellas pura invención de la fantasía popular, a través de cuyas ponderaciones la mujerona adquiría caracteres de heroína sombría, pero al mismo tiempo fascinadora, como si la fiera bajo la cual la representaban, más que odio y repulsa, tradujera una íntima devoción de sus paisanos. Habitante de una región lejana y perdida en el fondo de vastas soledades y sólo dejándose ver de tiempo en tiempo y para ejercicio del mal, era casi un personaje de leyenda que excitaba la imaginación de la ciudad.

Gallegos mismo admitirá que no está más seguro de hasta qué punto la historia de Doña Bárbara es la historia de Doña Pancha tal como la recogió de la *imaginación de la ciudad*. Pero, ¿es que realmente importa? Basta con que hoy en el llano la marimacho de *Mata El Totumo* y la hombruna de *El Miedo* se hayan convertido en una para los *espíritus impresionables y propensos a las sugerencias de lo extraordinario, como lo son los de la imaginativa gente llanera*. Y así también hoy en San Fernando, para el igualmente imaginativo forastero, son los *pasos de Doña Bárbara, sombra errante y silenciosa*, los que repercuten en su imaginación a través de la *noche soñolienta de brumas... y leyenda*.

JOHN E. ENGLEKIRK.

Tulane University. New Orleans.

GUIDO PIOVENE.—*Piedad contra piedad* (Pietà contro pietà).

Traducción de Herman Mario Cueva. Buenos Aires, Emecé, 1950, 275 págs.

La actual narrativa italiana quiere garantizar de algún modo la convicción de su estilo, las exigencias de su nuevo realismo, y si en esa tarea puede superar una interpretación religiosa de la existencia, no puede en cambio relegarla, pues ello significaría amputar una cualidad media de ese mismo pueblo que constituye su materia. Piovene ha sostenido que *la Iglesia tiende a perpetuar todos los vicios de los que el pueblo italiano tiene necesidad de salir* (*La Iglesia Católica y el Fascismo*, en Babel Nº 50). Sin embargo, para liberarlo de sus vicios, es preciso hablar a ese pueblo en un proverbial lenguaje católico, ya que éste constituye su moneda corriente. Ello parecería justificar que la obra literaria de Piovene —notorio anticlerical— rodee significativamente una palabra clave: la piedad, que el italiano medio virtualmente entiende, pues se la han explicado desde siempre. De modo que la nueva interpretación de este novelista adquiere sentido a partir de esa anterior familiaridad entre su tema y su lector.

En el prólogo a *Lettere di una novizia*, Piovene sostenía que los hombres modernos están obligados a la perspicacia. *No podemos aspirar a la estupenda ignorancia de algunas zonas peligrosas del alma, que garantizaba la vida de nuestros antepasados*. Sin embargo, aconsejaba moderar esa perspicacia con una cauta piedad. Los personajes de aquella novela —y en especial Rita, la novicia— vivían a expensas de su mala fe, y si no llegaban a conocerse a sí mismos, si les repugnaba todo sondeo introspectivo, era porque no les convenía, *pues mala fe es el arte de no conocerse o, mejor aún, de regular nuestro propio conocimiento por la medida de la conveniencia*. De ahí que Rita careciera prácticamente de piedad. Los personajes de *Pietà contro pietà* sufren en cambio un exceso de ella. A la novicia le repugnaba examinarse a fondo; Lucas, Ana, Julio, tienen en cambio la obsesión indeclinable de conocerse más, de alcanzar un estado insoportablemente lúcido, de absoluta conciencia de sí mismos. (Existe, en este sentido, una afinidad temperamental entre el Lucas de Piovene y el Meursault de Camus).

Evidentemente, Lucas no es un acorralado más. No se halla agobiado por un *Big Brother* ni por los ejecutores de la Ley kafkiana; ni tiene por qué indagar el origen de su proceso, ya que es consciente

de su culpa, es decir, de su piedad. *La piedad se propaga y, creciendo con nosotros, infecta todos nuestros impulsos, se corrompe en violencia, odio, crueldad, homicidio. Todo está atado, desde el primer respiro, por una piedad que sólo es amor hacia nosotros mismos* (página 111). Aunque situado en los antípodas de Greene, este lenguaje parecería cercano al de Scobie —el suicida de *The heart of the matter*— que también se pierde por su piedad; pero en tanto que Scobie se rebela infructuosamente, y por escrúpulos religiosos, contra su propia compasión, los personajes del novelista italiano la recogen en el escrutable fondo de su egoísmo.

En realidad, toda la obra de Piovene corre detrás de un justificativo moral y así como en *La gazzetta nera* el autor sostenía que una virtud es siempre un vicio transformado (*es preciso tener el valor de admitir que la virtud brota del vicio; que el bien humano se nutre de impulsos perversos y emplea para sus fines esa única y omnipresente materia*), en esta nueva novela busca obstinadamente el linaje egoísta de la piedad. Lucas, Ana, Julio, se arrojan mutuamente sus historias particulares, se invitan a desprenderse, tienden —quizá de un modo demasiado ostensible— a confirmar la tesis del autor. Implícitamente se traslada así al hecho colectivo de la guerra —en cierta manera, para explicar el fenómeno de su intermitente rebrote— el impulso individual de la piedad. Si la voluntad de un hombre, suficientemente desvirtuada, mentida, estragada por obra de la piedad, puede llevarlo al crimen, también la humanidad, colectivamente desvirtuada, puede desembocar en el caos de la guerra.

En lo literario no se sostiene por entero la verosimilitud de ciertos personajes que, llegados a la novela por vías opuestas, coinciden empero de tan exacto modo con las razones del autor y colaboran con tanta eficacia en su testimonio. Resulta notable, en cambio, su estructura, que —por los continuos regresos a una misma anécdota, por el informe al lector no sólo desde ángulos opuestos sino también desde contrarios intereses— recuerda insistentemente la de *Absalom, Absalom!* Piovene maneja con verdadera habilidad su piadoso, acorralado presente. Como tantos novelistas, como tantos simples hombres de hoy, recurre al pasado y en él recupera su lucidez y su conciencia.

No obstante, interesa anotar que esta búsqueda resulta harto más desolada que la de Proust, ya que se halla exenta de toda fe, de toda ternura, de todo consuelo. Lucas y Ana no recobrarán su tiempo, sino —único, pobre rescate— los móviles de su pérdida. El pasado no irrumpirá en el presente como un milagro revelador; por el con-

trario, al descubrir el viciado origen de la piedad, sólo permitirá comprobar la absurdidad de un presente atroz y, al mismo tiempo, su estricta, lamentable justicia.

Por la densidad y la vigencia de su problemática, por la rítmica progresión de los personajes hacia su incómoda conciencia, por su estructura y su lenguaje impecables, esta novela no sólo se destaca en la producción de su autor sino también dentro de la actual narrativa de su país, a cuya decisiva renovación —como Moravia, como Vittorini— ha contribuido ejemplarmente Guido Piovene.

GRAHAM GREENE.—*A través del puente* (Nineteen stories).—

Traducción de J. R. Wilcock. Buenos Aires, Emecé, 1951, 247 págs.

El lector de Graham Greene, acostumbrado a convivir las aventuras y desventuras del hombre acorralado en un universo hostil, sabe que bajo la omnipresencia de la culpa existe también, aunque envuelta en una resignada convicción, la más grave omnipresencia de la muerte. En *Brighton Rock*, en *The Power and the Glory*, en *The Heart of the Matter*, la ubicua amenaza se cierne sobre los seres novelescos. Debido a la naturaleza pecaminosa que éstos reconocen en sí mismos y a la incapacidad que muestran para comunicarse tanto con su prójimo como con su Dios, la muerte se vuelve irremediable aislamiento, anhelada incomunicación. El sentimiento de culpabilidad otorga sentido e impulso a esa probable, temible destrucción de la propia conciencia, arrinconada en una débil esperanza de continuidad. En la mayoría de los relatos de *A través del puente*, que Greene presenta como los productos subsidiarios de la carrera de un novelista, la muerte ha sido condensada, reducida a sus términos más escuetos, a un sencillo final sin pecado ni culpa, pero con los mismos alrededores de ansiedad y de miedo. Al parecer, Greene intenta demostrar que la muerte es, en sí misma, sin que sea preciso usufructuar su vecindad religiosa ni medrar a sus expensas en la consabida busca de la gracia, lo suficientemente atroz como para agobiar una existencia e invalidar su último sentido.

De los diecinueve relatos del volumen, diez encaran directamente el tema de la muerte; cuatro, penetran en el desorbitado mundo de la infancia (dos de éstos, *El cuarto del subsuelo* y, particularmente, *Fin de fiesta*, pueden agregarse asimismo a la serie anterior) y otros

cuatro participan de una crítica jocosa, deliberadamente superficial, acerca de ciertos tipos y vínculos humanos. El restante, que lleva por título *El otro lado de la frontera*, es, según confiesa el autor, un abandonado esbozo de novela. (Aunque la escena del reportaje es de gran habilidad, el conjunto sólo posee un relativo valor de taller.)

Figuran en el volumen cinco o seis cuentos de una impecable construcción. *El cuarto del subsuelo* (título que circunscribe el ambiente del relato más adecuadamente que *El ídolo caído*) y *Fin de fiesta*, introducen en el clima equívoco de una infancia sensible. Felipe y Francis, como sus hermanos mayores Scobie o el sacerdote de *The Power and the Glory*, son seres acosados. La función hostigante que para éstos asumían la conciencia o la justicia, es desempeñada aquí por ejecutores tan primitivos como Mrs. Baines o la oscuridad. Naturalmente, la reacción infantil es ingenua, elemental —ya se llame odio o, simplemente, miedo— y economiza al narrador la compleja estructura de sus novelas mayores. Pero estos odios, estos miedos, esta presencia oscura de la muerte, son como un anticipo de otros terrores —tanto más inhumanos cuanto más conscientes—, de otra muerte, tanto más inasible cuanto más lúcida.

Sin alejarse del territorio de la infancia, en *Espía* y *El inocente*, los más breves y mejor pensados de estos cuentos, el autor recorre angustias menos atroces, aunque nada fáciles de conjurar. En el primero, Charlie Stowe asiste, desde la oscuridad, a una escena —para él incomprensible— en que participan su padre y dos desconocidos. La amenazada ternura que sostiene este cuento, oscila entre la realidad que se evidencia directamente al lector, y el misterio que sólo remotamente desconcierta al niño. En *El inocente* se refiere el reencontro de un adulto con un escondido amuleto de su infancia. La obscenidad aceptada en más de treinta años de vida, no le impide admitir la pureza de un mensaje que, abstractamente, en su aislado recuerdo, había permanecido como algo hermoso y singular. Por otra parte, la presencia de la mujer que acompaña la aventura, sirve para expresar admirablemente los estados de ánimo del protagonista y sus imprevisibles variaciones.

La oportunidad del señor Lever guarda cierta relación con el final de *Brighton Rock*. En el último párrafo de esta novela, Rosa se encamina, ignorante y decidida, hacia el más terrible de los horrores (el disco con la voz de Pinkie); aquí, el señor Lever —que *estaba perdido, y eso lo liberaba*— emprende el camino de regreso, frágil y feliz, con el microbio de la fiebre amarilla en la sangre. Es otra

versión de lo que parece ser un hondo convencimiento de Greene: la crueldad de la insostenible compasión de Dios, que permite ese último, infructuoso consuelo.

De los otros relatos, merece destacarse el más divertido: *Cuando dos griegos se encuentran*, y la serie que forman *Jubileo*, *Trabajando* y *¡Ay, pobre Maling!*, que no desentonarían en la producción satírica de Evelyn Waugh. *A través del puente*, *Un paseo por el campo* y *Hermano*, tienen un planteo un tanto deslucido, pero mejoran considerablemente hacia el final. *Prueba positiva*, *La segunda muerte*, *Una salita cerca de la calle Edgware* y *El argumento de la defensa*, padecen de una excesiva truculencia. En sus mejores novelas, Greene emplea a veces el contraste violento, la salida brutal, pero se toma el tiempo necesario para formar el clima y, con éste, la imprescindible expectativa. En cambio, en los cuatro relatos mencionados, el desarrollo es demasiado breve; de ahí que el choque sobrevenga cuando la tensión del lector no está madura.

Parecen menos importantes *El billete de lotería* y *Un día ganado*, en particular este último, cuya inclusión no se justifica. Pero, en general, y considerando que estos diecinueve cuentos han sido escritos entre 1929 y 1941, circunstancia que conspira evidentemente contra su unidad temática, este libro no debe incluirse entre los menores del autor; más aún, gracias a la irreprochable estructura de algunos de estos relatos, a su intensa, comprensiva versión del hombre contemporáneo, a su simple felicidad de narrar, debe contarse a Greene entre los más diestros cultores de este género.

CAMILO JOSÉ CELA.— *La Colmena*. Buenos Aires, Emecé, 1951, 252 págs.

No es fácil imaginar a qué público aspira este novelista gallego. *La familia de Pascual Duarte* era una truculencia de estilo fuerte, picado, donde el recuerdo de Baroja no llegaba a traslucirse demasiado y en la que se injertaban tantas violencias imprevistas que el lenguaje irónico del novelista parecía burlarse de su propia materia. Luego, en el jugoso *Viaje a la Alcarria*, Cela actualizó los recursos que habían otorgado un relativo éxito a su *Lazarillo* y logró un libro ágil, coherente, cercano a cierta ruta de cierto Don Quijote.

En *La colmena*, el novelista acude a algunos hábiles formalismos de la narrativa norteamericana, que también, con variantes notorias, han empleado Sartre y Vittorini. La obra atañe a la cotidianidad de ciento sesenta personajes (el inverificable cómputo es de Cela), cuyos amores, ocios y negocios son apenas rozados por el novelista. Su régimen consiste en cruzar y entrecruzar —mediante breves secuencias— una multitud de anécdotas que a veces guardan relación entre sí y otras permanecen incomunicadas. En realidad, el lugar común es el verdadero protagonista de la novela, el que une los diversos episodios y hasta asume el dudoso mensaje del autor. Gracias a esa afanosa delectación por lo trivial, que traspasa con creces la fidelidad costumbrista de Azorín, los hombres se dormirán abrazados a sus mujeres, sin pensar en el cruel día que quizás les espere, agazapado como un gato montés (pág. 186), el amante rechazado será como un cuerpo que flota, sin rumbo, a merced del destino (pág. 202) y el vecino de don Ibrahim charlará con su mujer acerca del perejillito para el estreñimiento de la nena (pág. 90). Mas no siempre se mantiene esa equilibrada ñoñez; existe un crimen —un crimen infundado de una vieja inservible— cuya noticia también se propaga como un lugar común: una mujer trasmite que han matado a puñaladas a dos señoras ya mayores y otra que han ahogado a una muchacha con una toalla de felpa (pág. 95). Asimismo prescribe el autor —quien, como se ve, tiene una secreta obsesión por lo digestivo— libros de Valéry para el estreñimiento y de Mallarmé para las descomposiciones de vientre (pág. 60) y pone a dura prueba nuestro soterraño nacionalismo al incluir entre sus *Cientosesenta* a una prostituta medio borracha a quien sus íntimos apodan la Uruguaya. (Afortunadamente, en página 54, Cela nos aclara que a la *Uruguaya* la llaman así porque es de Buenos Aires).

El reproche válido que la obra no alcanza a soportar no se refiere pues a su arquitectura (que, en apariencia, insinúa y malgasta la clave de U.S.A., de *Le sursis*, de *Uomini e no*) sino a su porfiada, culpable vulgaridad, de la que no pueden salvarla las bromas ingeniosas ni los autosarcasmos. Sabíamos que Cela era un incisivo descriptor de la realidad cotidiana, un novelista de estilo demasiado truculento y artificioso, aunque vigoroso y desgarrado, mas no creíamos que pretendiera convencernos de que su nueva materia es novelable. De las numerosas parejas —legales y clandestinas— que en *La colmena* juegan al amor, ninguna llega, en su diálogo cansado, elemental, más allá del clásico estilo de los zaguanes, que nadie incurrirá en creer literatura.

En la dedicatoria de su *Viaje a la Alcarria*, Cela sostenía: *Este libro no es una novela sino más bien una geografía*. En la solapa de *La colmena*, echando por la borda toda modestia funcional, declara: *Pienso que hoy no se puede novelar más —mejor o peor— que como yo lo hago. Si pensara lo contrario, cambiaría de oficio*. Claro, pensamos que es posible novelar de otro modo. Por otra parte, preferiríamos que cambiase de oficio: nos gusta mucho más su geografía.

WILLIAM FAULKNER.— *Gambito de caballo*. (Knight's gambit)
Traducción de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires, Emecé, 1951, 262 págs.

En apariencia, la unidad interior de este volumen, deliberadamente menor, de William Faulkner, no va más allá de cierta atmósfera policial o de la permanencia de Chick y su tío Gavin (que ya conoce el lector de *Intruder in the dust*) a través de seis relatos independientes. Sin embargo, también aquí pueden hallarse, aunque considerablemente amortiguados, los elementos básicos de la obra de Faulkner: un sentido obsesionante de la fatalidad, el sojuzgamiento de los personajes a ciertas leyes, a cierto destino.

Las cinco narraciones menores que ocupan aproximadamente la mitad del libro, constituyen una especie de introducción al verdadero carácter de Gavin Stevens, que recién en el último y más extenso —el que da el nombre a la obra— abandona su sitio de investigador, de aprovechado testigo, para mezclarse en las pasiones y el interés de los otros personajes y aun involucrarlos en su propia suerte. De esos relatos, no parecen demasiado importantes: *Humo* (con un final rebuscado, que semeja una burla del mismo género policial que practica), *Monje* (cuyo juego narrativo se vuelve penosamente ingenuo) o *Un error de química*, donde el autor utiliza, acaso por primera vez, un expediente artificial y estrafalario.

En *Una mano sobre las aguas* logra en cambio, mediante un procedimiento más directo que de costumbre, un clima tenso, de acción y expectativa, que alcanza a desmentir esa aparente imposibilidad en afrontar lo sencillo que el lector inexperimentado suele atribuir a Faulkner. Con todo, lo más interesante del volumen es el cuento *Mañana*, que en unas veinte páginas encierra un verdadero germen de novela, quizá no tan rico en matices como el episodio base de *Absalom, Absalom!*, pero igualmente concentrado e intenso.

La más desarrollada y, en algún sentido, la más importante narración del volumen, *Gambito de caballo*, debe la índole de su título a un paralelismo bastante artificial. No parece muy feliz el contacto analógico entre la partida de ajedrez que juega Chick con su tío y la celada —o gambito— en que se pretende derrumbar la altivez y la vida del Capitán Gualdres, ni tampoco parece digno del mejor Faulkner el inesperado, chocante *happy end*. Por otra parte, reitera ambientes y situaciones de obras anteriores, aunque, como siempre, su materia verbal es excelente. El autor reanuda aquí el eficaz arbitrio de apartarse seguidamente de su anécdota, a fin de enriquecerla con los más remotos testimonios. Son precisamente esos recursos, tanto como los implicativos, agudos diálogos entre tío y sobrino, los que en parte validan la intromisión romántica y tardía de Gavin Stevens en la zona esencial de la anécdota, ya que si bien no alcanzan a ahorrar el desenlace feble e insustancial, al menos lo deslíen entre tantas virtudes de estilo.

PEDRO SALINAS.— *La bomba increíble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 244 págs.

La dura postguerra civil muestra a España prácticamente sin narradores. Alguna truculencia de Cela, poco o nada de Carmen Laforet, incluso las buenas novelas de Sender (sin contar, naturalmente, a Barea, aun inédito en español) no alcanzan a conformar nuestra nostalgia de los temas abruptos, del rico vocablo, que estilaron Unamuno, Baroja, Valle Inclán.

Por lo menos esa delectación en el rigor castizo de la palabra, aparece en *La bomba increíble*, y sorprende reencontrar el típico giro español y hasta una carga emocional en el estilo, aplicados a un tema zumbón, de entraña casi periodística.

Como pasa con la mayoría de las narraciones augurales, cuesta aproximarse a esta ficción, admitir su inestable credibilidad. (Por otra parte, la más feliz, si no la única excepción —sin olvidar a *Erewhon* y otros clásicos del género— la constituye *Nineteen Eighty Four*, cuyo clima dramático y atroz, más que del paralelismo con ciertas corrientes políticas actuales, deriva de la verosímil proyección de esas mismas tendencias en el catequizado porvenir que invaden). Salinas gasta varios capítulos en establecer el ambiente, en crear ese mundo artificial, tan increíble como la bomba misma. En esa primera

parte su ironía parece demasiado rígida, como si la imagen de la sociedad futura hubiera perdido ciertos inevitables lazos con el exiguo pasado que constituye allí nuestro presente. Pese a una somera afinidad con la utopía de Orwell, ésta de Salinas parece menos verosímil y, por eso mismo, menos estremecedora, más pueril.

Claro que, en la parte final, la obra se redime poéticamente. Los dos personajes, Cecilia y Víctor, que liberan al mundo de su destrucción, salvan asimismo la fábula, al cargarla de un contenido poético, de un símbolo insinuante y juguetón, que transforma y a la vez justifica la aridez de los primeros capítulos. Entonces sí adquiere sentido su burlona oposición a la inflexibilidad de la ciencia, a los *descreídos profesionales de lo increíble*, a las capacidades fabricantes y tíasas.

Ese final que presenta una comunidad destruida por su propio dolor (la increíble bomba suelta enloquecedores, oprimentes ayes, y sus víctimas mueren de una especie de náusea exacerbada), salvado en última instancia por una comprensión meramente intuitiva de esa angustia, nos remonta, antes que al poema *Cero* —como recomienda la prudente solapa— al titulado *Santo de palo*, de *Todo más claro y otros poemas*. La misma solidaridad elemental hacia la ingenua, familiar naturaleza, sostiene a la humilde pareja salvadora y redime, con ellos, a su mundo.

MARIO BENEDETTI.

ARTURO ARDAO.— *Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay*.

México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme, N° 49), 1950, 287 págs.

La aparición de un libro de esta naturaleza escrito por un autor nacional es muy significativa. Se continúa en esta obra la labor comenzada con *Filosofía Preuniversitaria en el Uruguay* (1945) realizando una labor paralela a la del mexicano Leopoldo Zea. Porque el Uruguay vive por diversos motivos, sobre todo en el mundo cultural, de espaldas a la historia, es muy necesaria la comprensión de nuestro pasado, precisamente para poder situarnos en nuestro presente histórico. Más que en otros países de Hispanoamérica donde la presencia del pasado es mayor, lo es en éste donde, sobre todo para las últimas generaciones, la historia comienza con cada una de ellas o, lo que es peor, no existe. Conocemos

mal nuestro pasado o lo desconocemos en absoluto. Vivimos con respecto a él, en cierto modo, con una conciencia en eterno presente y queremos pasar de ella directamente a la eternidad. Pero la historia actúa en nosotros, aunque no seamos concientes de ello.

Esta historia de las ideas en el Uruguay es una contribución a una historia de la cultura, realizada con método y comprensión ejemplares. En la lúcida *Introducción* Ardao plantea el problema y justifica su tarea con precisión y profundidad. No se pretende sustituir la filosofía teórica por la historia de las ideas de nuestros antepasados; no es "en lugar de, sino además de" que esta última encuentra su lugar junto a las restantes actividades del espíritu, contribuyendo a enfocar nuestra realidad desde un ángulo histórico. No se pretende hallar originalidad conceptual, sino originalidad de vivencia. Se persigue el modo propio cómo los filosofemas tradicionales han sido re-vividos aquí; se trata de reconstruir la trayectoria de la conciencia filosófica americana en su intimidad propia y en su originalidad histórica. LOGOS foráneo, pero PATHOS y ETHOS personalísimos. Pero aparte de este interés histórico y sociológico, como ya dijimos, tiene uno estrictamente filosófico: contribuir a esclarecer las condiciones y las posibilidades de una filosofía no ya en América sino de América.

La obra estudia el período que comprende la segunda mitad del siglo pasado y la lucha entre las dos escuelas opuestas: el espiritualismo y el positivismo. La primera ideología de las clases cultas del país en esos años fué el espiritualismo. Vinculado a la Universidad desde su origen, su filosofía fué en el plano teórico el eclecticismo, en el político el principismo, en el religioso el deísmo y el laicismo en el educacional. Tuvo, según el autor, una función de cohesión moral e intelectual en la conciencia de la época. No produjo obra teórica considerable y prácticamente se agotó en la docencia. Como expresión más cabal e importante del estado de espíritu de aquella generación se debe considerar la *Profesión de Fe Racionalista* del año 1872.

Correspondiendo a la reacción producida en Europa contra el espiritualismo y la metafísica, se propagó en Hispanoamérica, con una diferencia de años, la más significativa de las filosofías que influyeron en nuestra formación: el positivismo. Como ideología corresponde a un proceso general de estos países pero tiene en el Uruguay algunos rasgos diferenciales. (De paso se puede apuntar la necesidad de una historia comparada de las ideas en Hispanoamé-

rica, luego del estudio pormenorizado de las ideas en los distintos países.)

El positivismo que influyó aquí fué el anglosajón, con un radicalismo naturalista más acentuado que el francés, sobre todo a través de Darwin —cronológica y, por un tiempo, filosóficamente más importante— y de Spencer. Es sabido que la influencia de Comte no se hizo sentir, al contrario de lo que sucedió en México, Brasil e inclusive Argentina.

La adopción del positivismo como ideología de nuestras clases dirigentes de aquel entonces constituyó una revolución cultural sin parangón en el país. Además de aparecer de súbito en un medio desprovisto de cultura científica y de hacerlo en su forma más extrema, fué *deliberadamente acogido como medio de acción sobre la realidad nacional, para modificarla y superarla. Fué, pues, adaptado al par que adoptado.* Su influencia se acusó sobre todo en lo político y en lo educacional, íntimamente vinculados, tanto en el orden escolar como en el universitario. Fué la filosofía predominante en los años decisivos en la organización de la República. La reforma de Varela y su obra *De la Legislación Escolar* en la que relaciona la escuela con un sentido económico y social de la democracia, y los *Apuntes de Berra*, son ejemplos de lo segundo. En el terreno político *proporcionó a las clases dirigentes de fines de siglo el sentido sociológico que faltó a las generaciones principistas, aportó métodos nuevos al tratamiento de los problemas nacionales, contribuyó a modificar el clima de nuestras viejas luchas partidarias.*

Se puede decir que en el proceso dialéctico de nuestra historia el espiritualismo es la tesis, el positivismo la antítesis, y la síntesis se ha realizado en la conformación de la realidad social, política e ideológica de nuestro país. Así en la comunidad de la democracia republicana, tanto el espiritualismo metafísico como el positivismo se encuentran en el liberalismo, que va a ser la filosofía política característica.

Ardao evoca además de un modo sintético y contenido a los hombres que vivieron estas ideas, galería digna que merecería estudios por separado de cada uno de sus personajes. Así pasan Plácido Ellauri, el maestro de varias generaciones, encarnando el espíritu filosófico de comprensión y tolerancia, con fe espiritualista pero abierto a los cambios; Julio Herrera y Obes, brillante y típico representante de la inteligencia de aquel entonces; Prudencio Vázquez y Vega, *el personaje que se acercó más entre nosotros al tipo del filósofo puro*; Soler, erudito defensor del catolicismo; José Batlle y Or-

dóñez, José Pedro Varela, Alfredo Vásquez Acevedo, Juan Carlos Gómez, Angel Floro Costa y otras figuras tan familiares como poco conocidas.

Es imposible agotar en una reseña tanto desde el punto de vista meramente histórico como desde el filosófico este denso libro de Ardao. Creemos que dentro de la investigación filosófica es el libro más importante escrito en los últimos años. Hay que destacar el paciente relevamiento de un terreno hasta ahora inexplorado, la cuidadosa exhumación que practica. Detrás de cada página hay páginas de documentos modestamente disimulados; cada afirmación está sostenida por pruebas. Pero no sólo cuenta el valor documental sino el de ordenamiento, la visión de conjunto y el inteligente comentario que cada documento le sugiere.

Es un *memento* de la conciencia nacional. Libro de trabajo para trabajar sobre él, señala una etapa en la tarea intelectual y tiene también un evidente sentido de actualidad.

JEAN WAHL.— *Introducción a la filosofía.* (The Philosopher's Way.) Trad. de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 378 págs.

El firme prestigio de Wahl como expositor y crítico de filosofías prestaba de antemano un interés especial a esta *Introducción*. Pero el título en español desvirtúa la naturaleza de la obra. Se trata de una introducción histórica, de un manual de historia de la filosofía a través de sus problemas, del que el autor intenta, además, hacer un *manual revolucionario*. El libro no es, pues, válido como *Introducción a la filosofía*, lo que hubiera requerido un tratamiento sistemático. (Véase, por ejemplo, entre las más recientes, la hermosa *Introducción* de Karl Jaspers (Plon, 1950).) Colocar de golpe a quien comienza frente a la multiplicidad de doctrinas trae inevitablemente el desconcierto; es un error que ya había denunciado Hartmann. Si bien es cierto que el autor expone por temas, el problema se da por conocido y se trata más bien en función de sus soluciones que de sus planteos. Las opiniones del propio Wahl, sus observaciones agudas, ofrecen en cambio indudable interés para el estudioso de filosofía, pero está descuidadamente pensado y escrito (esto último debido quizá a que fué elaborado sobre apuntes de clase), y el ritmo excesivamente discontinuo de pensamiento y la abrumadora e

inevitable referencia histórica hacen difícil la lectura. (También está descuidadamente traducido por Gaos.)

Quizá este repaso del camino de los filósofos sea demasiado apresurado; quizá el hecho de que Wahl no haya logrado aún expresar su filosofía, que se caracterice por un pensamiento tributario de otros filósofos cuyas presencias a veces incompatibles gravitan demasiado, lo perturban y distraen su desarrollo coherente.

MANUEL ARTURO CLAPS.

CONCHA ESPINA.—*De Antonio Machado a su grande y secreto amor*. Madrid, Lifesa, 1950, 183 págs.

El tomo contiene algunas de las cartas que el poeta dirigió a la mujer que fué su amor luego de su prematura viudez. Hasta el presente se tenía a Antonio Machado por el poeta de un amor único —Leonor—, y se explicaban ciertas partes de su obra en función de este axioma. Tales explicaciones se reafirmaban por equívocas aseveraciones del poeta: *todo amor es fantasía / él inventa el año, el día . . . No prueba nada / contra el amor que la amada / no haya existido jamás*: frases que, se ve, no eran sino un escudo de pudor para desembozar en sus versos el amor a esa mujer que se suponía inexistente. Ésta, la que en su poesía llama Guiomar, la que parecía ser solamente un ensueño, aparece a la luz de estas cartas como la mujer real para quien se escribió este epistolario.

Alguien, basado en la reputación intelectual de Concha Espina, prologuista del volumen, habrá podido pensar que tal amada no existió y que las cartas son apócrifas. Esa sospecha puede descartarse de antemano porque se incluyen en el libro los facsímiles de las cartas citadas y porque la leve delicadeza, el amor puro machadiano se traslucen en el estilo con la más inimitable naturalidad.

El tomo, que es imprescindible para la futura bibliografía del poeta de Soria, muestra aspectos de su vida irreconciliables con la imagen que hasta ahora se poseía. Afirma en una de las cartas que, cuando debió casarse con su joven esposa —Leonor— lo hizo apesadumbrado y sin alegría. Agrega en otra: *A ti y a nadie más que a ti, en todos los sentidos —¡todos!— del amor puedo yo querer. El secreto es sencillamente que yo no he tenido más amor que éste. Ya hace tiempo que lo he visto claro. Mis otros amores sólo han sido*

sueños. a través de los cuales vislumbraba yo la mujer real, la diosa. Cuando ésta llegó, todo lo demás se ha borrado. Solamente el recuerdo de mi mujer queda en mí, porque la muerte y la piedad lo han consagrado.

Parece ser que este epistolario contenía además una serie de juicios sobre poetas o escritores contemporáneos de Machado que la autora del prólogo ha omitido por razones absurdas. En rigor es también absurda toda la literatura ditirámica, llena de lugares comunes, folletinesca que ha derramado entre carta y carta y que es indigna de figurar junto a las dignas páginas del alto poeta sevillano.

Este manoseo a que se someten sus papeles pasa de penoso a ridículo cuando Espina llama a Machado *hermano mayor*, y pasa de ridículo a indignante cuando pretende tergiversar su posición política citándolo capcioso y falazmente y pretendiendo ignorar las específicas declaraciones de éste durante la guerra civil.

Conocidos ahora estos textos, se hace necesaria una edición completa e inviolada de los mismos, preparada por especialistas en esas disciplinas —suprimiendo a lo más el nombre de la mujer que fué el tardío amor del poeta, por razones de discreción momentánea, dado que no es improbable que ella viva aún. Esa edición también deberá estar libre de los agregados farisaicos que hoy oprimen los textos a fin de que sea digno homenaje a tan luminosa memoria.

SARANDY CABRERA.

CONCURSO DE CUENTOS

La *División Juvenil* de la ASOCIACIÓN CRISTIANA DE JÓVENES, organiza, con la colaboración de la Revista NÚMERO, un concurso de cuentos en el que regirán las siguientes becas:

1) Podrán participar en el Concurso todas aquellas personas uruguayas (o extranjeras que acrediten una residencia en el país no menor de cinco años) que tengan hasta 30 años de edad inclusive el día del cierre de la inscripción.

2) Se efectuará un Concurso General para todos los participantes y un concurso menor para los asociados de la Asociación Cristiana de Jóvenes, de acuerdo con la clasificación predeterminada en el concurso general.

3) Los trabajos, de los que se enviarán cinco ejemplares, deberán ser escritos a máquina y no podrán sobrepasar una extensión de 20 carillas formato carta, a doble espacio, con un margen izquierdo de 4 cms.

4) Los participantes firmarán sus trabajos con seudónimo y acompañarán un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo y que contenga en su interior el nombre y el domicilio del autor.

5) Los trabajos deberán presentarse antes del día 1º de octubre de 1951 en la Dirección de la División Juvenil de la Asociación Cristiana de Jóvenes, Colonia 1065, Montevideo. Al presentar los trabajos los autores deberán efectuar la inscripción correspondiente mediante el pago de \$ 1,00, recibiendo en cambio un boleto que los acreditará como participantes y que servirá para retirar sus obras una vez que se haga público el fallo del Jurado. Asimismo deberán presentar un documento que acredite su edad.

6) Se concederán los siguientes premios:

Concurso general.— 1er. premio: \$ 200,00. 2do. premio: Obras completas de Dostoievsky (3 tomos encuadernados en

piel). 3er. premio: Libros por valor de \$ 80,00. (Oficina de Representación de Editoriales.)

Concurso para asociados.— 1er. premio: Libros por valor de \$ 50,00 (A. Monteverde y Cia.). 2do. premio: Libros por valor de \$ 25,00 (Editorial Claridad). 3er. premio: Ediciones de la Revista NÚMERO.

7) El Jurado estará facultado, además, para recomendar la publicación en la Revista NÚMERO de los trabajos premiados y aun de aquellos otros, no premiados, que hubieran sido destacados con menciones.

8) El Jurado lo integrarán los señores: Carlos Martínez Moreno, Carlos Real de Azúa, Ruben Areán, Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti, y dictaminará antes del día 30 de noviembre de 1951, por mayoría de votos, reservándose el derecho de declarar desierto cualquiera de los premios.

9) Los premios serán entregados en acto público, en fecha y hora a señalarse, en el local de la Asociación Cristiana de Jóvenes.

10) Los trabajos premiados quedarán en propiedad de la Asociación Cristiana de Jóvenes y de la Revista NÚMERO, cediendo los derechos sus autores.