

SUMARIO

Arturo Barea
FEDERICO GARCÍA LORCA

Anibal del Campo
SOBRE LA FILOSOFÍA DE HEIDEGGER

Sarandy Cabrera
UNOS POEMAS

Mario Benedetti
LA GUERRA Y LA PAZ

George Orwell
MATANZA DE UN ELEFANTE

Héctor Plaza Noblia
LA CLAVE PERDIDA

Emir Rodríguez Monegal
LOS ARRECIFES DE CORAL

TALLER: El soneto X de Garcilaso
por José Enrique Etcheverry

Grupos simétricos en la poesía
de Antonio Machado
por Idea Vilarriño

NOTAS: Otra forma del rigor (II)
por E. Rodríguez Monegal

El amor en la filosofía de Sartre
por Julio Luis Moreno

El testimonio de Arturo Barea
por Mario Benedetti

CRÓNICAS y RESEÑAS

CONCURSO DE CUENTOS: Comentario; Fallo del
Jurado; Cuentos premiados y mencionados

NÚMERO Año 3 N° 15-16-17 Julio-Diciembre

número

AÑO 3 N° 15-16-17

MONTEVIDEO

JULIO - DICIEMBRE - 1951

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



COMPañÍA MERCANTIL PANAMERICANA

OPERACIONES HIPOTECARIAS • ADMINISTRACIÓN
DE PROPIEDADES • COMPRA Y VENTA DE INMUE-
BLES • TRANSACCIONES RURALES • REMATES
CRÉDITOS AMORTIZABLES

Alzáibar 1362, Teléf.: 94508, Dir. Tel.: Comepa, Montevideo

**Alejandro
FRAU**

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

EDITA: LAS COLECCIONES MAS SERIAS
LOS TRATADOS MAS SOLVENTES
UNA CADENA DE EXITOS

ARÍSTIDES QUILLET

"HISTORIA GENERAL DEL ARTE".
4 vol. en francés.

"HISTORIA DE LAS RELIGIONES".
5 vol. en francés.

ATLAS UNIVERSAL QUILLET.
2 vol. en francés.
Cartas desmontables.

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO FRANCES.
4 vol.
Una joya en ediciones francesas.

ENCICLOPEDIA AUTODIDACTICA QUILLET.
4 vol. en castellano.
Una obra completa para todos.

DICCIONARIO DE LA LENGUA FRANCESA.
3 vol.

Adquiera estas obras en cómodas cuotas mensuales
EDITORIAL ARISTIDES QUILLET — SARANDI 659
P. 1. Tel.: 91968-95769

SOLICITE FOLLETOS GRATIS

Ruego se me envíen folletos gratis
de las ediciones "ARISTIDES QUILLET"

Nombre

Dirección

Localidad

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cía.

Recibe semanalmente de Francia las novedades de

ARTE
FILOSOFIA
LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577

TEL. 8 24 73

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

ALTAMIRA LIBROS - ARTE

FORTEZA & Cía.

Calle Rio Negro, 1268



FILOSOFIA - LITERATURA
CINE - ARTE - ECONOMIA
MEDICINA - DERECHO

FILOSOFIA

| | |
|--|---------|
| ALQUIE.— Le desir d'éternité | \$ 2.00 |
| BACHELARD.— La philosophie du non | " 2.40 |
| BERDIAEFF.— Esprit et réalité | " 3.00 |
| BERGER.— Le cogito dans la philosophie de Husserl | " 3.00 |
| BRUNSCHVICG.— Heritage de mots, heritage d'idées | " 2.40 |
| CAMUS.— Le myte de Sisyphé | " 2.30 |
| CASTELLI.— Existencialisme théologique | " 3.00 |
| CHARTREUX.— Au-dela du laicisme | " 1.50 |
| DUFRENNE.— Karl Jaspers et la philosophie de la existence | " 4.80 |
| GUILLAUME.— Manuel de psychologie | " 6.00 |
| GUITTON.— Essai sur l'amour humain | " 3.00 |
| HEGEL.— Les preuves de l'existence de Dieu | " 2.85 |
| HOFFDING.— Philosophies contemporains | " 3.00 |
| HUBERT.— La croissance mentale (L'enfance) | " 6.00 |
| HUBERT.— La croissance mentale (L'adolescence) | " 4.80 |
| JASPERS.— La mia filosofia. (ital.) | " 7.50 |
| JASPERS.— Nietzsche (franc.) | " 8.60 |
| KIERKEGAARD.— Etudes sur le chemin de la vie | " 6.80 |
| KIERKEGAARD.— Ou bien... ou bien | " 6.80 |
| LALANDE.— Vocabulaire de la Philosophie | " 30.00 |
| LALLEMAND.— Mystique de la preuve | " 1.80 |
| LES QUATRE LIVRES.— I La grande etude. II L'invariable milieu .. | " 7.00 |
| LES QUATRE LIVRES.— III Entretiens de Confusius et de ses disciples .. | " 7.00 |
| LOWITH.— Da Hegel a Nietzsche (ital.) | " 12.00 |

CINE

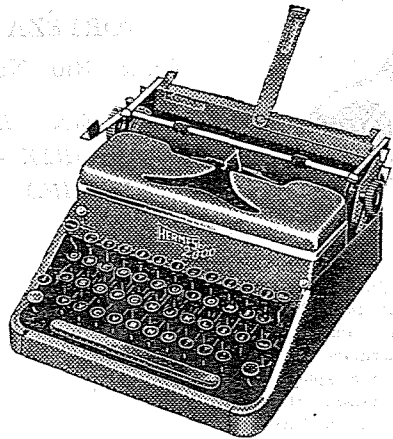
| | |
|--|---------|
| BARBARO.— Soggetto e Sceneggiatura | \$ 5.50 |
| CINETECA DOMUS.— La kermesse heroica. La passione di Giovanna d'Arco. Alba tragica. Ridolini. Il bandito della Casbah. Il mi- hone. Sette anni di guai. Cada uno | " 1.80 |
| CHIARINI.— Il film nei problemi dell'Arte | " 4.10 |
| DI GIAMATTEO.— Essenza del film | " 3.00 |
| EISENSTEIN.— La figura e l'arte di Charlie Chaplin | " 5.40 |

Consequimos cualquier libro de Italia, Francia, Holanda, Ale-
mania, Bélgica, Suiza, Inglaterra, EE. UU. y Argentina.

Representantes exclusivos de: Encyclopedie Medico Chirurgi-
cale. Juris-Classeur. Technique de l'Ingenieur.

"HERMES 2000"

Fabricación
Suiza



Solicite
demostración

M o d e l o 1 9 5 1

WALTER HUGO

25 de Mayo, 677

Teléf.: 8 74 90

PROXIMAS COLABORACIONES DE:

RAÚL F. ABADIE.

H. A. MURENA.

FRANCISCO AYALA.

GEORGE PENDLE.

JORGE LUIS BORGES.

C. REAL DE AZÚA.

VICENTE FATONE.

FRANCISCO ROMERO.

RAIMUNDO LIDA.

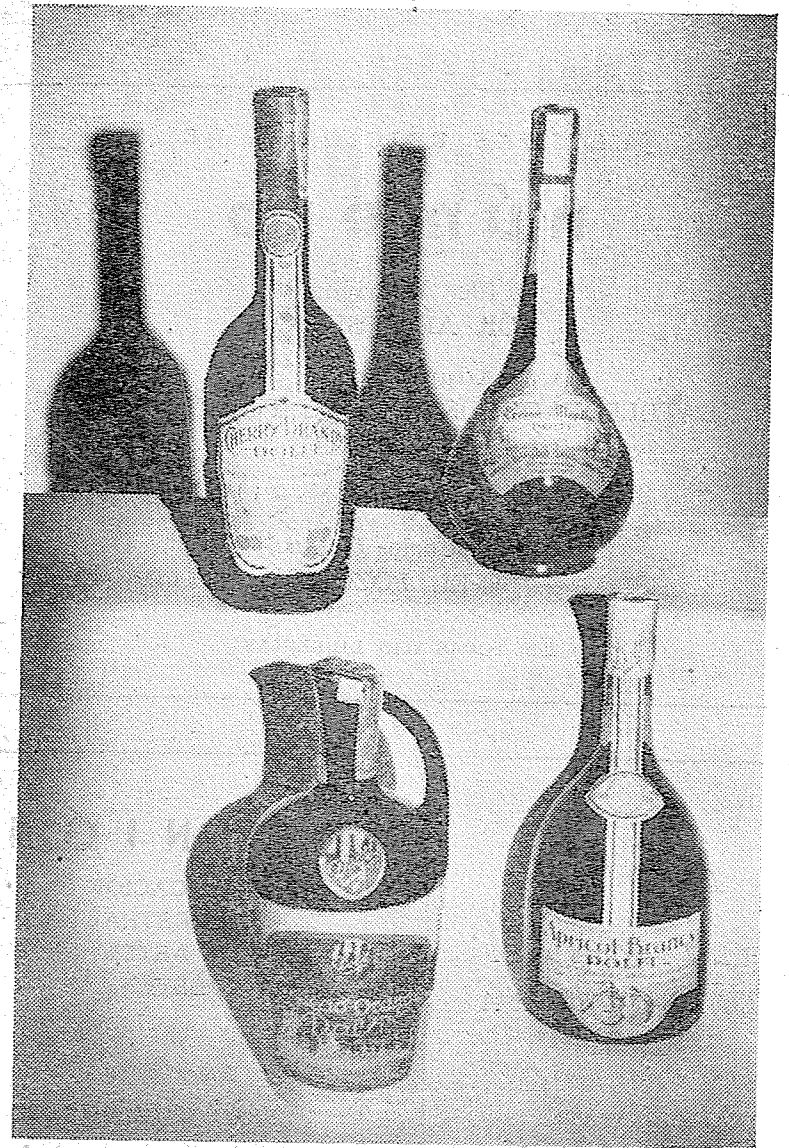
ANGEL ROSENBLAT.

A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.

PEDRO SALINAS.

E. MARTÍNEZ ESTRADA.

J. B. TREND.



Dolfin

Y TODA LA LINEA
DE LICORES
FRANCESES

Carlos Mezzera & Cía.
Palmar, 2170 - Montevideo

ULTIMAS EDICIONES DE

número

Idea Vilarriño:
POR AIRE SUCIO

Arturo Ardao:
BATLLE Y ORDÓÑEZ Y EL POSITIVISMO
FILOSOFICO

En distribución:
Juan Carlos Onetti:
EL POZO

EN TODAS LAS LIBRERÍAS

ASIR

REVISTA DE
LITERATURA

N.º 23-24

Mercedes
Uruguay

REUNION

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

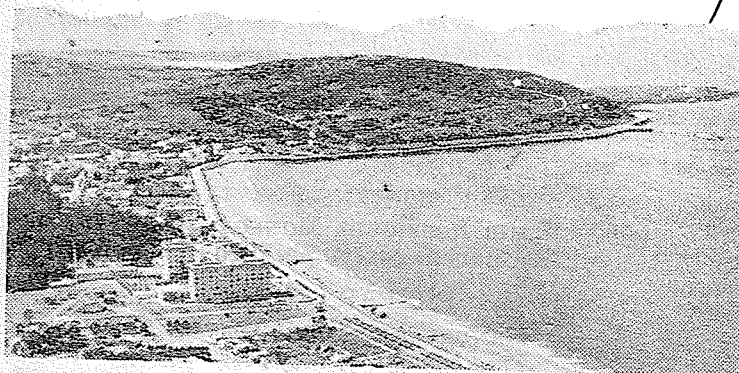
Directores:
E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930
Buenos Aires

DESEA INVERTIR BIEN SU DINERO? *Barrio Parque* GOMENSORO

Un privilegio de Piriapolis

100 TERRENOS ARBOLADOS CON EUCALIP-
TUS EN EL CENTRO DE PIRIAPOLIS.
CON PAVIMENTO, AGUA, SANEAMIENTO
Y LUZ EN LA ZONA.
A 100 MTS. DE LA PLAYA Y 200 DEL CASINO.



PIRIA VENDE

SARANDI 500

TEL. 812 29

ENVIENOS HOY MISMO ESTE CUPON

NOMBRE

DIRECCION

EDICIONES
NÚMERO

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO
*Paraíso perdido.
Por aire sucio.*

SARANDY CABRERA
Conducto.

FRANCISCO ESPÍNOLA
El Rapto y otros cuentos.

MARIO BENEDETTI
*Sólo mientras tanto.
Marcel Proust y otros ensayos.
Diario de viaje a París de*

HORACIO QUIROGA

VARIOS
La literatura uruguaya del 900.

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

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

ARTURO ARDAO
Battle y Ordóñez y el positivismo.

HUMBERTO MEGGET
Nuevo Sol Partido.

EN DISTRIBUCION:

JUAN CARLOS ONETTI
El Pozo.

EN PRENSA:

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

EN PREPARACION:

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

SARANDY CABRERA
Poemas.

MARIO BENEDETTI
El último viaje.

LIBROS

RECIENTE RECIBIDOS

Presses Universitaires de France

Philosophie de la Volonté.—A. DARBON.

Une Doctrine de l'Infini.—A. DARBON.

La Sympathie comme Fonction de Progrès et de Connaissance.—KONCZEWSKI.

De la Douleur.—F. J. J. BUYTENDUK.

La Philosophie de Virginia Woolf.—M. CHASTAING.

Le Malheur de la Conscience dans la Philosophie de Hegel.—JEAN WALH.

Le Traitement Psychanalytique des Enfants.—A. FREUD.

Descartes et le Cartésianisme hollandais.—Varios.

Descartes —l'Homme et le penseur.—C. SERRURIER.

Descartes. Correspondance. V.—ADAM ET MILHAUD.

Les Thèmes Actuels de la Philosophie.—BREHIER.

Philosophie Générale.—S. DAVAL.

Problèmes Théoriques et Pratiques de la Planification.—CH. BETTELHEIM.

Quelques Aspects Fondamentaux de l'Économique Mondiale.

L'Espace Economique Français.

L'Australie. — Mémento Economique.

L'Evolution de la Situation Economique et ses perspectives en Europe Occidentale.

Dictionnaire de la Mythologie Grecque & Romine.—GRIMAL.

D'Annunzio. Dramaturge.—A. CARACCIO.

Le Style et ses Techniques.—M. CRESSOT.

Collection QUE SAIS-JE?—Nos. 482 al 493.

ESTAMOS RECIBIENDO LAS ULTIMAS NOVEDADES
EN LIBROS INGLESSES

en Novela, Ensayos, Cine, Pintura, Fotografía, etc.

Oficina de Representación de Editoriales

18 de Julio 1333 • Teléf.: 92762 • Montevideo

ENVIOS CONTRA REEMBOLSOS

ADVERTENCIA AL LECTOR

La publicación de las entregas de NÚMERO correspondientes a los meses que corren de julio a diciembre de 1951 ha sido demorada por causas de distinta índole. Las principales —la huelga de gráficos recientemente concluída, la organización del Concurso de Cuentos— han obligado a la Dirección de la revista a resolver la publicación de este número extraordinario que abarca los Nos. 15-16-17 y cubre la segunda mitad del año 1951. Se recupera así el tiempo perdido, normalizándose la periodicidad de la revista. Para no aumentar el precio de la misma la Dirección ha resuelto reducir algo el número de páginas en esta entrega extraordinaria, lo que aparece compensado, sin embargo, por el aumento de páginas impresas en cuerpo chico. De esta manera, ni el suscriptor ni el lector ocasional se ven afectados económicamente y se evita, por esta entrega al menos, el efecto directo de la enorme suba de los costos de impresión y publicación provocada por la ya mencionada huelga de gráficos.

NÚMERO

MONTEVIDEO, JULIO-DICIEMBRE 1951

Año 3. Nº 15-16-17

SUMARIO

| | | PÁG. |
|---|-----------------------|------|
| FEDERICO GARCÍA LORCA | Arturo Barea. | 229 |
| SOBRE LA FILOSOFÍA DE HEIDEGGER | Aníbal del Campo. | 246 |
| UNOS POEMAS | Sarandy Cabrera. | 268 |
| LA GUERRA Y LA PAZ | Mario Benedetti. | 273 |
| MATANZA DE UN ELEFANTE | George Orwell. | 276 |
| LA CLAVE PERDIDA | Héctor Plaza Noblía. | 286 |
| LOS ARRECIFES DE CORAL | E. Rodríguez Monegal | 298 |
| TALLER: | | |
| EL SONETO X DE GARCILASO | J. E. Etcheverry. | 344 |
| GRUPOS SIMÉTRICOS EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO | Idea Vilariño. | 348 |
| NOTAS: | | |
| OTRA FORMA DEL RIGOR (II) | E. Rodríguez Monegal. | 356 |
| EL AMOR EN LA FILOSOFÍA DE SARTRE | Julio L. Moreno. | 367 |
| EL TESTIMONIO DE ARTURO BAREA | Mario Benedetti. | 374 |

(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.

| CRÓNICAS: | | PÁG. |
|--|------------------------------|------|
| SITUACIÓN DE SCHÖNBERG EN LA MÚSICA MODERNA | <i>Mauricio Maidanik.</i> | 382 |
| LOUIS JOUVET | <i>Antonio Larreta.</i> | 389 |
| RESEÑAS: | | |
| R. FABREGAT CÚNEO, <i>Caracteres sudamericanos</i> | <i>Manuel A. Claps.</i> | 391 |
| RUBÉN DARÍO, <i>Cuentos Completos</i> ; GRAHAM GREENE: <i>The Lost Childhood and Other Essays</i> | <i>E. Rodríguez Monegal.</i> | 393 |
| ELIZABETH BOWEN, <i>Hacia el Norte</i> ; SIMONE DE BEAUVOIR, <i>Todos los hombres son mortales</i> | <i>Mario Benedetti.</i> | 396 |
| JOHANNES PFEIFFER, <i>La Poesía</i> ; V. E. FRANKL, <i>Psicoanálisis y Existencialismo</i> | <i>Idea Vilariño.</i> | 399 |
| CONCURSO DE CUENTOS: | | |
| COMENTARIO | | 403 |
| FALLO | | 406 |
| Primer Premio: INOCENCIA | <i>Omar Prego Gadea.</i> | 408 |
| Primer Premio: LA MÁSCARA | <i>Juan Luis Cavo.</i> | 413 |
| Segundo Premio: EL SOLITARIO | <i>Saúl Pérez.</i> | 417 |
| Tercer Premio: EL FRACASO | <i>Günter Schnapp</i> | 422 |
| Mención: LAS CONFIDENTES | <i>Julio Rossiello</i> | 432 |
| Mención: EL ARCO IRIS DE ANDRÉS | <i>Irene Gebhardt</i> | 438 |

ARTURO BAREA

FEDERICO GARCÍA LORCA

EL POETA Y EL PUEBLO *

*Tardará mucho en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico en aventura.*
F. GARCÍA LORCA.

Los que nacimos en España en los noventa del siglo pasado y comenzamos a enterarnos del mundo a principios del siglo presente, nos encontramos lanzados en el vórtice de una sociedad en estado de crisis permanente. Niños aún, sentíamos indirectamente el impacto de todos los choques que sacudían a nuestros padres y sus amigos, a muchos de los cuales derrota y pobreza habían hecho amargos y malhumorados. Crecimos en un país que estaba peleándose contra la miseria, la podredumbre social interna y la inferioridad internacional; precisamente cuando otras naciones europeas parecían marchar firmemente por el camino de la seguridad y la prosperidad duraderas.

Hacia 1898 España había perdido todo: había perdido su corta esperanza de una República que la incorporara al movimiento democrático de Europa, y más tarde había perdido los restos de su Imperio en la catastrófica guerra de Cuba. Esta España tullida vivía de préstamos usurarios extranjeros por los cuales pagaba con su cobre y su hierro, del empeño de sus ferrocarriles o de la venta de sus saltos de agua a propietarios extraños. España no tenía industria cuando las grandes industrias modernas florecían en el Occidente de Europa y en Norteamérica. Sus tierras fértiles pero mal manejadas estaban exhaustas; y mientras se discutían fútilmente proyectos de

* Estas páginas integran el capítulo primero de una obra, inédita en español, de la que se han publicado ya dos ediciones (Faber and Faber de Londres, Harcourt Brace and Co. de New York) en la traducción inglesa de Ilsa Barea. Existe, también, una versión al danés y se prepara la edición en francés para la casa Gallimard.

riego y nuevos sistemas de explotación agrícola, sus cosechas se reducían por sequías pertinaces. El pan era escaso. En cambio se volcaban sobre ella plagas, terremotos, epidemias e inundaciones, que parecían anunciar el Apocalipsis a las masas aterrorizadas. La Monarquía, mantenida por generales vocingleros, nuncios papales y flojos políticos liberales, tenía hedor de depósito de cadáveres infestados por todos los gérmenes imaginables. Sí, la Monarquía olía a muerto.

Los mejores poetas y pensadores de este período luchaban por dar forma a su alucinante experiencia de derrota, explicándola, tratando de sobreponerse a ella. Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín, Machado, se convirtieron en líderes del movimiento de auto-crítica social e intelectual conocido como "la generación del 98". Este movimiento ha dejado hondas huellas en la vida espiritual de España que nada ha borrado aún y que casi nada aún ha superado. Este grupo estableció contacto con el mundo exterior a España para revertir al problema que la poseía: el problema de la vida interna de su país.

Cuando llegaron a la adolescencia los que entonces habían nacido, la amargura y la inquietud eran más hondas; se habían reducido más aún los cimientos de la vida y la obra crítica de los viejos rebeldes no bastaba ya para llenar el vacío creado. Hubo un período, desde el principio de la Gran Guerra hasta el final de los veintes, en el que los jóvenes de esta generación —la generación de Lorca y la mía— trataban de vivir su propia vida, y de que ésta fuera luminosa contra el fondo oscuro que les rodeaba, sin enfrentarse con el problema de España como los otros habían hecho.

El solitario poeta Antonio Machado que pertenecía a la generación del 98 por su preocupación por España pero a ninguna por su poesía, creía en nuestra misión revolucionaria. Pensaba que nuestra generación ganaría esta "vida clara" con la cual él sólo había podido soñar. En 1914, cuando Federico

García Lorca era aún un muchacho en el borde de la adolescencia, Machado escribió un poema titulado, *Una España Joven*, en el que hablaba de las dos juventudes, la suya y la nuestra:

*Fué un tiempo de mentira, de infamia. A España toda,
la malherida España, de Carnaval vestida
nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda,
para que no acertara la mano con la herida.*

*Fué ayer; éramos casi adolescentes; era
con tiempo malo, encinta de lúgubres presagios,
cuando montar quisimos en pelo una químera,
mientras la mar dormía ahita de naufragios.*

*Dejamos en el puerto la sórdida galera
y en una nave de oro nos plugo navegar
hacia los altos mares, sin aguardar ribera,
lanzando velas y anclas y gobernalle al mar.*

*Ya entonces, por el fondo de nuestro sueño —herencia
de un siglo que vencido sin gloria se alejaba—
un alba entrar quería; con nuestra turbulencia
la luz de las divinas ideas batallaba.*

*Mas cada cual el rumbo siguió de su locura;
agilitó su brazo, acreditó su brío;
dejó como un espejo bruñido su armadura
y dijo: "El hoy es malo, pero el mañana... es mío".*

*Y es hoy aquel mañana de ayer... Y España toda,
con sucios oropeles de Carnaval vestida
aún la tenemos; pobre y escuálida y beoda;
mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida.*

*Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura.**

* *Una España Joven*. Antonio Machado, 1914. Obras, México, Editorial Séneca, 1940.

El poeta de esta "*juventud más joven*" iba a ser Federico García Lorca en cuya poesía apenas ocurre la palabra España y que nunca intervino activamente en lucha alguna social o política; pero que fué un recipiente y un transmisor tan sensitivo de las emociones españolas que su obra adquirió una vida propia después de su asesinato por unos desconocidos falangistas al principio de la Guerra Civil en la cual no tuvo una parte consciente.

En la obra de Lorca no se encuentra doctrina política determinada. Él mismo infinitas veces recalcó, y con razón, que él no era político. Más aún: cuando sus escritos contienen un mensaje social, es —al menos aparentemente— todo menos revolucionario y más bien uno de tipo conservador. Sin embargo, pertenecía y pertenece al movimiento popular español por razones más hondas que el haber alcanzado la fama dentro y a través de la intelectualidad progresiva de su país. Y así, curiosamente, aunque vivió una vida privilegiada dentro del círculo cerrado de la aristocracia de las letras españolas, aunque leyó primero sus poemas y sus comedias a jóvenes procedentes de su misma categoría social, aunque jugó con las formas más esotéricas del arte moderno, se convirtió, no en el poeta de la secta intelectual, sino en el poeta del pueblo español.

La razón es que una gran parte de su trabajo es "popular" en el sentido de que toca a su pueblo con toda la violencia de sus propios semi-conscientes sentimientos, intensificados y transformados a través de su arte. Las fuerzas emocionales que él liberó pasaron a formar parte, aun sin forma concreta, del vago movimiento revolucionario de España, aunque ésta no fuera su intención. Y así tenía que ser inevitable, a mi juicio, que fuera asesinado por la sombría brutalidad del fascismo y que su obra se convirtiera en una bandera.

De este Lorca es del que quiero hablar primero.

Todos los intelectuales españoles que han escrito sobre él pueden decir: "El Federico con quien yo conviví en la Residencia de Estudiantes...", "El amigo Federico, mi amigo Federico...", "Cuando nos leyó este poema...". Yo, no. Yo no he conocido a Federico García Lorca, aunque fué de mi generación; tampoco he pertenecido a su clase, a su grupo; pero pertenezco a su público, a su pueblo. Y es de éste, del Lorca del pueblo, el que yo conozco, del que puedo hablar.

Cuando la Guerra Civil se había ya convertido en guerra de trincheras en el otoño de 1936, ya se sabía en Madrid que Lorca había sido fusilado en Granada. Milicianos que no sabían leer ni escribir aprendían sus romances de memoria y las melodías y los versos de las viejas canciones que él resucitó se convertían en cantos de guerra republicanos. La famosa frase: "no pasarán" se usaba en mitines y en la prensa de cada día, pero los soldados en las trincheras que rodeaban a Madrid preferían canturrear:

*Por Cuatro Caminos,
¡Mamita mía!,
no pasa nadie...*

Cuatro Caminos es un barrio obrero de Madrid. Lorca había escrito una canción, *Los Cuatro Muleros* y la transposición era fácil. Los milicianos cantaban los versos alegres con que Lorca había resucitado una vieja canción e interpolaban sus propias invenciones:

*De los cuatro muleros
que van al agua,
el de la mula torda
me roba el alma.*

*De los cuatro muleros
que van al río
el de la mula torda
es mi marío.*

*A qué buscas la lumbre
la calle arriba
si de tu cara sale
la brasa viva.*

Yo tenía un amigo, casi analfabeto, de cuarenta y seis años, que estaba en las Milicias Republicanas desde los primeros días del conflicto; de vez en cuando lograba un permiso y venía a hacerme una visita a Madrid desde su trinchera en Carabanchel, a nueve kilómetros de marcha.

Sacaba del bolsillo un ejemplar manoseado, sucio de grasa y barro de la trinchera, del *Romancero Gitano* de Lorca, y me decía:

—Anda, explícame esto. Yo siento aquí dentro lo que quiere decir —y se golpeaba el pecho—, pero no puedo explicarlo. Y comenzaba a recitar de memoria los primeros versos del *Romance de la Guardia Civil Española*:

*Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.*

Yo trataba de explicarle:

—Mira, esto es España, un enorme cuartel de Guardias Civiles. Son negros; ellos, sus caballos, las herraduras de sus

caballos. El negro es luto. Toda España está de luto. La Guardia Civil son los guardianes de la España que tiene el alma negra. Sus capas se les manchan con tinta, la tinta de esos tinteros de cuerno que usan para llenar los atestados judiciales que luego inundan España y alimentan sus cárceles. Sus capas tienen manchas de cera, la cera que gotea sobre ellas de todos los cirios de todas las procesiones en las que la Guardia Civil va en formación para proteger las alhajas de las imágenes famosas. Son asesinos. Su oficio es encararse el fusil y matar españoles. Tienen el cráneo relleno de plomo. ¿Cómo pueden llorar por la muerte de un español a quien ellos mismos han matado con el plomo que llena su cabeza día y noche? Tienen el alma negra, dura y brillante como el charol de sus tricorrios y cabalgan por la carretera de dos en dos, subiendo y bajando cerros, la calavera atiborrada de plomo, la espalda jorobada por sus mochilas pesadas. En estas mochilas llevan el tintero de cuerno para poder escribir el parte del muerto; y llevan un cabo de vela para, cuando no hay luz de luna, mirar la cara del que acaban de matar. Porque cazan en la noche. Son nocturnos. Se esconden en lo obscuro con su tintero, su cabo de vela y su fusil preparados y acechan en silencio. Apuntan a la silueta del hombre contra la luz de la luna y disparan. Por eso, cuando las gentes encuentran a la Guardia Civil, andan en puntillas, en silencio, como si fueran sobre ruedas de goma; y les rechinan los dientes y se les estremece el espinazo como si fueran pisando arena sobre losas de piedra.

—Tú sabes —me decía Ángel, mi amigo—, cuando yo era aún un chiquillo trabajaba en Carabanchel, no muy lejos de donde ahora está el frente. En invierno mi hermano y yo volvíamos del trabajo cuando ya era noche y la carretera estaba desierta. Algunas veces oíamos los caballos de la Guardia Civil y nos tirábamos boca abajo en la cuneta hasta que pasaban y ya no los oíamos más; y entonces corríamos hasta casa me-

dio muertos de miedo y le contábamos a nuestro padre que nos habíamos encontrado con la Guardia Civil...

—Pero lo que yo no entiendo es por qué después de estos versos, cuando crees que este hombre va a hablar de la Guardia Civil y de los trabajadores o los campesinos a quienes la Guardia Civil apalea o fusila, de repente cambia los versos y dice:

¡Oh, ciudad de los gitanos!

y te cuenta una historia de Jerez de la Frontera en una noche de fiesta cuando la Guardia Civil hace una redada. ¿Es que la Guardia Civil no ha dado palos más que a los gitanos?

Sí. El romance de Lorca continúa con la evocación de unas Navidades de ensueño infantil en un barrio gitano de Jerez: gentes alegres e inofensivas jugando a los milagros en una ciudad irreal, en una noche mágica, plateada de luna, lejos de las crudas leyes de violencia y miseria. Nada puede ser más "antipolítico", ni más "antisocial" con arreglo a las normas convencionales. Nada parece estar más lejos de la realidad sórdida de las luchas entre Guardias Civiles y obreros que surgen inevitablemente en la mente del español simple cuando lee la despiadada descripción de los hombres con "calaveras de plomo". Esta misma incongruencia desconcierta al lector que esperaba en vano por la gran denuncia social que le sacudiera en un sentimiento de rebeldía humana.

Un día le pedí a mi amigo Ángel que volviera a leer en alta voz los versos que le hacían protestar. Comenzó a trompicones, murmurando entre las estrofas:

*Cuando llegaba la noche
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.*

—Todo esto son pamplinas buenas para los chicos y pueda ser para los gitanos. Pero, vamos, nosotros ya somos mayores...

*La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas,
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa,
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.*

—Esto está muy bonito, pero, ¿a mí qué me importa?

*Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.*

—Sí. Y me sé de memoria lo que viene después: la Guardia Civil se lía a palos con ellos y mata unos cuantos; porque sí, sin ningún motivo. Pero ¿qué tiene esto que ver con nosotros? Han hecho otras muchas cosas a la gente que pedía pan...

*¡Oh, ciudad de los gitanos!
En las esquinas, banderas.
Apaga tus verdes luces
que viene la benemérita.*

.....
*Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta.
Un rumor de siempre vivas
invade las cartucheras.
Avanzan de dos en fondo.
Doble nocturno de tela.
El cielo, se les antoja
una vitrina de espuelas.*

*La ciudad libre de miedo,
multiplicaba sus puertas.
Cuarenta guardias civiles
entran a saco por ellas.
Los relojes se pararon
y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.
Por las calles de penumbra
huyen las gitanas viejas
con los caballos dormidos
y las orzas de monedas.*

—Parece que se está viendo una carga de la Guardia Civil, ¿no? Me acuerdo cuando la huelga —pero, al fin y al cabo, nosotros sabíamos lo que nos podía pasar... —Siguió leyendo torpemente, prendido a pesar suyo por el verso:

*Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
donde joven y desnuda
la imaginación se quema.
Rosa la de los Camborios
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.*

.....
... Cuando todos los tejados
eran surcos en la tierra,
el alba meció sus hombros
en largo perfil de piedra.

*¡Oh, ciudad de los gitanos!
La Guardia Civil se aleja
por un túnel de silencio
mientras las llamas te cercan.*

*¡Oh, ciudad de los gitanos!
¿Quién te vió y no te recuerda?
Que te busquen en mi frente.
Juego de luna y arena.*

—¿Ves lo que pasa? —dijo Ángel tras un silencio—. No puede ser que esto lo haya escrito sólo por lo que pasó a los gitanos en Jerez. Estás viendo y oliendo la Guardia Civil —maldita sea su estampa— pero, no lo entiendo...

Le contesté: —Pero ¿no te reconoces tú mismo y no reconoces a todos los españoles en esos gitanos a quienes la Guardia Civil asalta y tortura?

Tímidamente comenzó a decir: ¿Te acuerdas del domingo aquel de julio, el año pasado? Debía ser el 18, o el 19, un día o dos después que Franco se levantó en Marruecos. Nos fuimos todos de campo como si no pasara nada porque hacía mucho calor y el día era espléndido y lo pasamos jugando como críos. Yo fui a bañarme al Jarama y tú te fuiste a la Sierra y por poco te cogen en San Rafael; aunque entonces no lo sabías. Éramos como los gitanos —aunque yo no creo que los gitanos son como él los pinta—. Pero de todas maneras, me ha hecho recordar cómo los falangistas tiraron sobre nosotros desde el Cuartel de la Montaña cuando volvíamos tan contentos y sin meternos con nadie. Desde entonces es como si estuviéramos todo el tiempo batiéndonos contra la Guardia Civil, volviéndonos casi tan malos como ellos son y... Bueno, me armo un lío y no sé explicarme.

Ésta, creo yo, era la razón por la cual este poema hizo una impresión tan profunda y tan duradera en las masas españolas. Superficialmente, el *Romance de la Guardia Civil Española* no es más que la descripción de un choque brutal entre un grupo de guardias civiles y unos gitanos celebrando alegremente su fiesta de Nochebuena en las calles de Jerez de la Frontera. —*¡Oh, ciudad de los gitanos!* El español simple,

en su odio y su miedo de los negros jinetes que siempre cazan en pareja, se sentía sorprendido y hasta herido de que el poeta, después de sus primeros versos recargados de asociaciones siniestras, se escapara al mundo de los gitanos. Pero después de esta sorpresa, él —el lector simple—, se identificaba de súbito con estos gitanos, soñadores e infantiles, a quienes en plena alegría asaltaba la brutalidad desnuda y fría del Estado. Los versos le hacían sentir el choque en su propio cuerpo, aunque considerara a los gitanos gentes inferiores, inútiles y holgazanas. Y el romance apolítico con su nuevo uso de viejas palabras y ritmos tradicionales revolvió en él todas sus rebeldías emocionales.

No es fácil para los que no son españoles el apreciar por qué y hasta qué grado la Guardia Civil Española se ha convertido en el símbolo de la fuerza opresiva de un régimen odiado. Y así, debe ser difícil entender hasta qué punto Lorca habla desde lo más hondo del sentimiento popular cuando los tricornos de la "Benemérita" proyectan su sombra sobre sus versos.

La Guardia Civil se creó como el arma de la Administración civil en los distritos rurales, para mantener el orden en pueblos remotos y para limpiar los caminos de los bandidos que entonces los infestaban. Sus miembros se elegían entre soldados veteranos o sargentos licenciados que habían estado en campaña y que estuvieran dispuestos a vivir en cuarteles, aunque con sus mujeres y sus hijos. Oficialmente, el cuerpo se encontraba bajo las órdenes del Ministerio de la Gobernación, pero en la práctica bajo las órdenes de los gobernadores civiles de las provincias y sus protegidos locales. Por generaciones, las gentes de las aldeas y los pueblos han conocido la Guardia Civil únicamente como el instrumento todopoderoso y sin escrúpulos de los caciques, de los jefes políticos, de los ricos propietarios y de los usureros. Durante la Monarquía se daba por hecho que en tiempos de elecciones, el Comandante

de la Guardia Civil de cada pueblo arrestara a los hombres conocidos por sus ideas opuestas al grupo en el poder; después, el Secretario del Ayuntamiento hacía una lista electoral comprendiendo los nombres de todos los habitantes, incluso muchos que ya estaban en el cementerio, y el total de esta lista se computaba como votos favorables. Al día siguiente a las elecciones la Guardia Civil ponía en libertad a los presos. Las víctimas raramente protestaban. Conocían de sobra el poder detrás del Cabo de la Guardia Civil y no tenían maldita la gana de probar la dureza de la culata de su fusil. Pero de esta forma desarrollaron un odio a la Guardia Civil, ese odio amargo e íntimo que nunca se llega a sentir por un "sistema" abstracto e impersonal. Para ellos la Guardia Civil era el "sistema" que los hacía trabajar por 1,50 pesetas al día en los olivares; eran los hombres de la Guardia Civil los que disparaban contra ellos cuando se atrevían a protestar; y eran estos mismos hombres los que los dejaban inútiles de una paliza si tenían la desgracia de ser detenidos durante una huelga. A la vez aprendían a ser bárbaros bajo el ejemplo de las Fuerzas de la Ley y el Orden.

La "pareja", es decir los dos guardias locales patrullando por las carreteras, se movía en esta nube de odio y violencia y donde aparecía, las gentes sellaban sus labios y volvían la mirada. La República trató de crear su propia fuerza policiaca libre de estas asociaciones, pero la Guardia Civil sobrevivió como un fantasma siniestro, hasta que más tarde se incorporó a la España de Franco.

Fiel a su propio modo de expresión, Lorca nunca presentó la Guardia Civil como un mecanismo político-social; al menos no conscientemente. Sin embargo, aparte del *Romance de la Guardia Civil Española*, todas sus referencias incidentales a la Benemérita surgen del mismo pozo oscuro del miedo popular. Su tema es sólo el tradicional duelo entre guardias y contrabandistas, entre el Orden público y los vagabundos; pero cada

encuentro entre sus gitanos, eternamente ingenuos, aventureros y valientes hasta en sus más pequeñas vanidades y la autoridad encarnada en la Guardia Civil, se convierte en un choque entre la sombría violencia organizada y la libertad humana, generosa y alegre. Ésta es precisamente la cualidad que los lectores más simples de Lorca sentían mucho más clara y concretamente que su público sofisticado.

He aquí un trozo de su romance *Reyerta*:

*El Juez, con Guardia Civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.*

—*Señores Guardias Civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.*

Hasta muchos españoles no llegaban a entender las líneas finales con su referencia a los disfraces tradicionales de las procesiones religiosas de Andalucía, judíos, romanos, cartagineses, con sus trajes fantásticos y anacrónicos. Sus portadores son miembros de Cofradías rivales que frecuentemente terminan a golpes en reyerta de borrachera. Pero todos reconocían el acento áspero del Juez: "*Señores Guardias Civiles, aquí pasó lo de siempre...*".

He aquí también el *Romance Sonámbulo* del contrabandista mortalmente herido a quien persiguen en su último refugio:

*La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.*

En *El Poema del Cante Jondo*, que Lorca escribió en 1921 y publicó en 1931, figura la *Canción del Gitano Apaleado*:

*Veinticuatro bofetadas.
Veinticinco bofetadas;
después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.*

*Guardia Civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.*

*¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!*

Para los mineros asturianos que escaparon vivos de las Comisarías durante el "bienio negro" de 1934 y 35, este grito del muchacho torturado por la sed que sueña con beberse el mar con sus peces y sus barcos, que piensa en la frescura del papel de plata y la seda contra su piel lacerada y ardiente, era puro realismo y una llamada a la acción, no lírica simbolista inspirada en el folklore gitano.

Durante la primera mitad de la Guerra Civil los hombres y mujeres corrientes que vivieron y lucharon en Madrid se sentían arrastrados por una multitud de emociones semejantes mucho más que por fríos razonamientos. Muchos de ellos no querían oír de sus propias miserias y sufrimientos, sus buenas o sus malas acciones, pero disfrutaban en descubrirse a sí mismos, en explorar sus sentimientos, sus facultades y sus gustos. Esto convirtió las trincheras y las fábricas de Madrid en un venero riquísimo de actos creativos individuales, de iniciativas heroicas y absurdas. Esto hizo a Lorca tan querido: sus versos tienen el poder de hacer al pueblo sentir y ver las cosas familiares con una luz más nueva y más clara.

Mi amigo Ángel trajo un día un amigo suyo, soldado de su misma Compañía en el frente de Carabanchel, para que me conociera. Era un hombre joven, de Jaén, que había escapado de los fascistas a través de los interminables olivares y después a través de media España hasta llegar a Madrid y lograr un fusil. Nunca me explicó por qué hizo aquello; sólo decía: "tenía que hacerlo". Era un trabajador del campo, medio andaluz, medio gitano; tenía la piel del mismo color dorado de sus aceitunas.

—Me lo he traído para que le leas algo de Lorca. No sabe leer.

Le leí *Paisaje*, el poema del olivar.

*El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.*

—Eso es verdad. Mira: si te quedas en medio del olivar entre dos árboles y miras a lo largo de una hilera, lo ves todo como un abanico cerrado. Si te vas detrás de un árbol se abren todas las hileras como las varillas de un abanico. Y si andas entre los árboles, todo es un gran abanico que se cierra y se

abre. Y los olivares están llenos de gritos y llamadas. Los zorzales vienen en bandadas y hacen un ruido tremendo, hasta durante la noche cuando los pilla allí la oscuridad y tienen que quedarse en los olivos. Sigue, anda.

Este hombre, casi muchacho, había pasado hambre trabajando en los olivares. Había luchado a vida o muerte entre los olivos. Pero eran sus árboles, y los versos de Lorca le movían en lo más hondo de su puro amor físico por los árboles que habían constituido toda su vida. Quizá le hubiera impresionado y exaltado menos una descripción de la tragedia social de los olivares —de la cual no hay una huella en Lorca— que la descripción del gigantesco abanico de hojas verde-plata. Yo sé que volvió a su trinchera convencido de que Lorca era su poeta y por tanto, un poeta revolucionario. La verdad es que este poema de los olivares fué concebido por Lorca cuando era aún muy joven, en 1921, cuando trabajaba con el compositor Manuel de Falla y con el pintor Ignacio de Zuloaga en un empeño de revivir el arte popular y tradicional andaluz en la "*Fiesta del Cante Hondo*".*

* En el próximo número se publicará la segunda parte de este capítulo, en la que Barea estudia el teatro de García Lorca.

SOBRE LA FILOSOFÍA DE HEIDEGGER

LAS COMUNICACIONES DE EUGEN FINK Y WILHELM SZILASI
AL CONGRESO DE MENDOZA *

I

LA COMUNICACIÓN DE EUGEN FINK: "SOBRE EL PROBLEMA
DE LA EXPERIENCIA ONTOLÓGICA". (ZUM PROBLEM DER ONTOLO-
GISCHEN ERFAHRUNG.)

La relación de Fink al Congreso de Mendoza no se refiere explícitamente a la filosofía de Heidegger, pero es indudable que se halla informada desde el principio al fin, por los conceptos y la problemática heideggeriana. El contenido fundamental de esta comunicación podría estructurarse así:

- 1º) *Restitución de la ontología. La nueva experiencia ontológica del pensamiento contemporáneo.*
- 2º) *La pre-comprensión del ser (el saber ontológico antepredicativo). La filosofía como redescubrimiento de lo obvio y lo trivial.*
- 3º) *La cuádruple raíz trascendental de la pregunta por el Ser: Substancia, Mundo, Dios, Verdad.*
- 4º) *El pensamiento del Ser y el a priori constructivo (proyecto ontológico) en la conceptualización filosófica.*

* Las comunicaciones de Fink y de Szilasi al Congreso de Mendoza, son de fundamental interés para la inteligencia del pensamiento de Heidegger. Profesores ambos en Freiburg, donde ejerciera su docencia Heidegger, se hallan en estrecho contacto con el maestro alemán y son, sin duda, dos de los representantes más notables de su escuela. V. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, Marzo 30-Abril 9, 1949, Universidad Nacional de Cuyo.

5º) *Caracteres y estructura del proyecto ontológico como a priori constructivo.*

6º) *El pensar ontológico como pensamiento rememorativo de lo Uno.*

Examinemos cada punto por separado.

1º) *Restitución de la Ontología. La nueva experiencia ontológica del pensamiento contemporáneo.*

Según Fink, la filosofía alemana contemporánea ve su principal cometido en la restitución de la ontología. Porque el pensar filosófico tiene necesariamente que volverse hacia "la fuente oculta de la cual, por lo demás vive". La reflexión filosófica debe su aliento, pues, a una renovada experiencia ontológica.

Ahora bien, ¿qué es posible decir acerca de la experiencia ontológica que califica al pensamiento filosófico de nuestra época?

Para Fink es necesario buscar en Kierkegaard, y sobre todo en Nietzsche, el anuncio de "una nueva profundidad originaria". En ellos se da el despertar de "una más profunda revelación de la existencia". Ellos son los descubridores de la "interioridad", "de la hondura dionisiaca de la vida". La misión del futuro ha de consistir en sacar a luz lo que ellos significan desde el punto de vista ontológico.

"El viraje en que la filosofía alemana contemporánea se encuentra" —dice Fink— "puede ser caracterizado como la situación histórica de una experiencia ontológica aun no conceptualizada".

Es interesante recalcar aquí, frente a las manifestaciones de Fink, que esta experiencia ontológica aun no conceptualizada, aparece inequívocamente remitida al "descubrimiento de la interioridad", a una "profunda revelación de la existencia"; esto es, al ámbito de la *subjetividad personal*. Y, en efecto, como veremos luego con mayor detención, es indudable que

el yo desde el cual se filosofa en Heidegger, a cuyas ideas se haya, sin duda, referida esta comunicación, el yo existente (*Dasein*), no puede ser confundido, de ningún modo, con el yo cartesiano o husserliano. El yo de Heidegger hunde sus raíces más profundamente en el fondo de la subjetividad. Pero es preciso puntualizar, desde ya, que la existencia como tal, no ha de constituir el tema fundamental de la filosofía de Heidegger, sino sólo un punto de partida o de apoyo para el filósofo¹.

El yo de Heidegger trasciende, en la dimensión de la subjetividad al yo de Descartes y al de Husserl, pero se detiene a mitad de camino, sin duda acuciado, entre otras razones, por el temor de la pérdida filosófica. Su filosofía se ha de ver informada por un sostenido esfuerzo para superar el subjetivismo de su punto de partida y llegar a la fundamentación de un *realismo ontológico*. (Véase el comentario a la comunicación de Szilasi.)

Vemos producirse aquí una antinomia que se va a resolver en el pensamiento de Heidegger de un modo dialéctico: La subjetividad, fuente y punto de apoyo del pensar filosófico, remata en la superación de lo subjetivo, por su reabsorción en los modos del ser objetivo (*realismo ontológico*).

Pero, detengámonos algo más en el tema de la diferenciación entre el yo de Husserl y el de Heidegger.

*El yo de Husserl y el de Heidegger*².

El yo de Husserl es un yo trascendental, un yo vacío de contenido cuya realidad es puesta entre paréntesis. Sólo es elucidado en la medida en que constituye el punto de referen-

1. "Se ha vuelto un hábito mencionar a la filosofía de Heidegger y a la de Jaspers, a la vez, con el título de «Filosofía de la Existencia». Con ello se olvida, que la problemática de la existencia humana constituye, en Heidegger un importante punto de partida, pero jamás el núcleo de su filosofía" (Landgrebe).

2. Véase sobre esto el magnífico ensayo de Ludwig Landgrebe en la Revue Internationale de Philosophie, año 1939: Husserls Phänomenologie. Heidegger und das Problem einer Grenze der Phänomenologischen Methode.

cia de una serie infinita de actos intencionales. El yo de Husserl es un espectador no partícipe, indiferente, contemplativo (*Unbeteiligte Zuschauer*); hoy se diría, "degagé". Sólo así le es posible a Husserl atenerse a su método de la *reflexión universal*. La actitud del yo reflexivo fenomenológico, en reflexión universal, no puede ser sino la del "espectador no partícipe". De este modo el mundo se vuelve esencialmente espectáculo, la raíz eminentemente teórica de esta filosofía queda así puesta al descubierto, el sujeto no es tiempo ni realidad, sino constitutivo del tiempo y de la realidad (*Zeitbildend-Weltbildend*).

Pero Heidegger quiere tomar como punto de partida al existente humano, al yo real, al *Dasein*. El método de la reflexión universal no permite realizar la experiencia originaria del *Dasein*, ni llegar a la facticidad de la existencia, que constituye la subjetividad en su sentido más propio y radical. El método de la reflexión universal no hace otra cosa que reducir la existencia personal a "un objeto entre objetos". Otras vivencias son las que pueden emplazarme ante mí mismo, ante la desnuda singularidad de mi propia existencia. Y entre estos estados, que me revelan la solitaria finitud de mi existir, que me arrancan de las conexiones de la convivencia mundanal, se halla fundamentalmente la *angustia* frente a la Nada, que asciende desde las profundidades de la existencia.

Es aquí, en la apelación a estos sentimientos, donde es posible patentizar, claramente, la radical diferencia con la posición de Husserl. En la reflexión fenomenológica, en efecto, todo acto intencional posee un correlato objetivo, pero en estas vivencias el correlato objetivo es... *la Nada*. La realidad objetiva queda abolida en estos templos del ánimo; ante el hombre se abre, entonces, sólo el horizonte infinito de la subjetividad. Y aquí, precisamente, es donde ha de hallar Heidegger el nuevo punto de partida para su filosofar.

Heidegger, siguiendo a Kierkegaard, ha reabierto el abismo de la subjetividad, en cuyo fondo el hombre suele siempre encontrar a Dios³. Ya veremos (cf. la comunicación de Szilasi), cómo Heidegger va luego a verificar el giro que le permitirá superar el subjetivismo en un realismo ontológico, que se parece mucho a un idealismo de corte hegeliano.

Entre tanto otros (Jaspers, Marcel, Berdiaieff) recorren, con paso más firme y lenguaje más humano, el camino que él hollara. Pero, al lado de esta dirección ¿no se mantiene, informándola, la otra, la que transita por los senderos que se pierden en la espesura (Holzwege)? ¿Qué papel desempeñan en este sesgo de la filosofía de Heidegger, motivaciones históricas que pueden condicionar “existencialmente”, en esa escuela, la obturación del horizonte infinito de la subjetividad?

2º) *La pre-comprensión del Ser (el saber ontológico ante-predicativo). La filosofía como redescubrimiento de lo obvio y lo trivial.*

La ontología se ocupa del ente en cuanto tal, del on é on. “Pero —se pregunta Fink— ¿cuándo y dónde y cómo nos sale al encuentro este *ente en cuanto tal*?” La respuesta es de auténtico cuño heideggeriano: “El ser del ente de lo real que nos circunda, el que nosotros mismos somos, no lo llegamos a conocer posteriormente por experiencia; al contrario, tenemos que conocerlo ya antes para poder experimentar cosas, animales, plantas, hombres, etc., como entes”.

Aquí, posiblemente, se halla el fundamento para el ejercicio de la “diferencia ontológica” que veremos luego en Szil-

3. Medítese al respecto sobre este significativo párrafo de Szilasi: “Los empeños filosóficos de un Kant, un Hegel y un Schleiermacher, fueron provocados y espoleados por la teología. Por eso sus cuestiones tenían que ver con la conciencia, el yo, la libertad, y con la idea de humanidad de la teología, es decir, que fueron cuestiones casi exclusivamente subjetivas”. (V. ¿Qué es la Ciencia? México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pág. 17.) Por el momento nos permitimos verificar esta sugestión: ¿no consistirá la tarea filosófica de Heidegger en una rehabilitación de Hegel, pero de un Hegel secularizado?

lasi. Dice, en efecto, Fink: “La pre-comprensida intimidad, que todo lo abarca, se ha dividido desde ya, en intimidades pre-comprensidas de determinados *dominios o regiones* (materia inanimada, entes vivientes, plantas y animales)”.

Tenemos que vérnosla, pues, con un saber ante-predicativo, un verdadero a priori ontológico.

“La comprensión del ser es el familiar saber primigenio en el cual siempre ya estamos y permanecemos; es la luz original de nuestro espíritu.”

Se trata de escapar a la poderosa tiranía de lo obvio y lo natural. De recobrar para el pensamiento “las evidencias más auténticas y más profundas”, aquellas que “pasan absolutamente inadvertidas, aquellas en las cuales vivimos, que nos empapan como un medio, que son nuestro aire vital”. La filosofía, precisamente, tiene como cometido el arrancarnos de este sueño. “La filosofía hace el formidable intento de decir lo trivial, de nombrarlo, de pensar explícitamente las representaciones ontológicas fundamentales que nos dominan. Se convierte en ontología regional de las diversas regiones fundamentales del ente y en explicación ontológico-categorial de la cosa.”

3º) *La cuádruple raíz trascendental de la pregunta por el Ser: Substancia-Mundo-Dios-Verdad.*

Los modos fundamentales (en el fondo, lo mismo que el “arché”, “principium” de Aristóteles) según los cuales el hombre comprende a priori el ser del ente, son cuatro: 1º) Pre-comprensión del ser cosa, “cosidad” de las cosas, lo que subyace, un algo sin predicados, *la substancia* (ipokeímenon) (on-ens); 2º) Pre-comprensión del conjunto de las cosas, en el todo envolvente (umgreifend) del mundo. El ente en total, *el Mundo* (en-unum); 3º) La medida del Ser, la atribución a los entes de un distinto rango de ser. Nos movemos en una oscura visión previa del ente supremo que se torna en me-

dida de todas las cosas —lo absoluto, lo bueno— Dios (agaton-bonum). 4º) Pre-comprensión de la diferencia entre lo verdadero y lo falso, *Verdad* (Aletés-verum)⁴.

De todos estos pensamientos tenemos una precomprensión: “vivimos en estos pensamientos acerca del ser, pero no los tenemos delante, objetivamente; estamos bajo su poder y no al revés. Pero transformar su uso operativo es una operación consciente y temática, es en verdad un trabajo de Sísifo”. Además ésta no es la misión de la filosofía; “*la misión de la filosofía es pensar el Ser*”.

4º) *El pensamiento del Ser y el a priori constructivo (pro-yecto ontológico) en la conceptualización filosófica.*

Aquí llegamos a una noción fundamental que no puede resultar difícil de entender, a quienes estén algo familiarizados con las ideas de Heidegger.

La comprensión se obtiene en el pro-yecto (bosquejo anticipatorio del futuro) y a través del proyecto. Desembocamos aquí en un a priori constructivo (constituyente). En la “proyección de un horizonte trascendental” (Heidegger), a cuya luz se comprenden las cosas, fenómenos y relaciones. Si el proyecto cambia, cambia también el modo de comprender y el tipo de relaciones instituidas. De allí la movilidad e historicidad del a priori constructivo que es el proyecto ontológico. De allí, también, su posible disipación y decadencia, así también como su olvido, su trivialización. “No sólo cuando se filosofa resuena un eco de las costas de Grecia, el cual no mora solamente en los viejos textos.” (Fink.)

4. Dice Fink en su trabajo *Das Problem der Phänomenologie Edmund Husserls*: “Die Grundfrage der Phänomenologie als Fragen nach dem Seienden aus dem Horizont des Wahrseins ist eine metaphysische, wenn der Begriff der Metaphysik auf die vierfach-einheitliche Frage nach dem Seienden als seienden als Einem, als wahren, als Gutem orientiert wird”. (La cuestión fundamental de la fenomenología como pregunta por el ente desde el horizonte del ser verdadero es una cuestión metafísica, si el concepto de Metafísica es orientado hacia la pregunta cuádruple y una por el ente como ente, como uno, como verdadero y como bueno.)

“Todo conocimiento objetivo del universo sigue urdiendo hasta hoy la tela que empezaron a tejer los griegos.” (Burckhard.)

Veamos qué nos dice Fink al respecto: La misión de la filosofía como pensamiento del ser consiste en “algo muy distinto al mero convertir un saber pre-conceptual en concepto”. “La filosofía piensa al ser *en cuanto proyecta* los conceptos fundamentales que *en adelante* han de formar el andamiaje del mundo: *es proyecto de los pensamientos ontológicos fundamentales.*”

Se trata pues de la filosofía como *forjadora de proyectos ontológicos* que piensan al ser y dan lugar a las manifestaciones del ser en el *Dasein* humano. La ontológica unidad de Ser y Existencia (*Sein* y *Dasein*) nos permite concebir ya cómo es posible hablar de una “*historia del Ser*”.

“El pensar filosófico funda las edades del universo, troquel para siglos las ideas del Ser, que sostienen e iluminan el *Dasein* humano.”

Vemos que lejos estamos de la rigidez estática de la razón y el entendimiento, de la inmovilidad de un a priori concebido como una “firme y constante posesión de nuestro espíritu, como una dotación de nuestra razón con «verdades eternas»”.

5º) *Caracteres y estructura del proyecto ontológico como a priori constructivo.*

Esquematicemos, brevemente, estas reflexiones de Fink que sólo constituyen una brillante explicitación de lo que ya conocemos.

El proyecto posee los siguientes caracteres: a) antecede y anticipa; b) constituye una actitud frente a posibilidades posibilitantes; c) desempeña una función creadora, es un quehacer creador; d) actúa como a priori, como condición de la posibilidad de la experiencia; e) posee movilidad; f) posee historia.

“El proyecto ontológico *no es un hallazgo*, sino pensar *creador*, mediante el pensamiento acabado de la estructura de Cosa, Mundo, Dios y Verdad.”

El Ser jamás podrá ser objetivado; por consiguiente nunca podrá ser “hallado” ni podrá ser “hecho”; sólo es posible “alcanzarlo” en el pensar.

“El pensar en la movilidad propia del proyecto, es la manera originaria cómo «se abre» al hombre el ser.” “*El pensar ontológico es un pensar rememorativo de lo uno, del en to Sofon.*”

6º) *El pensar ontológico como pensar rememorativo de lo Uno.*

El carácter rememorativo del pensar ontológico, idea también inequívocamente heideggeriana, que se deriva naturalmente de la afirmación de una precomprensión del Ser, de la existencia de un saber antepredicativo originario, presta a la historicidad del Ser y del *Dasein*, de esta escuela, caracteres singulares. Nos hace pensar en una *historicidad cerrada* y no infinita y abierta como en Kierkegaard y Jaspers, impresión que se fortifica por la interpretación que Heidegger hace de la historia de la filosofía, como marcando en su primera fase un alejamiento progresivo del hombre con respecto al Ser y un retorno subsiguiente (en el cual nos hallamos, en el cual se hallaría la filosofía desde Heidegger) del hombre a la proximidad del Ser, tal como ocurriera otra vez, con los presocráticos. De allí el lugar de excepción que ocupa la filología en un sistema que concibe al pensar ontológico, como pensar rememorativo.

El segundo rasgo que nos parece resultar del concepto heideggeriano de la historia, se refiere a la ineluctabilidad, a la *fatalidad del hecho histórico*. La historia es concebida como destino al cual el hombre debe plegarse en su sumisión al Ser.

Considérense si no estas afirmaciones de Bröcker en su comunicación al Congreso de Mendoza⁵: “El ente, *enseña Heidegger*, procede (entstammt) del Ser y textualmente [cita de Heidegger hecha por Bröcker]: *En el Ser todo el destino de los entes ya se ha cumplido desde un principio.*” (“Im Sein hat sich anfänglich jedes Geschick des Seiendem schon vollendet”.)

Desde luego también, del ente que es el *Dasein*, el existente humano. Y respecto a la posibilidad de una aproximación al Ser, dice: “No podemos saber cuándo esto acontecerá, cuándo este futuro se hará presente; *no lo sabemos, ni está en nuestro poder forzar este advenimiento.*”

Sólo se sabe que el hombre, a pesar de su distancia con respecto al Ser, sigue siendo el favorecido por el Ser y que: “*el Ser tiene tiempo y que está bien todo cuanto nos depare como nuestro destino necesario.* Y si meditamos bien esto, se habrá apartado todo apremio, cualquiera que fuera nuestro destino histórico”.

El hecho histórico, pues, es ineluctable, y además como tal, es bueno. No es la resignación frente a los hechos testimonio de nuestra libertad cuando es vivida con la conciencia temblorosa de la culpa, o la gozosa afirmación de la responsabilidad libremente aceptada. Tampoco es el *amor fati* de Jaspers o Marcel, que abren en la ineludible humildad de un destino adverso o estrecho, en la hondura de la propia existencia, el camino que conduce a la auténtica experiencia trascendente. Es la abrumadora gravitación del *fatum* histórico, sentido como destino y axiológicamente legitimado, en una tremenda metafísica de la historicidad del Ser⁶, donde el hombre y su libertad quedan perdidos y anulados.

5. Walter Bröcker: Über die geschichtliche Notwendigkeit der Heideggerschen Philosophie (Sobre la necesidad histórica de la filosofía heideggeriana).

6. Para la noción y significado del concepto “historia del Ser”, véase más adelante el comentario a la comunicación de Szilasi. La adoración y justificación de lo histórico constituye uno de los caracteres más notorios de la filosofía hegeliana. Sobre ello y sus relaciones con la teoría de los valores véase las agudas consideraciones de Scheler en su “Ética”, pág. 271 de la versión española.

¿No habría llegado Heidegger a decir, según Bröcker: "Que se custodie la verdad del ser, sea lo que fuere lo que recaiga sobre el hombre y sobre el ente"?

Pasemos ahora a las comunicaciones de Wilhelm Szilasi.

II

LAS COMUNICACIONES DE WILHELM SZILASI: "LA PHILOSOPHIE ALLEMANDE ACTUELLE" Y "ONTOLOGIE ET EXPERIENCE".

Según Szilasi los motivos decisivos que han presidido al desarrollo del pensamiento heideggeriano, son los siguientes, que articulamos, por nuestra parte, con alguna libertad.

1º) *El método y los problemas del "análisis existencial" desarrollado en Ser y Tiempo.*

2º) *Las investigaciones para fundar la posibilidad de la objetividad o mejor la realidad objetiva de lo que se acostumbra llamar desde Descartes el "sujeto" o la "consciencia".*

3º) *Apertura de una posibilidad conexa: la de sobrepasar a Kant en la dirección de un "realismo auténtico" (ontológico). Este último puede ser alcanzado por el método de la "diferencia ontológica".*

4º) *Fundación de las ontologías regionales, independientes unas de las otras, a que se llega por medio de la "diferencia ontológica". "Sein und Zeit" ha desarrollado de una manera completa y ejemplar una de estas ontologías regionales: la ontología de la experiencia natural de la existencia humana.*

5º) *Perfeccionamiento del "análisis existencial" de la ontología regional de la subjetividad, por el descubrimiento de una ontología fundamental. Este es el motivo más decisivo del proceso intelectual de Heidegger.*

6º) *Labor de interpretación y elucidación de la historia de la filosofía, realizada en última conexión y sobre la base de*

la ontología fundamental. En esta historia a la vez que se efectúa una *experiencia del Ser*, se manifiesta además la *organización* (por medio de la interpretación a través de las líneas constructivas de la historia de la metafísica) *de los modos del Ser*. Esta labor de interpretación filosófica y filológica es caracterizada por Heidegger como *historia del Ser*.

Esta exposición de los temas fundamentales de la filosofía de Heidegger, sólo puede ser cabalmente comprendida a través del esclarecimiento de una serie de conceptos fundamentales, que pueden pasar inadvertidos en una lectura poco detenida de la comunicación de Szilasi.

Estos conceptos fundamentales nos parecen ser los siguientes: 1º) *Realidad objetiva del sujeto o de la consciencia.* 2º) *Realismo auténtico* (ontológico). Estos dos conceptos se hallan estrechamente relacionados. 3º) *El concepto de diferencia ontológica.* 4º) *La noción de experiencia natural* (Husserl). 5º) *El de ontología fundamental.* 6º) *El de historia del Ser y el de interpretación.*

En lo que sigue, procuraremos poner en claro estos conceptos, partiendo de las ideas que Szilasi tiene acerca de Heidegger, y sólo subsidiariamente de Heidegger mismo.

Respecto a la concepción de un auténtico realismo ontológico y la posibilidad de llegar a la "objetividad" del sujeto, resulta indispensable concitar una detenida meditación sobre las siguientes manifestaciones de Szilasi.

a) "Se trata de sobrepasar a Kant, pero de un Kant seguramente interpretado según sus intenciones más profundas." (Actas, pág. 495.)

b) "El realismo de Kant y sobre todo el de Schelling no han sido aún interpretados de una manera suficientemente honda." (Pág. 500.)

c) "La situación actual de la filosofía alemana presenta la mayor semejanza con la situación de la filosofía post-kan-

tiana. Kant se había propuesto fundar el idealismo desde un punto de vista crítico, es decir de superarlo. Su obra maestra es la de haber descubierto el verdadero sentido y el alcance del idealismo que ha reinado desde la antigüedad, como idealismo trascendental, es decir como realismo ontológico." (Pág. 500.)

d) La fenomenología de Hegel "no es una descripción objetiva del ser del sujeto, sino una imponente subjetivación de la objetividad del espíritu". "Por ello no llegó a constituir su fenomenología una ontología fundamental." Por la misma razón es que el materialismo dialéctico no se halla del todo errado cuando afirma que el hegelianismo es "un realismo que marcha sobre la cabeza". (Págs. 495-96.)

e) Esta metafísica realista se encuentra, desde este punto de vista, con las aspiraciones del marxismo. "El pensamiento de Heidegger se muestra muy sensible y abierto, vg. a una coordinación vivia con la metafísica histórica y social concreta de un Georg Lukacs." (Pág. 496.)

f) "Heidegger prepara, de este modo, la vía a una de las más importantes fases de la filosofía, a una prueba auténticamente metafísica de la realidad de la experiencia, de la realidad del mundo exterior, histórico y social."

g) Tal postura implica una "superación de la creencia en el «milagro» (reflejo del mundo en el pensamiento no se sabe cómo ni por qué)". (Pág. 496.)

h) Se trata de "una ontología que en el seno de la *unidad del Ser*, pone su vista sobre la multitud de los modos de ser, y en primer lugar del *modo de ser objetivo del sujeto*".

i) Según la opinión de Szilasi "la tarea más urgente consiste en hacer la ontología de la *organicidad de la existencia humana en la unidad que ella forma con su «entourage» al cual subordina*".

Séanos permitidas aquí algunas breves consideraciones. Como se advierte —cosa que más tarde se hará aun más evi-

dente—, se pretende superar, en el plano ontológico, la dualidad sujeto-objeto, para llegar a un realismo filosófico de base ontológica que se aproxima, bajo ciertos aspectos, al de N. Hartmann⁷. La meta resulta comprensible si se tiene en cuenta que el Dasein, no es sólo *ec-sistente*, sino también *in-sistente*, que forma parte íntima y constitutiva del Ser. Con respecto al modo cómo Szilasi interpreta este realismo de Heidegger, basta tener presente, no sólo su expresa remisión a la filosofía postkantiana (c), sino también lo que ha escrito en su ensayo *Wissenschaft als Philosophie*⁸: "Fué Hegel quien descubrió de qué modo el *logos* constituye lo real en todas las manifestaciones de lo humano"; así también como sus explícitas manifestaciones sobre los lindes entre lo antropológico y lo ontológico en el análisis de la existencia: "Las investigaciones antropológicas no serían o no son existencialmente ontológicas, más que a condición de describir las posibilidades de variación de estos caracteres constructivos, de suerte que la *unidad estructural* de la existencia humana se vuelva manifiesta". (Actas, página 498.)

Se tiene, pues, sobrado derecho a preguntar: ¿No es evidente que bajo el nombre de realismo ontológico, el pensamiento heideggeriano, tal como lo ve Szilasi, ha desembocado, efectivamente, en un idealismo trascendental de cuño postkantiano? ¿Qué sentido tendría, si no esa identificación entre idealismo trascendental y realismo ontológico, con que se nos sorprende en (c)? Como vemos Kierkegaard y Nietzsche, esa experiencia ontológica por conceptualizar, de que habla Fink, parecen quedar ya muy en la lejanía.

3º) *El concepto de "diferencia ontológica"*.

7. Dice Szilasi: "Es indispensable hacer alusión aquí a este gran pensador que es Nicolai Hartmann y a su escuela. La discusión con este filósofo y lo que la ontología fundamental le debe desde hace tiempo, no se halla, lamentablemente, todavía en marcha". (Actas, pág. 496.)

8. Publicada en español con el título *¿Qué es la Ciencia?*, Méjico, F. de C. E.

Sobre el concepto de la diferencia ontológica nos procura Szilasi dos pautas: una en *La philosophie allemande actuelle*, otra en *Ontologie et experience*.

Dice la primera: "Este último [el realismo auténtico] puede ser alcanzado efectuando sin reposo, a cada paso, y manteniendo en cada puesta en cuestión, la diferencia entre el modo de ser del existente y la determinación concreta de su contenido". (Pág. 494.)

Y en la segunda comunicación se expresa así: "Este estudio ontológico sistemático y consecuente se ha vuelto posible, por el hecho de que la experiencia óntica, es decir natural, se halla penetrada de una experiencia tocante a los *modos de ser y los índices constructivos* que comporta en sí misma la experiencia óntica en cuestión. *Reconocer tales peculiaridades, he aquí el papel de la diferencia ontológica*".

Desembocamos, como se advierte, a través de una labor que nos atreveríamos a calificar como crítica, de nuevo en el a priori constructivo, el que como vimos se diferencia fundamentalmente, por su movilidad y plasticidad del a priori kantiano y por su inmediatez del husserliano.

4º) *La noción de la experiencia natural.*

La noción de la *experiencia natural* no exigirá mayores consideraciones, si no se hallara contrapuesta en Szilasi a la noción de la *experiencia no natural* que es, precisamente, la de la ciencia natural. Hacemos estas puntualizaciones con el fin de evitar equívocos y deslindar debidamente estos conceptos.

Husserl habría reclamado la reconstitución de una experiencia natural del mundo ("Herstellung eines natürlichen Weltbegriffs"), pues el objeto en el sentido de la ciencia natural físico-matemática no es de ningún modo originario, no es dado de un modo inmediato en la experiencia, sino que es el producto de determinados métodos, que se ejercitan sobre lo que a su vez es experimentado de un modo inmediato. Se trata,

pues, de recobrar el contacto con las cosas mismas en la experiencia natural. Ya vimos cómo, paradójicamente, es la perseveración en una experiencia natural radicalizada en el campo del análisis existencial, la que conduce a Heidegger a las vivencias propias de una existencia finita y solitaria, superando de este modo el sujeto trascendental, el "sujeto idealizado" de Husserl. Pero he aquí que Szilasi, sin recusar la experiencia natural, cuya importancia reconoce en la constitución de una "ontología fundamental", nos lleva a una sobreestimación, pretendidamente fiel a las ideas de Heidegger, del valor ontológico de la experiencia científica, que llama *experiencia no natural*.

Dice Szilasi: "Ontología no es experiencia natural, ésta es más bien experiencia óntica". "La experiencia natural es subjetiva, propia del mundo tal como es vivido."

Y a continuación lo que para nosotros reviste particular interés: "Pero es una suerte que la experiencia humana comporte una posibilidad esencial e inestimable, la de conocer *dominios del Ser que no son dominios naturales*". "La designación de «experiencia no natural» significa solamente «experiencia ontológica» (El «no» excluye la riqueza, la variedad óntica, pero no la naturalidad, aun menos la realidad)." *La aptitud que nos es dada de alcanzar por la experiencia dominios del ser que nos son extraños, no es otra que la ciencia.*

La experiencia científica es la experiencia ontológica por antonomasia. Vemos aquí hasta qué punto se realza el valor ontológico de la experiencia científica sobre todas las demás. De nuevo nos vemos conducidos a atribuir un valor capital al examen crítico de la ciencia, lo que nos aproxima a Kant y sobre todo al idealismo post-kantiano⁹.

9. Es interesante recordar cómo también Husserl, en sus últimos tiempos, se aproximó bastante a un idealismo trascendental muy semejante al de Natorp. La psicología de Natorp fué tema predilecto suyo en cursos y ejercicios.

Esta comunidad de destino que se anuda entre ciencia y filosofía, es recalcada por Szilasi de un modo enfático, lo que aleja definitivamente esta filosofía de la que se ha llamado filosofía existencial, y sin duda también, de ciertos aspectos importantes de la misma filosofía heideggeriana. El hecho tiene no obstante valor sintomático, por prevalecerse siempre Szilasi de la enseñanza de Heidegger.

En efecto, en *¿Qué es la Ciencia?* podemos leer lo que sigue: "También nos hemos sentido animados por el deseo de que la filosofía no se deje desviar de la claridad que proyecta sobre la ciencia y que, a su vez, recibe, como reflejo, de ésta. Pues de ningún modo se cumple y realiza más auténticamente la filosofía que en esta mutua iluminación". (Pág. 137.)

Y antes, de un modo aun más definitivo, había dicho: "No hemos descrito los peligros que amenazan al filosofar desde la periferia, el peligro de la entrega, tomada muy en serio, a conmociones interiores que acucian de un modo inmediato, el peligro de los encuentros con problemas como el saber de dónde venimos, qué somos, qué debemos esperar; por ello no necesitamos describir tampoco las fuentes de energía que le permiten salvaguardarse contra la reificación, *contra la poetización o la interiorización*, corrientes todas ellas que conducen a expresiones metafóricas demasiado *incontrolables y muy poco comprobables*, o a la auto-legitimación de concepciones visionarias en las que se esfuma hasta la vaguedad todo lo que afecta de un modo concreto a nuestro ser humano". (Pág. 136.) Es la filosofía de nuevo como ciencia rigurosa. ¿En dónde se descubre aquí la huella del Heidegger que nosotros conocemos? ¿Dónde se halla el Heidegger de *Holzwege*? ¿No ha quedado recusada la experiencia natural radicalizada de la subjetividad, que fué su punto de partida? Y ello pese a que diga, en seguida, Szilasi: "El saber acerca del ente hunde sus raíces en la esencia de la existencia, a saber en la trascendencia". (Pág. 137.)

5º) *La ontología fundamental.*

La analítica existencial remata, según Szilasi, en una ontología fundamental. El análisis existencial de Heidegger no es experiencia óntica, es ontología de la experiencia natural. *Experiencia de los esquemas estructurales, ensamblaje de momentos y modos de ser de la experiencia humana.* Recordemos al respecto algunas formulaciones de Heidegger en *Ser y Tiempo*: "La filosofía es la ontología universal y fenomenológica que parte de la hermenéutica del *Dasein*, la que a su vez, como analítica de la existencia, ata el cabo del hilo conductor de toda cuestión filosófica, allí donde toda cuestión filosófica surge y retorna". (*Sein und Zeit*, pág. 38.)

"Fenomenología del *Dasein* es hermenéutica en la significación primitiva de la palabra, en la que se designa el negocio de la interpretación." (*Sein und Zeit*, pág. 37.)

Las posibilidades de instaurar una ontología fundamental se derivan del concepto que Heidegger tiene del fenómeno. Sobre ello nos remitimos a las páginas pertinentes de Heidegger en *Ser y Tiempo*, y también al citado trabajo de Landgrebe sobre *El Problema de la Fenomenología de E. Husserl*, cuyos desarrollos seguimos a continuación.

Heidegger distingue entre un concepto vulgar de fenómeno que es el de la vieja fenomenología y un concepto fenomenológico en sentido estricto. En el horizonte de la problemática kantiana, según Heidegger podría expresarse así: "lo que siempre se muestra previa y concomitante en los fenómenos (el fenómeno entendido en sentido vulgar) de una manera atemática, puede ser llevado a un mostrarse temático, y éstos son los fenómenos de la fenomenología". (Pág. 36.) Los podemos comprender como aquellas condiciones de la posibilidad de la experiencia, que en la experiencia normal del ente quedan atemáticos y ocultos como aquello que pertenece de tal modo esencialmente a lo que manifiesta de un modo inmediato, que constituye su sentido y su fundamento. Los fenómenos así enten-

didados no constituyen el ente, tal como el ente se da inmediatamente en la experiencia, sino aquello que constituye el ser del ente; con otras palabras, aquello que permite comprender en qué medida podemos hablar con sentido de su Ser. "El concepto fenomenológico de fenómeno, como aquello que se muestra a sí mismo, menta el ser del ente, su sentido, sus modificaciones y derivados." (*S. und Z.*, pág. 31.) *Los fenómenos en este sentido no son otra cosa que estructuras del Dasein mismo, con respecto a las cuales recibe su sentido todo discurso acerca del Ser y del ente. Su descubrimiento es la misión de la ontología fundamental que constituye la base de toda cuestión ontológica.*

Vemos aquí de dónde arranca y en qué se funda la posibilidad de una ontología fundamental, pero ¿dónde se halla el perfeccionamiento de que nos habla Szilasi? Precisamente, en aquella tarea de interpretación de la historia de la filosofía, comprendida como historia del Ser. Con lo que ya sabemos del a priori constructivo y su naturaleza, no nos será difícil reconstruir los tramos intermedios que nos llevan de nuevo al concepto de la historia del Ser.

El a priori que la ontología fundamental pone al descubierto es, como sabemos, un a priori que asume la forma del proyecto. Fink, en la comunicación que ya hemos examinado, ha sido suficientemente explícito sobre sus caracteres y estructura. Es anticipatorio, es creador, es móvil, además posee historicidad. Este a priori constructivo histórico, constituye la condición de la posibilidad de la experiencia, y la determina en todas sus direcciones. Es aquí donde es posible inferir de qué modo la ontología fundamental tiene su remate y perfeccionamiento, en una interpretación de la historia de la filosofía, concebida como una verdadera *historia del Ser*. Pues la filosofía es la gran forjadora histórica de los proyectos ontológicos. En esta parte de la obra de Heidegger, por lo demás todavía inédita, se hallaría lo más valioso y definitivo de su

producción, según la opinión de Szilasi¹⁰. Esto nos conduce a nuestro último tema:

6º) *La historia del Ser y la interpretación filológica.*

Es obvio que este aspecto de la filosofía heideggeriana, tal como Szilasi nos la ofrece, se halla en estrechísima correlación con el concepto de un *Dasein* desplegado en el tiempo, ec-sistente e in-sistente a la vez con respecto al Ser¹¹.

Sobre las conexiones entre el estudio, en cierto sentido instrumental de la subjetividad, y la restitución metafísica de lo real, Szilasi es categórico y nos manifiesta de un modo bien patente, cuál es el giro actual de la filosofía de Heidegger, y la meta final de su esfuerzo metafísico: "Cae de su peso"—dice—"que en el centro de estas preocupaciones se halla el estudio de la subjetividad, es decir una investigación que a partir del estudio de los caracteres del sujeto, se esfuerza en desarrollar la estructura del objeto, de la ciencia, las estructuras de los comportamientos humanos y del devenir histórico". Y dice más adelante: "En definitiva: Heidegger ha creado un instrumento. Depende de nosotros utilizarlo con fruto. Pero es deplorable que esta utilización se dirija en primer lugar al análisis existencial".

Esta cita de Szilasi, a quien es necesario suponer íntimamente compenetrado de la orientación definitiva de la escuela,

10. Numerosas copias de sus obras inéditas, sobre Anaximandro, Heráclito, el Sofista de Platón, Aristóteles, S. Agustín, el Neoplatonismo, Descartes, Leibniz, Hegel y Nietzsche, circulan, según Szilasi, entre estudiantes y profesores y son objeto de cursos universitarios.

11. Dice al respecto Bröcker, en su ya citada comunicación: "Ahora bien, si el Ser es aquella apertura en la cual el *Dasein* se encuentra situado y que le concede a éste el aparecer de entes, síguese entonces que no se logra definir al Ser, tomándolo sólo como el horizonte del actualizar (presente), sino que más bien hay que definirlo como el espacio que se abre solamente en virtud de los tres éxtasis de la temporalidad, como Heidegger los llama, en su mutuo engranaje. El tiempo, pensado por Heidegger en tan estrecha unión con el Ser, es, por lo tanto, el extenderse del *Dasein* cumpliéndose en forma triple hacia aquel espacio que es la verdad del Ser". Y Carlos Astrada anotaba en el mismo Congreso: "Desde que hay ser para el hombre, hay también una historia del ser, a la que pertenece el pensar, suscitado por ella, como memoración del Ser". (Astrada, "Relación del ser con la ec-sistencia".)

dada su docencia en Friburgo, y su estrecho contacto con el maestro, se vuelve decisiva para la comprensión de la dirección del pensamiento de Heidegger y además para recalcar una vez más su diferencia, con la verdadera filosofía existencial de Jaspers o de G. Marcel.

Aquí se ha vuelto la espalda a la experiencia subjetiva de la existencia humana, y se la quiere recobrar en una interpretación de las realidades objetivas que ella informa. ¿No volvemos al espíritu objetivo de Hegel pese a las aparentes discrepancias? ¿No se ha dicho ya, como vimos, que la tarea más urgente consiste en hacer la ontología de la organicidad de la existencia humana, en la *unidad* que ella forma con su *entourage*? ¿No se ha convenido en que "el logos constituye lo real en todas las manifestaciones de lo humano"? ¿No se va a decir también, que el problema esencial sería "el hacer la ontología de la vida de la lengua y de mostrar cómo ella en tanto que organismo, conserva por sí misma sus propios modos de ser" ¹²?

Observamos una vez más la estrecha compenetración entre la empresa filosófica y la filológica, la que se deriva naturalmente de la concepción heideggeriana del pensar ontológico como un pensar rememorativo, un pensar de lo ya pensado. El pasado actúa en nosotros, se halla incorporado a nuestro propio ser; la exégesis, la interpretación filológica es un modo de aproximarse al ser. La lengua, por lo demás, "es el habitáculo del Ser" ha dicho Heidegger en su *Carta sobre el humanismo*.

Pero la aspiración no se detiene en la interpretación de la historia de la filosofía y su coordinación con la comprensión del ser, ni en la tarea de exégesis filológica, sino que, además, pretende "llegar a comprender ontológicamente la experiencia histórica", "no los hechos históricos mismos, sino *el modo*

12. V. ¿Qué es la Ciencia?, pág. 125. Szilasi cita aprobatoriamente a Hegel: "En relación con el sentido griego de la filología, Hegel, designa como Lógica la fundamentación de la realidad de la existencia".

de ser del proceso que llamamos historicidad". Pero ¿qué es en definitiva interpretar?

La interpretación filológica.

Aquí reencontramos también rasgos característicos de la filosofía de Heidegger, que ya habíamos hecho resaltar en el análisis de la comunicación de Fink. "*Interpretar es volver a descubrir lo ya conocido*". Pero obsérvese bien: ya no sólo por haber alguna vez acontecido, sino por haber estado siempre en nosotros ¹³. La interpretación filológica nos ayuda a recobrarlos de nuestra pérdida del Ser.

"Y como la filología entiende su misión científica en el sentido de eliminar lo que se nos ha vuelto extraño, lo alejado de nosotros, lo que no siendo presente forma, sin embargo, parte de nuestra existencia en favor de su comprensión actual por la existencia, por la convivencia comprensiva y actual de las existencias, de suerte que lo extraño o extranjero se desvanezca y que lo vivo y actuante tome parte en la comunicación común, puedo designar esta tarea con el nombre de *interpretación* ¹⁴."

La interpretación filológica resulta también camino para la restitución del hombre al seno del Ser, para su mayor aproximación al Ser; es también pensamiento rememorativo del Ser.

13. Leemos en el esclarecido trabajo de Astrada: "Pero esta memoración no es un mero recordar o una ulterior representación de algo ya transcurrido y fenecido en la historia, sino rememoración de lo único que no ha pasado, de lo que es en el tiempo, desde que el pensar es pensar del ser. El ser, pues, sólo es permanencia dentro de la dimensión del tiempo histórico (pasado, presente y futuro), de la historicidad de la ec-sistencia; el ser es la intraesencia del tiempo. De donde, la historia no es un mero acontecer y fenecer, sino el acontecer esencial de la verdad del ser como destino de la humanidad histórica".

14. W. Szilasi: "¿Qué es la Ciencia", págs. 128-29.

UNOS POEMAS

LA CONDUCTA

*Como un vino de oscuro sabor inacabable
bebido interminablemente con su raro acicate
con su sabor inapresable por siempre postergado
bebo la savia de las escrituras y de los territorios.
Apuro el largo día leal y la noche de las despedidas
fija la mano en pequeños objetos cotidianos;
se me aparece la larga rueda de fantasmas voladores
y permanezco las huecas horas incontadas
bullendo en medio de confusos espacios transitorios:
pretendo una sustancia especial, rabiosamente
de la que bebo un ácido ausente, una memoria,
me reconoce la vigilia transhumante
aunque huyo finalmente irremediablemente.*

*De estas ausencias y de estas destrucciones
se nutre la sustancia de un mundo insospechado
donde residen objetos filiales, mis frascos de píldoras
mis hojas ensuciadas y mis fotografías.
De estas ausencias, de estos períodos largos de reconocimientos
conservo un impulso
una gota de sangre desvelada
mi corazón alerta a las voces de otros mundos estáticos
que pulso y bebo como un vino oscuro
de gusto peregrino, sabor a tiempo.*

*De allí, y una pálida hora, una meseta ausente
y los trenes que en sueños me acarreaban*

*a lugares de tierras coloradas, de hojas brillantes, verdes,
del sueño pintoresco de los túmulos,
de allí aparecen en medio de mi cuarto
personajes que me hablan con voces matutinas
abuelos que me interrogan con un beso
y acuden presurosos a sus genealogías
y aun me transportan y aun me desencadenan.*

*De todo, sin embargo, y de su duelo sencillo y permanente
conservo más que nada mi inclinación alegre
en el ir y venir entre cosas del mundo
con su áspero contacto
con su lengua sangrienta y los rincones
más sucios del amor,
con los desengañados movimientos del alma.*

*Conservo aquella clave, aquella inclinación luminosa,
conservo un vedado pasaje
la luz del tiempo que me socorre
y me gana con su otoño brillante e invariable.
Conservo acaso un conducto final
la moneda brillante que todo gana y todo pierde
el sueño de los mundos posibles,
la divina sustancia que alimenta la vida.*

DOLOR SOBRE LOS CUERPOS

*Madre de nosotros que nos diste tu pan
y que la oblea bendita del sueño alimentaste
mira cómo esta muerte castiga sobre los cuerpos
su blancura, su sueño indolente*

su rabia perdida para siempre.

*Mira madre cómo castiga el viejo dolor
cómo reduce, cómo entra por la casa
cómo recorre hurgando, tú lo sabes
cómo revisa la cuba de pan y su madera gastada
y cómo vela al sueño
lleno de soledad, lleno de miedo,
y cómo recoge su agrio cordón
y juega interminablemente con nosotros.*

*Madre vienen sus olas a la alta tierra
a la isla desasida en que permanecemos,
a lamer el punto de nuestros ácidos, a olvidar apenas
la más nueva carne, más fragante.*

*Olvido, olvido, olvido, tiempo perdido
y largos bellos días por perderse y perdernos
con horas aguardadas interminablemente
y sueños ya por siempre reemplazados,
todo del viejo y suntuoso dolor emana y gime.*

*Mira cual viene como
un lento barco lleno de personas
que velan que no duermen que se duelen
de sus costras de pena de espanto de miseria
y de las densas algas del mar abandonado
siempre presente.*

*Madre mira cual pega,
atiende cómo azota el dolor sobre los cuerpos
y cómo caen sus formas
y cómo me lastiman.*

CAJA DE HUESOS

*Después de la alta noche, de la destartada
lluvia dominical, de la dolida sombra de las personas
de los ríos de objetos que pueblan los días de un hombre
y del dolor que castiga los bellos y amados cuerpos,
después quizá de más de lo que un solitario corazón acontece
el desamparo y su piedra desértica
diluyen su vieja droga melancólica
en mi desamparado corazón
y he venido a estar de pie con la antigua cabeza
caída al sueño de otra vida, inclinada
al presagio rojizo de la tierra
horadando la fría ceniza de un tiempo derrotado
y que la tierra recoge en su íntima entraña olvidada.*

*Y he visto los fulgores, las malas luces de los días de otro tiempo
aparecer de la plomiza caja que contiene
unos huesos roídos
unas médulas que amaron y cayeron
y se llenaron de olvido y días,
una fuerza interminable desde la tierra venida,
una posible venganza de viejos hábitos desatendidos.*

*He querido entonces creer en las cosas corpóreas
en los hechos acaecidos inexistentes,
en la punzante materia de los hábitos
en la sangre pertinaz recorriendo los cuerpos
de tantos que engendraron
esta larga y oscura línea de desconsuelo.*

*Y estoy ganado ahora de aquel paisaje
de aquella vida reemplazada, de aquella ausencia
presa en el sol, en los follajes de un día
en su calor su paz errática, su sonido de pájaro
su ansia dominical.*

*He vuelto a mi cadena, a mi objeto, mi olvido
y habito sin embargo aquel quieto país
pertenezco para siempre a aquella hora,
giro herido por aquellos recuerdos recobrados,
soy aquella memoria.*

MARIO BENEDETTI

LA GUERRA Y LA PAZ

Cuando abrí la puerta del estudio, vi las ventanas abiertas como siempre y la máquina de escribir destapada y sin embargo pregunté: “¿Qué pasa?”. Mi padre tenía un aire autoritario que no era el de mis exámenes perdidos. Mi madre era asaltada por espasmos de cólera que la convertían en una cosa inútil. Me acerqué a la biblioteca y me arrojé en el sillón verde. Estaba desorientado, pero a la vez me sentía misteriosamente atraído por el menos maravilloso de los presentes. No me contestaron, pero siguieron contestándose. Las respuestas, que no precisaban el estímulo de las preguntas para saltar y hacerse añicos, estallaban frente a mis ojos, junto a mis oídos. Yo era un corresponsal de guerra. Ella le estaba diciendo cuánto le fastidiaba la persona ausente de la Otra. Qué importaba que él fuera tan puerco como para revolcarse con esa buscona, que él se olvidara de su ineficiente matrimonio, del decorativo, imprescindible ritual de la familia. No era precisamente eso, sino la ostentación desfachatada, la concurrencia al Jardín Botánico llevándola del brazo, las citas en el cine, en las confiterías. Todo para que Amelia, claro, se permitiera luego aconsejarla con burlona piedad (justamente ella, la buena pieza) acerca de ciertos límites de algunas libertades. Todo para que su hermano disfrutara recordándole sus antiguos consejos prematrimoniales (justamente él, el muy cornudo) acerca de la plenaria indignidad de mi padre. A esta altura el tema había ganado en precisión y yo sabía aproximadamente qué pasaba. Mi adolescencia se sintió acometida por una leve sensación de estorbo y pensé en levantarme. Creo que había empezado a abandonar el sillón. Pero, sin mirarme, mi padre dijo: “Quédate”. Claro, me quedé. Más hundido que antes en el pullman verde. Mirando a la derecha alcanzaba a distinguir la pluma del sombrero materno. Hacia la izquierda,

la amplia frente y la calva paternas. Éstas se arrugaban y alisaban alternativamente, empalidecían y enrojecían siguiendo los tirones de la respuesta, otra respuesta sola, sin pregunta. Que no fuera falluta. Que si él no había chistado cuando ella galanteaba con Ricardo, no era por cornudo sino por discreto, porque en el fondo la institución matrimonial estaba por encima de todo y había que tragarse las broncas y juntar tolerancia para que sobreviviese. Mi madre repuso que no dijera pavadas, que ella bien sabía de dónde venía su tolerancia. De dónde, preguntó mi padre. Ella dijo que de su ignorancia; claro, él creía que ella solamente coqueteaba con Ricardo y en realidad se acostaba con él. La pluma se balanceó con gravedad, porque evidentemente era un golpe tremendo. Pero mi padre soltó una risita y la frente se le estiró, casi gozosa. Entonces ella se dió cuenta de que había fracasado, que en realidad él había aguardado eso para afirmarse mejor, que acaso siempre lo había sabido, y entonces no pudo menos que desatar unos sollozos histéricos y la pluma desapareció de la zona visible. Lentamente se fué haciendo la paz. Él dijo que aprobaba, ahora sí, el divorcio. Ella que no. No se lo permitía su religión. Prefería la separación amistosa, extraoficial, de cuerpos y de bienes. Mi padre dijo que había otras cosas que no permitía la religión, pero acabó cediendo. No se habló más de Ricardo ni de la Otra. Sólo de cuerpos y de bienes. En especial, de bienes. Mi madre dijo que prefería la casa del Prado. Mi padre estaba de acuerdo: él también la prefería. A mí me gusta más la casa de Pocitos. A cualquiera le gusta más la casa de Pocitos. Pero ellos querían los gritos, la ocasión del insulto. En veinte minutos la casa del Prado cambió de usufructuario seis o siete veces. Al final prevaleció la elección de mi madre. Automáticamente la casa de Pocitos se adjudicó a mi padre. Entonces entraron los dos autos en juego. Él prefería el Chrysler. Naturalmente, ella también. También aquí ganó mi madre. Pero a él no pareció afectarle; era más bien

una derrota táctica. Reanudaron la pugna a causa de la chacra, de las acciones de Melisa, de los títulos hipotecarios, del depósito de leña. Ya la oscuridad invadía el estudio. La pluma de mi madre, que había reaparecido, era sólo una silueta contra el ventanal. La calva paterna ya no brillaba. Las voces se enfrentaban roncadas, cansadas de golpearse; los insultos, los ruegos ofensivos, recrudescían sin pasión, como para seguir una norma impuesta por ajenos. Sólo quedaban números, cuentas en el aire, órdenes a dar. Ambos se incorporaron, agotados de veras, casi sonrientes. Ahora los veía de cuerpo entero. Ellos también me vieron, hecho una cosa muerta en el sillón. Entonces admitieron mi olvidada presencia y murmuró mi padre, sin mayor entusiasmo: "Ah, también queda éste". Pero yo quedé inmóvil, ajeno, sin deseo, como los otros bienes gananciales.

MATANZA DE UN ELEFANTE*

En Moulmein, Baja Burma, yo era odiado por gran número de gente —la única vez en mi vida que he sido bastante importante como para que esto me sucediera—. Yo era oficial de policía subdivisional de la ciudad, y de una manera mezquina y sin objeto, el sentimiento antieuropeo era muy amargo. Nadie tenía hígados como para iniciar un motin, pero si una europea recorría sola las ferias, alguien derramaría probablemente jugo de betel en su vestido. Siendo oficial de policía yo era un blanco obvio y era acosado siempre que parecía seguro hacerlo. Cierta vez, cuando un ágil burmés me hizo una zancadilla en el campo de football y el referee (otro burmés) miró para otro lado, la multitud aulló con espantosa risa. Esto sucedió más de una vez. Al fin, las despreciativas caras amarillas de los jóvenes con que me encontraba por doquiera, los insultos que gritaban a mis espaldas cuando yo estaba a buena distancia, acabaron por atacarme los nervios. Los jóvenes sacerdotes budistas eran los peores. Había varios miles en la ciudad y ninguno parecía tener otra cosa que hacer que estar de pie en las esquinas y burlarse de los europeos.

Todo esto era embarazoso y dejaba perplejo. Porque en aquel entonces yo ya había resuelto que el imperialismo era algo malo y que cuanto antes largara mi empleo, tanto mejor. Teóricamente —y en secreto, es claro— yo estaba por entero con los burmeses y por entero contra sus opresores, los británicos. En cuanto al trabajo que estaba haciendo, lo odiaba más amargamente de lo que puedo decir. En un trabajo como ese se puede ver de cerca la ropa sucia del Imperio. Los infelices pri-

* El original de *Shooting an Elephant* inaugura el volumen homónimo, publicado póstumamente por Secker and Warburg (London, 1950). La traducción ha sido realizada especialmente por Emir Rodríguez Monegal.

sioneros amontonados en las malolientes jaulas de las cárceles, las grises, acobardadas caras de los convictos a largo plazo, las cicatrizadas nalgas de los hombres que habían sido azotados con bambúes —todo esto me oprimía con un intolerable sentido de culpa—. Pero yo no podía considerar nada con perspectiva. Era joven y mal educado y tenía que pensar mis problemas en el completo silencio que se impone a todo inglés en el Oriente. Yo ni siquiera sabía que el Imperio Británico está muriéndose; aún menos sabía que es bastante mejor que los jóvenes imperios que van a suplantarlo. Todo lo que sabía era que yo estaba atrapado entre mi odio hacia el imperio que servía y mi cólera contra las malignas bestezuelas que trataban de hacer mi trabajo imposible. Con una parte de mi mente creía que el Raj británico era una tiranía indestructible, como algo afianzado, por *saecula saeculorum*, sobre la voluntad de pueblos postrados; con otra parte, creía que la mayor alegría en el mundo consistía en clavar una bayoneta en las tripas de un monje budista. Sentimientos como esos son el normal subproducto del imperialismo; pregunte a cualquier oficial anglo-indio, si lo puede agarrar fuera de servicio.

Un día sucedió algo que de manera indirecta fué iluminador. Era un pequeño incidente en sí mismo, pero me dió una mejor visión de la que hasta entonces había tenido de la verdadera naturaleza del imperialismo —los verdaderos motivos por los que actúan los gobiernos despóticos—. Una mañana bien temprano el subinspector de una estación de policía en el otro extremo de la ciudad me llamó por teléfono y me dijo que un elefante estaba arrasando una feria. ¿Querría hacer el favor de ir y hacer algo? Yo no sabía qué podía hacer, pero quería ver qué estaba pasando y monté en un pony y partí. Llevé mi rifle, un viejo Winchester 44 y demasiado chico para matar un elefante, pero creí que el ruido podría ser útil *in terrorem*. Varios burmeses me detuvieron en el camino y me contaron las andanzas del elefante. No era, por supuesto,

un elefante salvaje, sino uno domesticado que se había convertido en "must". Había sido encadenado, como se hace siempre con elefantes domesticados cuando su ataque de "must" se acerca, pero la noche anterior había roto su cadena y se había escapado. Su mahout, la única persona que podía manejarlo cuando se hallaba en tal estado, había salido en su persecución, pero había tomado una dirección errónea y se encontraba ahora a doce horas de distancia, y por la mañana el elefante había reaparecido súbitamente en la ciudad. La población burmesa no tenía armas y estaba impotente. Ya había destruído una choza, muerto una vaca y devastado algunos puestos de fruta y devorado la mercadería; también se había encontrado con el camión municipal de basura, y, cuando el conductor había saltado y tomado las de villadiego, había dado vuelta el camión y le había infligido violencias.

El subinspector burmés y algunos escribientes hindúes estaban esperando por mí en el barrio en que había sido visto el elefante. Era un barrio muy pobre, un laberinto de escuálidas chozas de bambú, bardadas con hojas de palma, que serpenteaban a lo largo de una empinada ladera. Recuerdo que era una mañana nublada y sofocante al comienzo de la estación de las lluvias. Empezamos a interrogar a la gente sobre dónde había ido el elefante, y, como de costumbre, no pudimos obtener ninguna información clara. Este es, invariablemente, el caso en el Oriente; una historia siempre parece suficientemente nítida a la distancia, pero cuando más se acerca uno a la escena de los acontecimientos tanto más vaga se vuelve. Algunos dijeron que el elefante había ido en una dirección, otros dijeron que había ido en otra, unos en fin pretendieron ni siquiera haber oído hablar de un elefante. Casi había resuelto que toda la historia era un montón de mentiras, cuando oímos alaridos a poca distancia. Se oía un fuerte y escandalizante grito de "¡Fuera, niños! ¡Fuera inmediatamente!" y una vieja con una vara en la mano salió de atrás de una choza,

espantando violentamente a una montonera de niños desnudos. Otras mujeres la seguían, sacudiendo las lenguas y exclamando; evidentemente había algo que los niños no debieran haber visto. Dí la vuelta a la choza y ví el cuerpo muerto de un hombre tendido en el barro. Era un hindú, un oscuro coolie dravidio, casi desnudo, y no podía haber estado muerto muchos minutos. La gente decía que el elefante había aparecido súbitamente sobre él, dando la vuelta a la choza, lo había agarrado con su trompa, le había puesto la pata en la espalda y lo había enterrado en el suelo. Era ésta la estación de las lluvias y la tierra estaba blanda, y su rostro había cavado una trinchera de un pie de profundidad y un par de yardas de largo. Yacía sobre su vientre con los brazos en cruz y la cabeza bruscamente torcida hacia un lado. Su rostro estaba cubierto de barro, los ojos bien abiertos, los dientes al descubierto y en una mueca de insoportable agonía. (Nunca me digáis, a propósito, que los muertos parecen en paz. La mayoría de los cadáveres que he visto parecían en el infierno.) La fricción de la pata de la gran bestia le había arrancado la piel tan completamente como se despoja de la piel a un conejo. Tan pronto ví al muerto mandé a un ordenanza a casa de un amigo vecino por un rifle para matar elefantes. Ya había mandado de vuelta el pony, no queriendo que se enloqueciera de miedo y me arrojara de la silla si olía al elefante.

El ordenanza volvió a los pocos minutos con un rifle y cinco cartuchos, y entre tanto algunos burmeses habían llegado y nos habían contado que el elefante estaba en el arrozal, unas pocas yardas más abajo. Apenas me dirigí hacia allí, toda la población del barrio se arrebañó fuera de las casas y me siguió. Habían visto el rifle y estaban todos excitados gritando que yo iba a matar al elefante. No habían mostrado mucho interés por el elefante cuando sólo estaba arrasando sus casas, pero era diferente ahora que iba a ser muerto. Era una pequeña diversión para ellos, como hubiera sido para una multitud inglesa;

además querían la carne. Esto me hizo sentir vagamente incómodo. No tenía intenciones de matar al elefante —había mandado buscar el rifle sólo para defenderme si era necesario— y siempre es enervante tener una multitud que lo sigue a uno. Marché ladera abajo, pareciendo y sintiéndome tonto, con el rifle al hombro y un ejército cada vez más crecido apeñuscándose a mis talones. Al final, cuando se sale de entre las chozas, hay un camino de balasto y más allá un cenagoso yermo de arrozales, no arado aún, pero empapado por las primeras lluvias y punteado de yuyos. El elefante estaba detenido a unas ocho yardas del camino, su flanco izquierdo hacia nosotros. No prestó la menor atención al acercarse la multitud. Estaba arrancando manojos de hierba, golpeándolos contra las rodillas para limpiarlos y poniéndoselos en la boca.

Me detuve en el camino. Tan pronto ví al elefante supe perfectamente que no debía matarlo. Es un asunto serio matar un elefante que trabaja —es comparable a destruir un enorme y costoso pedazo de maquinaria— y obviamente no hay que hacerlo si es posible evitarlo. Y a esta distancia, comiendo pacíficamente, el elefante no parecía más peligroso que una vaca. Creí entonces y creo ahora que su ataque de "must" ya le estaba pasando; en cuyo caso él sólo hubiera continuado a vagar inoportunamente hasta que el mahout viniera y lo agarrase. Además, yo no quería en lo más mínimo matarlo. Resolví que lo vigilaría un rato para asegurarme que no se volvería otra vez salvaje, y entonces me iría a casa.

Pero en ese momento eché un vistazo a la multitud que me había seguido. Era una inmensa multitud, dos mil al menos, y que crecía a cada minuto. Obstruía el camino de ambos lados en un largo trecho. Miré al mar de caras amarillas que asomaban sobre las ropas charras —todas caras alegres y excitadas por esta pequeña diversión, todos seguros de que el elefante iba a ser muerto—. Me estaban vigilando como habrían vigilado a un brujo que estuviera por ejecutar un truco. No

gustaban de mí, pero con el mágico rifle en las manos valía la pena que momentáneamente se me mirara. Y súbitamente comprendí que iba a tener que matar al elefante después de todo. La gente esperaba eso de mí y yo tenía que hacerlo; podía sentir sus dos mil voluntades empujándome hacia adelante, irresistiblemente. Y fué en este momento, mientras permanecía allí con el rifle en las manos, que por vez primera comprendí la vacuidad, la futilidad del dominio del hombre blanco en el Oriente. Aquí estaba yo, el hombre blanco con su arma, de pie frente a la masa de nativos desarmados —aparentemente el protagonista de la obra; pero en realidad era sólo un absurdo muñeco llevado de aquí para allá por la voluntad de aquellos rostros amarillos que estaban detrás—. Percibí en ese momento que cuando el hombre blanco se vuelve tirano, es su propia libertad la que destruye. Se convierte en una suerte de vacío figurón, la imagen convencional del sahib. Porque es condición de su gobierno que gaste su vida tratando de impresionar a los "nativos", y por tanto en cada crisis tiene que hacer lo que los "nativos" esperan de él. Usa una máscara, y su cara crece hasta ajustarse a ella. Yo tenía que matar al elefante. Me había obligado a hacerlo cuando mandé buscar el rifle. Un sahib tiene que actuar como un sahib; tiene que parecer resuelto, tomar sus propias decisiones y hacer cosas definidas. Haber hecho todo este camino, rifle en mano, con dos mil personas pisándome los talones, y luego dar marcha atrás, sin haber hecho nada —no, eso era imposible—. La multitud se hubiera reído de mí. Y toda mi vida, toda vida de hombre blanco en el Oriente, era una larga lucha para que esto no sucediera.

Pero yo no quería matar al elefante. Lo miré golpear el manojito de hierbas contra las rodillas, con ese aspecto preocupado de abuela que los elefantes tienen. Me pareció que hubiera sido un crimen matarlo. A aquella edad yo no tenía remilgos en matar un animal, pero nunca había matado a un elefante y nunca había querido hacerlo. (En cierto sentido siem-

pre parece peor matar a un animal *grande*.) Por otra parte, había que tener en cuenta al dueño del animal. Vivo, el elefante valía por lo menos cien libras; muerto, sólo valdría lo que sus colmillos, cinco libras, quizá. Pero yo tenía que actuar rápidamente. Me volví hacia algunos burmeses que parecían expertos y que ya estaban allí cuando llegamos, y les pregunté cómo se había comportado el elefante. Todos dijeron lo mismo: no prestaba atención a nadie si se le dejaba solo, pero podría cargar si uno se le acercaba mucho.

Para mí era perfectamente claro lo que tenía que hacer. Tenía que ir caminando hasta estar a unas veinticinco yardas, digamos, del elefante y ver qué conducta adoptaba. Si cargaba, yo podría disparar; si no ponía atención en mí, era más seguro dejarlo hasta que su mahout volviera. Pero también sabía yo que no iba a hacer nada de esto. Yo era un mal tirador con rifle y el suelo era barro blando en el que uno se hundía a cada paso. Si el elefante cargaba y yo le erraba, yo hubiera tenido tantas probabilidades de escape como un sapo bajo un rodillo de vapor. Pero aún entonces no estaba pensando particularmente en mi propia piel, sino únicamente en las vigilantes caras amarillas que tenía detrás mío. Porque en ese momento, con la multitud mirándome, no estaba asustado en el sentido corriente del término, como me hubiera sucedido si hubiera estado solo. Un hombre blanco no debe estar asustado delante de los "nativos"; y por lo tanto generalmente no lo está. El único pensamiento que tenía era que si algo fallaba, esos dos mil burmeses me verían perseguido, atrapado, pisoteado y reducido a un cadáver de horrible mueca, como aquel hindú ladera arriba. Y si esto sucediera era muy probable que algunos de ellos se rieran. Eso no podría ser nunca. Sólo había una alternativa. Puse los cartuchos en la cámara del fusil y me eché en el camino para tener un blanco mejor.

La multitud se quedó muy quieta y un profundo, bajo y feliz suspiro, como de gente que ve levantarse el telón por fin,

se exhaló de innúmeras gargantas. Iban a tener su pequeña diversión después de todo. El rifle era una linda pieza alemana con una mira de dos cabellos cruzados. Yo no sabía entonces que al disparar sobre un elefante uno debe apuntar a una línea imaginaria que va de oído a oído. Por lo tanto, ya que el elefante estaba de flanco, debía haber apuntado directamente a su oído; en realidad, apunté algunas pulgadas más adelante, pensando que el cerebro estaría un poco más allá.

Cuando disparé el gatillo no oí el estampido ni sentí el culatazo —nunca se siente cuando el tiro da en el blanco—, pero oí el diabólico rugido de gozo que saltó de la multitud. En ese instante, en tan poco tiempo aún para llegar a alcanzarlo la bala, uno hubiera creído que un misterioso y terrible cambio le había sucedido al elefante. Ni se agitó ni cayó, pero cada línea de su cuerpo se había alterado. Pareció súbitamente herido, encogido, inmensamente viejo, como si el espantoso impacto de la bala lo hubiera paralizado sin voltearlo. Al fin, al cabo de lo que pareció un largo tiempo —debieron haber sido cinco segundos, me atrevo a decir— se desplomó flojamente sobre sus rodillas. Su boca empezó a babear. Una enorme senilidad parecía haberse asentado en él. Uno podría habérselo imaginado de mil años. Disparé de nuevo en el mismo punto. Al segundo tiro no se abatió sino que se levantó con desesperada lentitud sobre sus pies y se mantuvo débilmente erguido, con piernas claudicantes y la cabeza inclinada. Disparé por tercera vez. Ese fué el tiro que lo liquidó. Se podía ver la agonía sacudir todo su cuerpo y voltear los últimos restos de fortaleza que conservaban las piernas. Pero al caer pareció un momento alzarse, ya que como su patas posteriores quedaron bajo él pareció elevarse como una enorme roca que se mueve, su trompa alzándose hacia el cielo como un árbol. Trompeteó, por la primera y única vez. Y entonces se vino abajo, su vientre hacia mí, con un crujido que pareció sacudir el suelo hasta donde yo yacía.

Me puse de pie. Los burmeses ya estaban corriendo y pasando a mi lado a través del barro. Era evidente que el elefante no habría de levantarse más, pero no estaba muerto. Respiraba rítmicamente, con largas y vivas boqueadas, la gran montaña de sus flancos levantándose y cayendo penosamente. Su boca estaba completamente abierta —yo podía ver profundamente dentro de las cavernas de rosado pálido de su garganta—. Esperé largo tiempo que muriera, pero su respiración no se debilitó. Finalmente, disparé los dos tiros que me quedaban en el lugar en que creí se hallara su corazón. La espesa sangre brotó de su cuerpo como terciopelo rojo, pero ni así murió. Su cuerpo ni siquiera se sacudió cuando los tiros lo hirieron, la torturada respiración continuó sin pausa. Estaba muriendo, muy lentamente y con gran agonía, pero en algún mundo remoto del mío donde ni siquiera una bala podría hacerle más daño. Sentí que tenía que poner fin a ese horrible ruido. Parecía horrible ver al gran animal yacer allí, impotente para moverse y sin embargo impotente para morir, y no ser siquiera capaz de acabarlo. Mandé buscar mi pequeño rifle y disparé tiro tras tiro en su corazón y por su garganta. Parecieron no dejar huella. Las torturadas boqueadas continuaron tan firmemente como el tic-tac de un reloj.

Al fin ya no podía aguantarlo más y me fuí. Me enteré luego que tardó media hora en morir. Algunos burmeses estaban trayendo dahs y canastas aún antes de que yo me fuera, y me contaron que para la tarde habían pelado su cuerpo hasta los huesos.

Más tarde, es claro, hubo interminables discusiones a propósito de la muerte del elefante. El propietario estaba furioso, pero era sólo un hindú y no podía hacer nada. Por otra parte, yo había hecho lo correcto del punto de vista legal, ya que un elefante enlcquecido tiene que ser muerto, como un perro rabioso, si el dueño no puede controlarlo. Entre los europeos las opiniones estaban divididas. Los viejos decían que yo tenía ra-

zón, los jóvenes decían que era una maldita vergüenza haber matado a un elefante por la muerte de un coolie, ya que un elefante valía mucho más que cualquier maldito coolie de Coringhee. Y más tarde me alegré mucho de que el coolie hubiera muerto; me daba la razón legalmente y me proporcionaba suficiente pretexto para matar al elefante. A menudo me he preguntado si los demás se dieron cuenta de que yo lo había hecho sólo para no pasar por tonto.

LA CLAVE PERDIDA

PERSONAJES

MADRE:

Se la supone sentada en una silla al levantarse el telón, aunque en ningún momento se la ve. Pero está allí. Su voz sin sonido llega al espectador a través de las reacciones que provocan sus preguntas y respuestas en el hijo. Aunque no la oigamos, la adivinamos ora tierna, ora fría, terrible, inquisidora, acusándole y provocando su angustia.

HIJO:

Nervioso, frágil, ojos de alucinado.

ESCENA ÚNICA

Pequeño cuarto. Foro y lateral derecho sin ninguna abertura. Lateral izquierdo al fondo, puerta o pasaje que da a una habitación interior. El cuarto ostenta como único adorno una silla común. Luz en los primeros planos, bañando la silla, que se irá apagando a partir de ella, hasta morir al foro, ya en sombras. Izquierda y derecha, las del espectador.

Al levantarse el telón se ve, casi en primer plano, una silla vacía. Ruido de pasos y entra el hijo. Pasea su mirada extraviada por la escena. El rostro se le ilumina al ver a la Madre, en la silla, esperándolo.

HIJO.—(Sonriendo naturalmente.) ¡Oh, madre!, ¡por fin has vuelto! (Se acerca y la observa.) No estás muy cambiada, no. Un poco más vieja, quizá, pero poco, muy poco. (Con alegría.) Sabía que vendrías, aunque ellos me aseguraban que no, que era imposible. ¿Qué saben, verdad? (Pausa y luego, cambiando, se arrodilla a su lado.) Dime, madre, tú que ya lo pasaste... ¿cómo es aquello? (Subiendo la voz.) Dime pronto, madre, contéstame, ¿cómo es aquello? (Por un instante su mirada interroga angustiada, estirando la pregunta, pero luego, al no recibir respuesta, la deja resbalar, vencido, y abandona su cabeza en el asiento de la silla. Desalentado.) Bien está. No insistiré más, comprendo. (Acariciando el asiento con una mano.) Qué suave es tu regazo, madre. (Con alegría infantil.) ¡Qué suave y cuánto tiempo sin estar así! Casi lo había olvidado ¿sabes? Ahora soy casi feliz, madre, como antes. (Se sobresalta al oír un ruido.) Debo decirte algo, escúchame, debo acabar pronto, antes de que vengan a separarnos. (Poniéndose de pie, se aleja dos pasos y observa fijamente la silla.) Mirame a los ojos. (Pausa.) Así mismo. Ahora habla, madre, contesta. ¿Cómo me ves? ¿No notas algo raro, distinto? (Pausa, esperando.) ¿No? Es extraño... Fíjate bien, madre. Mira esta mano. No la puedo dejar quieta, ¿ves cómo tiembla? Son los nervios, no los domino ya. Observa ahora mi boca, mis ojos, ¿qué notas?

MADRE.

HIJO.—Contesta... (Colérico.) ¡Contesta ya! (Todo él en tensión exigiendo una respuesta, con tal fuerza, que la respuesta llega.)

MADRE.

HIJO.—Sí, tienes razón. (Mudando la expresión.) Pero hay algo más todavía, escúchame. (Hace ademán de seguir, pero calla, oyéndola.)

MADRE.

HIJO.— No, madre, no, no. No es eso. No me has comprendido, mira. *(Avanza un paso y comienza a hablar lentamente, pesando las palabras.)* Yo estoy loco. Loco, madre. Loco. No me crees, ¿verdad? *(Pausa.)* ¿Sonríes? Claro, una madre no puede creer en la locura del hijo. Pero yo necesito que me creas ¡entiéndelo! ¡Yo estoy loco! Tienes que creerme, ¿sabes? *(Calmándose.)* Así como suena: loco. A mí no se me engaña con palabras bonitas. *(Cambiando la voz.)* “Reacciones antisociales acompañadas de alucinaciones visuales y auditivas.” Eso. ¿Qué te parece, madre? No contestas. No me crees, lloras pero no me crees. *(Enmudece escuchándola.)*

MADRE.

HIJO.— ¡No es que lo quiera yo! Quiéralo o no, estoy loco; no depende de mi voluntad, créemelo. Y quiero que todos sepan que estoy loco, no me avergüenzo de ello. *(Amargado.)* ¡Tan luego hoy, que necesito que me creas, que te separes de esa idea del hijo intocable, te me apareces tierna y te niegas a creerme...! No te necesito así, ¡vete! Hoy eres una madre de novela rosa y no la madre mía, la que yo quería y esperaba, ¡vete! ¡Tú no eres mi madre; yo no soy un personaje de novela, sólo soy un caso, una ficha, el caso Nº 54 y no te necesito ya! *(No aguanta más y cae de rodillas, apoyando nuevamente el rostro en el asiento. Solloza.)* Perdóname, no sé lo que te digo, pero debes comprenderme. Si tú no crees que estoy loco quién me lo creará. Ni siquiera el doctor, que querrá darme de alta. Pero debo tranquilizarme para que me oigas mejor. *(Poniéndose de pie.)* Espérame, vuelvo en seguida y te lo contaré todo sin olvidar nada, para que me creas y veas mi locura. *(Sale, y queda por un*

momento la silla llenando la escena. Vuelve con otra en la mano, exactamente igual a la primera. La coloca cerca y se sienta.) Escucha, madre... *(Mueve un poco la silla y se estira en ella acercándose como para decir algo secreto.)* Escucha: yo estoy loco, sí. Pero mi locura es muy especial. *(Astuto.)* A mí no me trajeron hasta aquí, no. No fué necesario. *(Con satisfacción.)* Vine yo por mis propios medios. Este es un lugar confortable, lo cuidan a uno. Claro que hay que pagar, pero no demasiado. Es un lugar seguro, madre. ¿Quién va a venir a buscarme a este sitio? Sólo tú que me amas y para quien no existen ya las paredes. *(Acercándose otro poco.)* Escucha, es muy sencillo, te lo voy a explicar. Llegó un momento en que me dí cuenta de que algún resorte no respondía normalmente aquí dentro. *(Señálase la cabeza.)* Fué poco después de tu partida. *(Mirándola.)* Oh, no te entristezcas, no fuiste tú la causa. No pienses en ello. Sentí tu muerte, sí, no lo dudes, pero no me causó un choque muy violento. Sabes, hacía tanto tiempo que estabas así, tan pronta a dejarnos, que cuando lo hiciste nos pareció tu muerte algo natural, esperado casi con ansiedad para quitarnos esa angustia que nos apretaba. Además tu muerte no era la que yo había conocido en otras personas, esa muerte que arrasa con todo, sino algo enteramente distinto. Tú habías quedado con nosotros, te adivinábamos ambulando a nuestro lado; te sentíamos sentada a la mesa a la hora del almuerzo. Todos los días esperaba verte aparecer, así, naturalmente, como lo has hecho ahora, sin previo aviso, como si no te hubiera pasado absolutamente nada. Por eso recién, cuando te vi, no me asusté ni emocioné, pues estaba seguro de que vendrías, contra la opinión de ellos, que se burlaban de mí y no me

entendían. (*Pausa.*) Bueno, dejemos eso y vayamos a lo nuestro. (*Acerca otro poco la silla.*) Me dí cuenta de que algo marchaba mal aquí dentro. Un resorte, algún pequeño resorte. ¿Qué hacer?, me pregunté. Pues hijo, lo mejor, antes de que esto se agrave, será que veas a un especialista, me contesté. Entonces vine y les dije: "Señores, yo estoy loco; como lo oyen, loco." (*Riendo.*) Lo más gracioso es que de primera intención no me lo creyeron. Figúrate, madre, yo loco y ellos no creyéndome, gracioso, madre, riéte conmigo, así mismo, el sano parecía yo y los locos ellos (*Continúa riendo ya sin poder contenerse y hablando con dificultad pues la risa lo ahoga.*) daban ganas de preguntarles: ¿quién es el loco aquí, señores? ¡Qué cómico! ¡Qué cómico! (*Calmándose poco a poco.*) ¡Qué cómico! (*De súbito, serio, con el rostro aterrorizado increpa a la madre.*) ¡Madre! ¿Por qué me miras así? ¡Contesta! ¿Qué te he hecho yo? ¡Dime! ¿Por qué me acusas, por qué?

MADRE.

HIJO.— No, ¡no es cierto! (*Defendiéndose de la mirada con las manos abiertas.*) No, ¡no me mires de ese modo! ¿Por qué cambiaste tan pronto?

MADRE.

HIJO.— (*Escondiendo rápido las manos en la espalda.*) Nada, madre, no tengo nada en mis manos. (*Desesperado.*) No puedes haber visto nada puesto que no tengo nada.

MADRE.

HIJO.— (*Poniéndose de pie voltea la silla y se aleja.*) No insistas, madre, no insistas. ¿De qué color quieres que tenga mis manos? Blancas, pálidas, descoloridas. (*Cambiando, como queriendo llevar la conversación hacia otro lado.*) Incoloras, pálidas... A veces, sabes, cuando me siento mejor, los guardianes me hacen la-

var el piso, sin que el médico se entere, por supuesto, y el jabón y la soda me han dejado así las manos, pero me hace bien, no temas. (*Se detiene escuchando la voz de la madre.*)

MADRE.

HIJO.— ¿Que las escondo, madre? No, de ninguna manera. Es que a veces no sé dónde ponerlas. (*Guardándolas en los bolsillos del pantalón.*) Y es feo ver unas manos vacías, desocupadas, ¿sabes? (*Aparentando tranquilidad.*) Además, acá entre nosotros, te puedo... (*corta bruscamente la frase al llegarle la réplica de la madre y escucha espantado.*)

MADRE.

HIJO.— ¡No! ¡Imposible! ¿No te he dicho que la soda y el jabón me las han blanqueado? ¿Qué más puedes ver en ellas? ¡No insistas, madre! (*Calla y atiende con los ojos desorbitados hacia la silla.*)

MADRE.

HIJO.— ¿Para qué las vas a ver, dime, si están todas agrietadas y descoloridas?

MADRE.

HIJO.— ¡Sí, descoloridas! Y tengo los dedos torpes, agarrotados. No es la mano que tú conociste, ¿entiendes? Es por eso, nada más que por eso. (*La escucha.*)

MADRE.

HIJO.— ¡Mentira! Tú no puedes haber visto ese color en mis manos, ¡no es cierto! (*Dase vuelta angustiado y las observa sacándolas del pantalón. En un grito de alegría.*) ¡Blancas! ¡Blancas! (*Se da vuelta y se acerca a la silla con las manos extendidas, las palmas hacia arriba.*) Mira, madre, mira bien, blancas, blancas como la soda, míralas bien. (*Ríe contento.*) ¿Ves cómo tenía razón? (*Las acerca más aún como para que la madre las observe mejor.*) Blancas y un poco agrietadas,

pero todavía pueden acariciarte, madre. (*Hace ademán de tocarle el rostro y se detiene.*)

MADRE.

HIJO.— (*Apartando bruscamente la mano.*) ¡Que no te toque! (*Apesadumbrado.*) ¿Por qué?, ¡dímelo!

MADRE.

HIJO.— (*Mirándose las palmas.*) Si están limpias, completamente limpias. (*Mira ahora hacia la silla.*)

MADRE.

HIJO.— Eso es el color rosado de la carne, madre. Nada más.

MADRE.

HIJO.— Y eso otro es el color de mi sangre que asoma a la piel. Pero nada más. (*Sigue observando extrañado sus manos.*)

MADRE.

HIJO.— (*Reaccionando violentamente.*) ¡Mientes! ¡Tú no puedes ver nada, no me engañas! (*Se acerca señalándola con el índice.*) ¡Tú ya lo sabes, alguien te lo ha dicho! (*Se tapa la boca en un movimiento instintivo al notar que ha hablado demasiado.*)

MADRE.

HIJO.— (*Desorientado.*) Sí, te creo. No puedes saber nada, no. No puedes saber, puesto que no hay nada para saber. No me hagas caso. Ni sé lo que digo, ya te dije que estoy loco.

MADRE.

HIJO.— ¡Ya te he dicho que no había nada para saber, madre! ¿A qué vuelves sobre eso? (*Se aleja y mira hacia otro lado, esquivándola.*)

MADRE.

HIJO.— ¡No sabes lo que dices!

MADRE.

HIJO.— Lo que sé de Roberto es que está muerto, bien muerto. Nada más.

MADRE.

HIJO.— ¡Nunca! (*Alejándose lo más posible.*) No, no, ¡yo no fui a su casa! ¿Por qué me acosas, madre? ¿Te olvidas de que soy tu hijo? No puedo más, ¡déjame solo!

MADRE.

HIJO.— ¡Para eso has vuelto! No me tortures, madre. ¿No ves que no puedo defenderme, que no soy dueño de mi pensamiento? ¡Ni yo sé lo que he hecho! Vete, ¡déjame solo!

MADRE.

HIJO.— (*Estallando.*) ¡SI! ¡YO FUI! ¡Yo solo! (*Se acerca y comienza a hablar atropelladamente.*) ¡Yo lo maté, nadie me ayudó, tenía suficiente odio como para matarlo varias veces! (*Pausa.*) Sabes, madre, llegué a su casa a medianoche, todo el barrio estaba quieto. Subí sin hacer ruido por la escalera de incendio. Pensaba forzar alguna ventana pero no fué necesario. Apenas puse la mano en una se abrió como si estuviera esperando. Crucé una pieza y llegué al dormitorio. ¡Cómo sonaba su respiración en el vacío de la noche, madre! Nunca creí que pudieran los pulmones hacer tanto ruido. Sentía cómo se ensanchaban y encogían rítmicamente y vi como subía y bajaba su pecho al resplandor de un letrero luminoso. Y ese ritmo lo tenía que cortar yo de un golpe. Llevaba apretada en mi cintura el arma. La saqué y descargué el golpe con todas mis fuerzas. . . ¡Qué duro es un pecho, madre! La punta rebotó, tuve que golpear por segunda vez y entonces sí, el cuchillo marchó como entre dos rieles recién aceitados y sentí a través del arma vibrar todo su cuerpo, y la vibración pasó del cuchillo a mi mano, de allí al brazo y todo yo vibré mientras él agonizaba! Me solté como pude y mira, madre, desde entonces no he podido dejar quieta esta mano,

mírala cómo se mueve, es su vibración, ¡su estertor lo tengo aquí y ya no me deja! (*Se calla y la observa ya algo calmado, sin apartar los ojos.*) Bueno, madre, eso fué todo. Ahora, ¿no me preguntas más?

MADRE.

HIJO.— ¡Cómo qué pregunta! (*Asombrado.*) ¿No te interesa saber por qué lo hice?

MADRE.

HIJO.— Sí, lo diré y tú me comprenderás, tienes que comprenderme.

MADRE.

HIJO.— Tienes razón, me sentaré. (*Levanta su silla y se sienta en la misma posición anterior.*) Escucha bien, madre. Luego que te fuiste, yo encontré una clave. ¿Entiendes, te das cuenta qué representaba eso? Una clave para irme, para aislarme de toda esa gente que era extraña a mí, que no me interesaba y que me importunaba con sus preguntas. Era algo maravilloso, algo así como volver a la infancia, ¿sabes? Más bien creo que era eso, aunque no estoy completamente seguro. No sentir sus voces, sus miradas, sus olores, estar como separado de ellos por una niebla. Ni me rozaba siquiera, eso era la felicidad para mí. No pensaba en nada. No existía sexo, ni hambre, ni dolor. Sólo yo, acompañado por todos los sueños livianos que puede tener un niño. Eso era yo gracias a mi clave: un niño feliz. Oye, ¿no la sabrás tú? La he perdido, madre. Era un pequeño verso, un antiguo juego de la infancia y empezaba así (*Cantando.*):

*Andelito, andelito de oro
una llave y un tesoro...*

¿Me oyes, madre? Hasta la música recuerdo, pero no encuentro el final, desde que lo perdí por culpa de Ro-

berto. Porque a pesar de mi felicidad, ellos no pudieron soportar el verme así, entendieron que no era admisible que un hombre volviera a su infancia y se encerrara en ella. Roberto me llevó a su consultorio y tanto hizo que al final venció. Le confesé mi clave, madre, y ¿sabes lo qué hizo? Me estafó, me la robó como un vulgar ladrón. Me hizo olvidar completamente de ella y poco a poco me fué alejando de mi infancia. Empecé a sentir primero sus voces, luego volvió el sexo y todo lo demás. Y mi clave perdida, ¿te das cuenta, madre? Ya no podía volver, aunque quisiera. Por eso lo maté. No había otra cosa que hacer. Sabes lo que es haberme traído de mi isla y ponerme de pronto frente a todo lo que odiaba, diciéndome con una sonrisa estúpida: "Ya estás bien, completamente bien, puedes volver al mundo, ubicarte y ser feliz". (*Pausa larga.*) Los primeros días estuve asombrado, pero luego empecé a meditar su muerte. Porque quería matarlo y salvarme a la vez, pues no perdía la esperanza de encontrar mi clave. ¿Sabes lo qué hice? Cuatro días antes de matarlo empecé a fingir que oía voces, hablaba solo y hasta increpaba al aire. ¿Te das cuenta, madre? (*Sonriendo.*) Empecé a fingir que me estaba volviendo loco. Vine a este sanatorio y luego de representar una comedia entre ellos, aceptaron recibirme a partir del 15 de enero. El 14 maté a Roberto. Ahora comprenderás todo. ¿Quién iba a buscarme aquí? Y aquí estoy, madre. (*Acercando la silla.*) Claro que me ha costado un poco de trabajo, pues ellos nunca me creyeron del todo. Me vigilaban constantemente y entonces tuve que fingir, fingir todos los días que veía visiones y hablaba siempre solo. A todas horas del día, para que no me descubrieran, y así los engañé, madre, porque en realidad yo no es-

toy loco. Tú bien sabías ya, pues te negabas a creerme.
(*Observa la silla y levanta la mirada, escuchando.*)

MADRE.

HIJO.— Sí, comprendo que debas irte, pero déjame terminar, espera.

MADRE.

HIJO.— No, es poco lo que resta. Sabes, cuando recién llegué acá, en el afán de hacerme pasar por loco, cuando veía por primera vez a una persona, me le acercaba y le susurraba al oído: “Créame Vd., yo estoy loco, loco, como lo oye, aunque no lo parezca” y no me creían. Entonces, qué hice? Un día que vi una túnica blanca por el patio me le acerqué y le espeté la verdad: “Doctor, yo no estoy loco”. Entonces me creyeron y a todos los que encuentro les digo lo mismo: “Sabe Vd., yo no estoy loco, conmigo ha habido un error, un lamentable error, yo no estoy loco”, y me dejan en seguida convencidos de lo contrario, sin darse cuenta de que estoy jugando con ellos, de que les he dicho la verdad! (*Ríe a carcajadas.*) Y mientras tanto, nadie sabe que acá está encerrado el que mató a Roberto, ¿comprendes? (*Cambiando.*) Y puedo seguir buscando mi clave perdida. Ayúdame madre, hay que hacer memoria... (*Su mirada sigue un movimiento en el aire alrededor de la silla.*)

MADRE.

HIJO.— Hasta pronto, madre. (*La sigue con la mirada.*) Sabía que me entenderías. No temas que no me descubrirán. (*Se acerca a la puerta y habla desde allí hacia afuera.*) Les seguiré gritando mi verdad (*Sonríe.*), y ellos no la entenderán. Les gritaré: ¡Yo no estoy loco! y se convencerán de lo contrario. (*Ríe abiertamente.*) Será gracioso, ¡muy gracioso! (*Entre carcajadas, sin poderse contener.*) Les hablaré de una manera cuerda

y creerán que estoy desvariando, sin saber los pobres que yo no estoy loco ¡pues yo no estoy loco! Hasta pronto, madre, te espero y recuerda que tu hijo no está loco, no. (*Ríe y vuelve desde la puerta, ahora cara al público.*) ¡Porque yo no estoy loco! (*Continúa riendo un instante y a medida que la risa se va apagando el rostro se torna doloroso y angustiado. Los ojos buscan nerviosos algo perdido. Se acerca, toma una silla y mientras lentamente se va alejando hacia la puerta, de sus labios semiapretados surge, repetidas veces, la tonada anterior:*)

*Andelito, andelito de oro
una llave y un tesoro...*

TELÓN

CINCUENTENARIO DE «LOS ARRECIFES DE CORAL»

(1901 - 1951)

I

LA LEYENDA PARISINA

El 12 de julio de 1900 tocó puerto en Montevideo el *Duca de Galiera*, procedente de Génova. En él regresaba a la patria Horacio Quiroga, 21 años, *giornalista* (según los registros del barco). Unos tres meses antes —el 30 de marzo— el mismo joven había embarcado en el *Cittá di Torino* rumbo a Génova, hacia París en realidad. “Se embarcó como un dandy [cuentan sus biógrafos]: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil”¹. Iba a visitar la Exposición Universal de París, según comunicara a los periodistas de su ciudad natal, Salto. Secretamente, iba a conquistar París. Aunque en su *Diario de viaje* no explicita nunca ese propósito —casi inconfesable— algunas indicaciones, aquí y allí, lo evidencian; por ejemplo, ésta escrita en el momento de la partida: *Me parecía notar en la mirada de los amigos una despedida*

1. V. José María Delgado & Alberto J. Brignole: Vida y obra de Horacio Quiroga (Montevideo, Claudio García y Cía., 1939, p. 99). Este libro constituye hasta ahora la principal fuente de información biográfica. Aunque haya sido escrito por dos amigos de Quiroga —uno de ellos testigo y colaborador de esta época juvenil— su testimonio no es siempre fidedigno (no es cierto, por ejemplo, como se afirma en el pasaje citado, que el camarote fuera especial) y debe ser cotejado con las fuentes primarias (manuscritos, correspondencia, periódicos y publicaciones coetáneas) como se ha hecho aquí y siempre que se puede acceder a las mismas. Para todo lo que se refiere a la iniciación literaria de Horacio Quiroga y al viaje a París puede consultarse, asimismo, mi edición del *Diario de viaje a París* de H. Q. (Montevideo, Número, 1950). El presente trabajo fué realizado conjuntamente con aquél; el agradecimiento que allí se expresa a personas e instituciones (particularmente a D. Carlos Alberto Passos, entonces Director interino del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios) debe reiterarse ahora.

más que afectuosa, que iba más allá del buque, como si me vieran por la última vez. Hasta creí que la gente que llenaba el muelle me miraba fijamente como a un predestinado... O la de abril 3, cuando confiesa en un momento de exaltación: ... me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrima de vidrio. Esa gloria soñada era —para todos los jóvenes literatos—: París.

Su regreso se verificó en circunstancias menos auspiciosas. “Volvió [se dijo] con pasaje de tercera. Su indumentaria revelaba a la legua la tirantez pasada. Un mal jockey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable, constituía todo su ajuar. Costó reconocerlo.” ¿Qué había pasado en esos tres meses? Quiroga no fué nunca muy explícito. En torno de su mutismo, o de sus fragmentarias confidencias, se forjó una leyenda que el propio interesado debió tolerar (si no fomentó). Alguien la expresó así en 1902: “Yo sabía que Horacio Quiroga había llegado a la gran capital del mundo, donde había paseado los grandes boulevares del brazo de Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío; que había vivido en el *Quartier Latin*, que había arrastrado una bohemia alegre e intelectual con poetas, literatos y artistas; y en una palabra, que había recibido el bautismo del arte en las orillas del Sena².” O dicho con palabras del mismo Quiroga: que habría alcanzado esa gloria *sutil, extraña, de lágrimas de vidrio*.

La verdad es menos alegre, pero no menos novelesca. En su *Diario*, Quiroga resumió una vez la situación diciendo:

2. V. Raúl Montero Bustamante: “Los Arrecifes de Coral” por Horacio Quiroga, en *Vida Moderna*, Vol. V, Nº 14, Montevideo, diciembre 1901-enero 1902.

La estadía en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger. (Junio 4).

El hambre había transformado a la ciudad. Ya no era la acogedora, la cálida, que capta esta anotación huguesca de abril 29: *En el Bois de Boulogne. Hace un día espléndido, un día de América, sin viento, sin frío, casi calor con un Sol radiante y limpio. Qué grande es París entonces, sin brumas y oscuridades, abierto a los cuatro vientos del bienestar y la gloria. El hambre lo había acorralado, aislándolo, moldeando su visión: ¿Es esto acaso vida? [se pregunta el 8 de junio]. Yo he sufrido algunas veces; por amor, por pesimismo, aun por dinero; mas ¿es posible comparar las depresiones, por abrumadoras que sean; la falta de dinero, por más diversiones que nos impida; el amor, por más que nos olviden, con esta existencia sin dinero, sin amor, sin depresión, sufriendo sin medida, sin un momento de sonrisa, avergonzado de entrar al hotel, de tener que esperar a que me den de comer, como un pobre diablo que viene a las mismas horas a situarse en un paraje, por donde sabe pasará un caritativo cualquiera?* Por eso podrá escribir, al día siguiente, como conclusión de estas penosas reflexiones y como exprimiendo la esencia de esta enseñanza de la miseria: *En cuanto a París, será muy divertido pero yo me aburro. Verdad que no tengo dinero, lo que es algo para no divertirse. De todos modos, es hermosa ciudad aquella en que uno se divierte, ya se llame París o Salto.* Detrás de esta retórica y de esta verdad se encuentra un joven para quien la soñada aventura parisina hubo de convertirse en amarga burla, un señorito criado entre familiares, mimado y protegido, que descubre, atónito: *No tengo fibra de bohemio (junio 8).*

París lo acoge con esa impersonal indiferencia de la gran ciudad extranjera. Quiroga, que en Salto —y aún en Montevideo —era alguien, se encuentra aquí entregado a su soledad, anonadado. Y antes de que haya podido endurecerse, lo acosa

el hambre y debe mendigar. Y aunque su orgullo (su honor) le impedirá el ruego, no le evitará el bochorno de la limosna ofrecida sin amor por meros compatriotas. Al leer las páginas en que Quiroga anota su miseria, se siente, por detrás de la auténtica desazón, del grito incontenible o de la fría cólera, el orgullo encendido y lastimado. Por eso escribe el 5 de junio, después de recibir las primeras monedas, profundamente herido: *Es algo como si todo el pasado de uno se humillara, y en todo el porvenir tuviéramos que vivir del mismo modo.* Y al día siguiente, hirviéndole la sangre, apuntará: *De estos quince días que llevo así, sé decir que no tienen comparación con ninguna otra etapa, y los recordaré siempre que pase vergüenza e infelicidad. ¡Tener que tragar de ese modo la baba y el desprecio! ¡Tener que aceptar lo que me dan de mala gana —estoy seguro—, y enrojecer y dar las gracias y salir ligero para no insultar y llorar!* La soledad lo acosa, al tiempo que lo revela a sí mismo. El joven decadente se despojará por un momento de toda máscara, recordará los sencillos paseos, las emociones más claras, la amistad compartida. Y se hará más hombre, más auténtico. Un día comprende que no será tan fácil olvidar esta experiencia, que siempre tendrá horror del recuerdo de París (junio 7).

Los ambientes literarios que pensaba frecuentar (y quizá capitanear) —esa gloria sutil de lágrima de vidrio— se redujeron a la tertulia del *Café Cyrano*, presidida por Enrique Gómez Carrillo. Por esa fecha, el temperamental guatemalteco (que se honraba con la amistad de Rubén Darío) era traductor de la casa Garnier; había adquirido rápida celebridad, más o menos literaria, como cronista del *boulevard* para la exportación hispanoamericana. Algunos distraídos solían mencionarlo en la misma emisión de voz que a Darío o (más tarde) Nervo. Quiroga lo aguantó apenas; y parece que la antipatía no fué unilateral. Del encuentro con Darío (que mencionan sus biógrafos) no queda testimonio en el *Diario*; aunque no sea apó-

crifo no hubiera bastado para restaurar en el joven la confianza destruída ya por la indiferencia general³.

La aventura parisina no significaba solamente el chasco del señorito que se va de farra a París y se despierta de golpe sin un centésimo. Fué, sobre todo, un fracaso de la ambición literaria que Quiroga guardó celosamente en su intimidad. Porque el joven llegaba como provinciano que era para descubrir que de Salto a París la distancia era enorme, que sólo su vanidad veinteañera le hacía creer salvable. En Salto, Quiroga integraba la *jeunesse dorée* (como solía decirse); era un poeta en ascenso; hasta había fundado su propio *Semanario de literatura y ciencias sociales* (nada menos): la *Revista del Salto* (1899-1900). Desde sus columnas había adoctrinado al ambiente burgués, había luchado por imponer un credo estético —el decadentismo de un lector de Poe, Nordau y Lugones— y había sido derrotado por la mediocridad del ambiente (*Todo se rebela: la ganga contra el pulido, la bruma contra el horizonte, el caballo contra el freno, y la imbecilidad contra la aurora rasgada sobre el viejo paisaje*)⁴. Derrota que era, naturalmente, tan honrosa como un triunfo, la prueba de su excelencia, de su singularidad (*Genio —Neurosis intensa*, había definido cierta vez).

En París todo eso era nada. Quiroga era un muchacho entre tantos, que vagaba hambriento por los jardines del Luxemburgo sin un pan para mordisquear; sin un franco para comprar algún libro en los *bouquinistes* del Sena; sin fuerzas para visitar la enorme, la monstruosa Exposición de 1900 o los inagotables museos. La vida (no sólo la vida literaria) transcurría al margen, inalcanzable y próxima.

3. Con fecha mayo 16 hay una anotación en el Diario en que se resume una velada en el Café Cyrano: Gómez Carrillo actúa groseramente con algunos contertulios y Quiroga le dice cosas desagradables. Anotaciones posteriores (junio 4) permiten conjeturar que llegaron a un acuerdo. La generosa Autobiografía de Darío no incluye a Quiroga en la heterogénea y extensa lista de amistades y meros conocidos.

4. V. mi artículo sobre la Revista del Salto, en Número, año II, Nº 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950.

De todo esto, poco comunicó Quiroga a su regreso; poco trascendió hasta el público. Los más íntimos de sus amigos supieron del hambre pero no de la indiferencia, del horrible aislamiento. (El hambre, al fin y al cabo, era artículo aceptado en la bohemia que con el decadentismo reasumiría Quiroga al sentirse seguro, y alimentado, en el Uruguay.) Y la leyenda de sus aventuras parisinas pudo continuar alimentándose en el equívoco silencio, en la común ilusión de los que necesitaban seguir creyendo que había en París (al pie del arco iris) un desquite para la mediocridad criolla, una tierra de Jauja para el poeta⁵.

Quiroga sabía más. Por eso resolvió desandar lo andado, renunciar a la fábula parisina y conquistar lo que estaba al alcance de la mano: Montevideo.

II

EL CONSISTORIO DEL GAY SABER

Los amigos de la patria chica —el grupo de los juegos adolescentes y de los que luego dirigieron *Gil Blas* o fundaron la *Revista del Salto*— hacían entonces sus estudios universitarios en Montevideo. Poetas casi todos ellos (como parecía obligado)

5. Otra leyenda habría de coagular, más tarde, en torno de ese silencio de Quiroga: la de un temprano desprecio por el miraje parisino, la de una austeridad viril ante tanto decadentismo, la de un rechazo de todo lo artificial (oscuro presentimiento, se explicaba a posteriori, de Misiones). Sus biógrafos la divulgaron (si no la forjaron) en estos términos: "Su repudio traducía, más que una decepción, la inafinidad absoluta de su naturaleza con aquel medio. Ni el paisaje, ni los seres que necesitaba su genio para desarrollarse residían allí. Su espíritu precisaba otras correspondencias y estímulos: de ahí su desdén por aquellos lugares a los que jamás deseó volver". Esta piadosa ficción —que no vacilaba en saltarse sin remordimientos la circunstancia de que Quiroga hubiera continuado propagando el credo decadentista al regresar a Montevideo y aun en Buenos Aires, hasta su definitivo apartamiento en Misiones— fué aceptada rápidamente por otros. Así, por ejemplo, Alberto Zum Felde en la última versión de su Proceso intelectual del Uruguay (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941). No merece mayor refutación.

sazonaban los textos con el verso. Quiroga había ahorcado la toga pero no la Musa y luego de una corta estancia en Salto⁶ bajó a la capital a vivir con Julio J. Jaureche en una casa de pensión sita en la calle 25 de Mayo 118, segundo piso, entre Colón y Pérez Castellano. Su gran compañero de adolescencia, Alberto J. Brignole, vivía pocas casas más abajo (25 de Mayo 87). Con Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña restauraron el viejo grupo, al que habría que sumar ahora un primo de Jaureche, Federico Ferrando (n. 1880), que Quiroga conoció poco antes de embarcarse para Europa.

En la pieza que compartía con Jaureche fundó Quiroga su tercer cenáculo literario: el *Consistorio del Gay Saber*, como lo bautizó Ferrando inspirándose en las agrupaciones poéticas provenzales⁷. “Era una piecita larga y angosta (no muy larga tampoco) [inventaria Fernández Saldaña] con un balcón en el que nunca había sol, dos puertas laterales condenadas y otra que daba a un corredor o galería cerrada con vidrios comunes. La escalera era un fatigoso y oscuro caracol de madera que concluía bajo un tragaluz sin ventana, abierto al cielo. El mobiliario se reducía a dos catres, cuatro sillas, un lavatorio, una cómoda que nunca se vió cerrada, una mesa de pino que tendría un metro, una mesa de luz y una percha de madera a cuatro anillos. Adornaban las paredes una lámina de Victor Hugo,

6. De agosto 22 a setiembre 5 permaneció en Salto. (V. *La Reforma*, año III, Nº 802, Salto, agosto 23, 1900, y Nº 812, setiembre 5, 1900.)

7. La erudición consistorial de Federico Ferrando quizá proviniera de la Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días, que Marcelino Menéndez Pelayo comenzó a publicar en 1890. Al estudiar la obra del Marqués de Villena se transcriben y se comentan allí fragmentos del *Arte de Trovar* (1433) en los que Villena describe los juegos florales y justas y mascaradas poéticas de Zaragoza y Barcelona. También menciona este autor el Consistorio de la Gaya Ciencia formado en Tolosa por Ramón Vidal de Besalú. El *Arte de Trovar* se ha perdido y los fragmentos que reproduce Menéndez Pelayo habían sido conservados por Gregorio Mayans y Siscar en sus *Orígenes de la lengua española* (1737), obra que quizá haya consultado Ferrando. Un crítico español moderno, Emiliano Díez Echarrri (*Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, RFE, anejo XLVII, 1949), llama Consistorio del Gay Saber al celebrado en Barcelona por D. Enrique de Villena, aunque no indica por qué usa tal título, que no aparece en los fragmentos conservados.

“*La mirada al sol*” de Rivière (cromo tinta), otros dos retratos, multitud de dibujos míos, una pipa a la cabecera de Quiroga y algunos dibujos de éste⁸.” Una rígida organización había distribuido así los cargos consistoriales: *Pontífice*: Horacio Quiroga; *Arcediano*: Federico Ferrando; *Sacristano*: Julio J. Jaureche; *Campanero*: Alberto J. Brignole; *Monagos menores*: Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña. Del ritual (no menos severo por apócrifo) queda este curioso testimonio redactado por el *Campanero*:

“Ya las nuevas campanas del Consistorio congregan a los fieles del nuevo rito en el templete de la calle 25.

Nuestro notable Arcediano ha dado las órdenes con su ademán hierático. Todos hemos comprendido que en él está lo estrafalarío; y al verlo, algo así como la intuición de todo lo que vendrá, raramente pasó por el aire.

Esto fué en vísperas.

Nuestro gran pontífice hizo entonces la misa y el ritual. Con la casulla blanca de nuestro moderno rito, oficiará dentro de un momento. Oídlo en pie. Así lo establecen nuestros cánones, que ordenó eruditamente nuestro sabio Arcediano.

Veneradlo.

En las vísperas, llovió la bendición de los cielos. Prepara a la tierra para recibir la nueva cosecha. Tal lo anunció nuestro astrólogo, que vió en Nadir pasar el puntito rojo y la cabrita blanca.

Extended las manos en señal de gracias.

Quien no entendiere que lo que es profano es venerable, peca. Quien no penetra en la sombra con alegría, fenece. Quien no se da cuenta de que el gusano es luminoso, yerra. Y quien yerra, peca.

8. Texto comunicado por Delgado & Brignole, ob. cit., p. 107. En el cap. VII se estudia el Consistorio. La versión que allí se ofrece es parcial, en más de un sentido. Ante todo, porque está redactada en parte sobre la memoria (a ratos infiel) de uno de los biógrafos; además, porque no siempre se aprovecha la documentación excepcional que proporcionó Quiroga (hacia 1916 ó 17) al comunicarles la copia mecanografiada del Archivo del Consistorio, que aun conservaba con amor. Suelen omitir casi todo lo que con una perspectiva de casi cuarenta años parece comprometedor: la revolución moral que predicaban los brahmines, las más audaces exploraciones poéticas. En el semanario *Marcha* dieron a publicidad Delgado & Brignole algunas páginas inéditas de ese Archivo. (V. pub. cit., Año III, Nº 114, Montevideo, noviembre 7, 1941.)

No pecar en vano: he aquí uno de los mandamientos. Que los monagos son haces de luz sobre la capa fluvial del pontífice, es un artículo de fe.

Creedlo todos, cruzad los brazos e inclinad la cabeza.

El sacristán cuidará los archivos, donde están encerradas las tablas de la ley.

Prestad juramento, envueltos en el manto talar de cuadros rojos y negro —en nombre del que vendrá.

Y yo, el campanero, toco las nuevas campanas del consistorio que congrega a los fieles del nuevo rito, en el templete de la calle 25."

El *Consistorio* parecía ampliar en forma más elaborada (aunque no menos pueril) la fraternidad salteña de los *mosqueteros*, de la que Quiroga fuera *D'Artagnan*. La misma necesidad de poetizar o fabular lo cotidiano estaba en la raíz de ambos grupos. Lo que variaba, es claro, eran los resultados. Ahora la elaboración "poética" era más compleja. Así, por ejemplo, el encuentro en la alta madrugada con una ciega en la escalera de la casa de pensión, pretextó esta *Leyenda brahmínica*, que firman el Pontífice, el Sacristano y el Campanero:

"No en balde el astrólogo había predicho lo que había de suceder:

Había una ciega que bajaba la escalera. Cuatro jóvenes brahmines que habían bajado de noche y subían de día, llegaban a la puerta de la casa. Todos despidieron al uno que se fué. Y he aquí que mientras los tres jóvenes saludaban desde el balcón al cuarto protegido de Vichnú, la ciega daba con una tijera repetidos golpes sobre sus brazos, su pecho y su cabeza. Fué entonces que uno de los brahmines dijo: —"Esa ciega me recuerda la mujer de Zola". Fué entonces también que el cuarto brahmín —haciendo sus preces en la cama —tuvo el presentimiento de que uno de los tres brahmines se caía del balcón. Pero fué la ciega la víctima expiatoria, según lo había predicho el astrólogo. Y fué de esta manera que, para aplacar la cólera de Vichnú, así sucedió.

Esta leyenda índica está basada en el episodio de la madrugada del 8 al 9, en la cual tres jóvenes brahmines encontraron a una ciega que bajaba la escalera.

Así lo han relatado —conforme con el rito— la "Tribuna Popular", "El Día" y demás hojas volantes."

No es éste el único ejemplo; hay registro, también, de circunstancias menos prestigiosas, menos envueltas en la coincidencia que es magia para muchos mortales. Una invitación (para matear y consumir caña, seguramente) alcanza esta formulación:

"Señor.....

Julio J. Jaureche y Horacio Quiroga invitan a Ud. para el *Five o'clock tea* que acaecerá (con s) sábado 29 del corriente, a cualquiera hora de la noche, en salón adoptado al caso.

Sept. 1900 —25 Mayo, 118, deuxième étage."

Otras veces el estilo es más opaco pero el testimonio suficientemente iluminador:

"Nota del 23 de noviembre al 24 de 1900:

Brignole y Quiroga hicieron el primero 13 y el otro 20 composiciones. Jaureche dormitaba en su catre. Después se levantó y cebó quelques mates. Volvióse a acostar, fuése Brignole, y Quiroga y yo nos acostamos." ["Letra al parecer del Sacristano", —apunta Quiroga.]

En realidad, detrás de toda esta trivialidad había algo más que una efervescencia juvenil. El *Consistorio* era un laboratorio poético. Allí Quiroga y sus amigos salteños anticiparon, en las postrimerías del siglo XIX, la *escritura automática* (de la que se vanagloriarían los superrealistas de la primera postguerra) o las audaces asociaciones verbales y metafóricas con las que la poesía contemporánea ha enriquecido el caos.

Pondré dos ejemplos, escasamente memorables, ambos:

LEYENDA INDICA

El clavo, Antaño y los ojos.

Había una vez un clavo redondo que no era zurdo y tenía una calva en el pescuezo. Un día tuvo una tos inglesa, de que murió. Le hicieron un cabrestante-ajedrez y tragó nuez de Bengala que era

salobre y pan. Un día que se acostó se hizo tal agujero en la cola que le nacieron ranas, de que murió. Pero vino Antaño y el kerosene fué pelo rubio, de suerte que sin ser, aumentó de longitud. Las Obleas dijeron: —“Muy”. En esto vino Palomeque (o por miedo o por sistema). Y sin ser del todo, el aludido fué en sí mismo militares de lápiz.

Y un ojo viró en redondo —y otro ojo se cerró— y el otro ojo reía como una aceituna-calavera.

[“Letra del Campanero”]

[«SONETO»]

Canto 1º Exposición del Soneto.

Canto 2º Resolución y corolario.

Principio

El amor es de una pieza

Si, verdugo de sí mismo,

Comienza por la fijeza

Y acaba en el estrabismo.

(Rechazado)

2ª versión

La aventura de un buen padre

(interrupción)

Suena un vago clavicordio de neblina

Trae el viento partituras de siroccos.

Con un dios que ha naufragado en Indochina

Vino Roux que descubrió el estreptococo.

Estrambote: Neumococo.

[Pontífice]

Los textos no parecen hoy memorables; pero tampoco lo son (salvo excepciones) los producidos en la escuela de André Breton.

En el *Consistorio* jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje, liberando fuerzas que otros (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo) llegarían a

explotar con precisión científica, con genial urgencia. Un soneto compuesto en plena lucidez por Quiroga, Jaureche y Brignole, podría servir de muestra del juego en que se hallaban comprometidos. Su título:

TE GAUDEAMUS

*Seis garzones febricantes intentaron una noche
Galopar sobre un pegaso de moderna escultura,
Y a horcajadas en la elipse de su atlética postura
Dibujaban a lo lejos un hamléptico fantoche.*

*Con la brida entre los dientes —roto el nudo de su broche—
Y cruzando a la carrera la fantástica espesura,
Escalaron el Olimpo de verléstica estructura,
Galopando febricantes en el dorso de la noche.*

*Los fakires de la India los miraban con asombro.
En la docta Salpetrière los miraban sobre el hombro.
Y al pisar sobre el estrado del Olimpo, Melpomene,*

*Que conoce los secretos de los signos cabalísticos,
Les señala la avenida de los triunfos eucarísticos.*

.....
Y supieron la doctrina de los labios de Verlaine.

(Tren del Paso Molino — Tarde de verano — Noviembre 14 de 1900 — Pontífice, Sacristano, Campanero.)

El que descollaba en estos juegos era, sin embargo, Federico Ferrando. Una de sus primeras contribuciones al *Archivo del Consistorio* lo presenta cantando:

*¿Qué haces con tu arado traído del Brasil
triste labrador, de una edad casi senil?*

Mejor aún puede vérsese en este otro texto:

I

*Corre un río blanco como la estearina.
Entre costas negras corre la estricnina.
Y un navío azul
Hecho de abedul,
Conduce una carga de verde anilina
Para el sultán rojo de gris de Estambul.*

II

*En el hueco zapato de Leda
El cisne de seda
Esconde su curva cabeza de idiota;
Pero cae del cielo una gota
De tinta violeta
Que deja en su cuello fatídica veta.
Y el cisne sacude su virgen plumaje.
Manchado por siempre con brutal ultraje.*

III

*En Crimea —península rusa—,
Descubre Sigfrido rara hipotenusa.
Y bebe en su copa trirrectangulada
Sangre coagulada.
En seguida aparece una fiera
Que es verde y pantera.
Y le muestra una ña quebrada
En donde está escrita una misa cantada.*

IV

*Un cigarro y un diente se juntan
Y anuncian al mundo que ha muerto Petronio.*

V

*La copa de nieve derrite sus firmas.
Y el borracho trágico acude solícito*

*A beber el aroma impalpable
Que mata sin penas, ni gusto, ni gloria.*

VI

*Un cirio muy fino moría de tisis.
En un catafalco de blandones grises
Los cirios pascuales morían de risas
Ardiendo con fuerzas durante diez misas.
Y en mayo vinieron los vientos alisios
Sacando las luces de sus blancos quicios.
Y el cura reía destempladamente
Con sus dedos gordos puestos sobre el vientre.*

VII

*Son cabezas inorgánicas los cirrientes candeleros.
Y las largas blancas velas son cilíndricos sombreros.
Las llamas son el carácter, el pabito es el estómago.
Los candelabros son meetings, pero el aire es su sarcófago.*

VIII

*Un pareado sólo sirve para una comparación;
Por eso yo lo comparo a una artística ecuación.*

IX

*Iban a dar los dos de la mañana
Cuando cayó del techo una campana.
El sonido murió de la caída
Y nunca más le oí en mi larga vida.*

X

*Una estrella se cayó en un arroyo de palo,
Y un pastor la redondeó con su rubicundo falo.
En su testa la colgó y la redondeó de un halo.*

(23 de noviembre - 24 de noviembre
Arcediano.)

El 14 de octubre de 1900 se celebraron en el Consistorio unos juegos florales a la vieja usanza. El Acta dice (en man-carrónico provenzal):

XIV-X-MCM

E foé:

Que seis garçones, limpios e de blasonada estirpe, en consistorio reunidos, acordaron de rei-suscitar Juegos Florales, a usança que fué usada en Provença e Tolosa. En así foé determinado que se fiziese. E se fizo.

E dixo Horacio Garín [Quiroga]:

—Cuento modernista fize.

E elles dixerón:

—Poes cuento modernista feciste, lée-lo.

E leiólo. E como todos dello foeren gais, que non cuitados, aplausos huvo dellas sus manos.

E una voz dixo: Notable. E otra voz dixo: Ibidem. E así fasta tres voxes más dixerón.

E notable dixo foé.

Agora foé que Xulio Lexico [Jaureche] dixo malicioso, a usança de Johan de Duenyas. E repetido que lo hubo, fabló Alberto de Aix [Brignole], ca segundo era, e layes dixo a la manera de Santa Ffe.

E dixo por sus labios Fadrique Honorat [Ferrando], canción non, ca romance era, e a modo de Valtierra. Bon román paladino, como después foé visto.

E aluego parló Garín, e ben parló noevamente, ca achaque es de Garín ben fablar.

E muy cuitado, que vergüença havia, fabló el postrero, Dalgat de Torres [Delgado].

Jurat conocer fizo la su grave descisión que leeredes. E leeredes esto:

Resolvido foé que rosa natural modernista, Garín por mérito del romance (ca de él era, e non de otro alguno) de dever havia. E entregada que le foé por el su denodado contrincante que fasta oras últimas batióle: quiérese dezir Fadrique. Luego vino en declarar Reyna de aquesta fiesta la fermosura e donaire de N... N..., sin par donzella desta ciudad de San Felipe e Sant-Yago.

E así acaesció, magüer fidalgos fementidos dixerón acaesció otramante.

No parece necesario transcribir el poema vencedor (que reproducen sus biógrafos) como tampoco parece necesario comunicar el verdadero nombre de la reina de la justa poética.

A la natural exaltación juvenil sumaban a veces los *brahmines* la de los paraísos artificiales (incluso el no tan prestigioso alcohol). Quiroga, el más audaz —que ya en su adolescencia solía usar el cloroformo como recurso terapéutico contra el asma—, ensayó hasta el *haschich*, bajo la clínica vigilancia de Brignole, estudiante de medicina. La experiencia (que su hipersensibilidad exageró) quedó registrada en el cuento homónimo de *El crimen del otro* (1904).

El Consistorio era, también, un laboratorio moral. Como tantos, estos jóvenes habían descubierto casi simultáneamente el sexo y la poesía erótica. Al imitar a Lugones (el de la *Oda a la desnudez* y *Los crepúsculos del jardín*, especialmente) no resultaba fácil descubrir dónde acababa el crudo gesto pornográfico, dónde empezaba la transmutación poética. Sus mentes, más que su carne juvenil, estaban confundidas por lo que Herrera y Reissig entonces llamó (opulentamente) “lujurias premeditadas que muerden con su diente de oro el tornasol de las carnes modernas”. Nada extraño, pues, que se sintieran impulsados a componer unos diez mandamientos que invertían a veces (con ingenuidad) los sagrados. Allí se recomendaban cosas tan audaces como: “Amar el yo sobre todas las cosas” o “Gustar el placer donde quiera que lo encontremos”. Junto a otros menos imprimibles se indicaban éstos: “Satisfacer todos los deseos que pudieran ocurrírsenos”; “No creer en el pecado”; “Procurarse dinero por cualquier medio” (id est: pedirlo a papá); “Desterrar para siempre jamás prejuicios inútiles”; “Mantener el secreto”. Dejo para el final los dos mejores, los únicos que revelan el genio colectivo: “No adular en vano”; “Cambiar de ideas, si esto puede parecer conveniente o agradable”. El Consistorio se proponía, ya se ve, no sólo una liberación poética sino una liberación moral.

¿Hasta qué punto esta actitud era únicamente anárquica pose veinteañera o traducía en su incoherencia una necesidad profunda? La perspectiva del cincuentenario permite reconocer, creo, que había sin duda mucha máscara, especialmente en las figuras menores. El caso de Quiroga y de Ferrando es más complejo. Ambos eran, primariamente, creadores; lo que en sus compañeros era sólo inquietud juvenil descolocada, exploración a ciegas de las propias desconocidas posibilidades, era en ellos vocación informe o despistada aún, pero auténtica. De aquí esa necesidad que sentían de examinar los fundamentos del mundo y sacudirlos (si parecía necesario); de aquí que en sus juegos haya más empuje, que su locura comprometa algo más hondo⁹.

III

VIDA LITERARIA

La actividad del *Consistorio* no se redujo al ritual de la calle 25 de Mayo. En el *Café Sarandí* (en la misma calle, entre Cerro y Juncal) solían reunirse los conjurados poéticos, mezclándose con artistas de otras facciones, ampliando el círculo de conocidos, difundiendo la leyenda de sus Misas Negras, de sus Paraísos Artificiales. Los productos de su laboratorio iban a empezar a propagarse entre un público más vasto. El semanario montevideano *Rojo y Blanco*, que entonces dirigía su fundador Samuel Blixen, habría de recoger un cuento de Horacio Quiroga publicado con el seudónimo de *Aquilino Delagoa* (*portugués*). Se titulaba *Ilusoria, más enferma* y llevaba entre paréntesis la calificación de *Página decadentista*. En una

9. A pesar de sus actitudes de agresiva bohemia no abandonó Quiroga sus prestigios de buen mozo, de dandy montevideano, según señalan con acierto sus biógrafos. Y supo alternar el tumulto juglaresco del Consistorio con el flirt en los salones mundanos. Alguna fotografía de época lo muestra simultáneamente en esta doble condición: la ropa atildada contrastando con el cabello minuciosamente desordenado y abundante, con la negra barba, con la evidente pobreza y desorden del cuarto que lo enmarca.

Grecia de cartón piedra, directamente deletreada en París, dos abúlicos amantes se aburren juntos (*El cielo está gris, el horizonte austero, la copa vacía*). Sin que medie otra explicación que el mismo *ennui*, Aristóbulo estrangula dulcemente a Lydia, protestando amarla, en tanto que ella, impasible, lo deja hacer¹⁰. Este cuento parece ahora mero antecedente del que habría de lanzarlo poco más tarde.

El semanario montevideano *La Alborada*, por iniciativa de su director Constancio C. Vigil, había organizado un Concurso de Cuentos, "teniendo en cuenta la conveniencia de alentar y ennoblecer la labor del pensamiento y la necesidad imprescindible hoy, de que América latina realice la obra magna de confraternidad". El jurado estaba integrado por nadie menos que José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira. Se presentaron setenta y cuatro cuentos, de escritores de todas partes de América —excepto Paraguay—. El jurado se expidió el 26 de noviembre de 1900. El primer premio ("medalla de oro conmemorativa" [sic]) fué concedido a Oscar G. Ribas, por un cuento titulado *La fruta de los olivos*; el segundo premio ("medalla de plata"), a Aquilino Delagoa [Horacio Quiroga] por un cuento titulado *Sin razón pero cansado*; el tercer premio ("mención honorífica"), a Américo Llanos [Alvaro Armando Vasseur], por un cuento titulado *Página de la infancia y para la infancia*¹¹.

Pese a no haber obtenido el primer premio, el triunfo de Quiroga fué considerable por tratarse de un certamen que tuvo ancha repercusión. Oscar G. Ribas ya era conocido por sus colaboraciones en *Rojo y Blanco* —lo que no dejó de señalar el mismo semanario—; para Quiroga, como para Vasseur, esta consagración rubricada por Rodó y Viana equivalía a un espaldarazo.

10. V. *Rojo y Blanco*, año I, Nº 17, Montevideo, octubre 7, 1900. Quiroga no lo recogió nunca en volumen.

11. El fallo del jurado está inserto en *La Alborada*, 2ª época, año IV, Nº 142, Montevideo, diciembre 2, 1900.

El cuento de Quiroga (*Sin razón, pero cansado*) fué comentado con elogio, y no sólo por la prensa salteña. Un diario de la capital lo presentó con estas palabras: "Horacio Quiroga (Aquilino Delagoa), nacido en la ciudad del Salto es casi desconocido. Muy joven aún, pues apenas cuenta veintiún años, fué redactor de una revista literaria en su ciudad natal, y aquí ha colaborado en varias otras publicaciones, con el original seudónimo de Aquilino Delagoa. El cuento que le ha valido el segundo premio, es de marcada tendencia modernista que revela su poderosa imaginación y la fuerza de su talento ¹²".

Quizá sea posible caracterizar el cuento con mayor precisión. Es una narración de anécdota inverosímil: Recaredo asiste abúlicamente al adulterio de su mujer, Blanca, con Luciano, su mejor amigo. Al enterarse el amante que Recaredo sabe todo, mata a Blanca en un insólito (y penoso) arranque de voluntad, adivinando, con acierto la aprobación del marido. Más que cuento es un estudio psicopatológico de la abulia. En este terreno, Quiroga pone en evidencia una sensibilidad alerta y suficientes condiciones narrativas como para expresar, en su minucia objetiva, la anormalidad. La pintura del ambiente (la estación, el paisaje, la hora crepuscular) ofrece un marco adecuado. En páginas incorporadas a la narración con alguna violencia, se ofrece una estética del decadentismo, de la entonces nueva sensibilidad ¹³.

Los defectos de este cuento son más obvios que sus virtudes. La narración no soslaya torpezas de principiante; es notoria la artificialidad del conflicto dramático; hay abuso del único tono que contamina no sólo el paisaje sino el alma (casi indiferenciable) de los personajes. Pero su valor se encarece por contraste si se le compara con los que merecieron los otros dos premios. *La fruta de los olivos* de Ribas es una parábola con-

vencional, de tema y escritura insignificantes; la *Página de la infancia y para la infancia* de Vasseur pertenece más a la categoría del ensayo que a la narrativa. Ninguno de los dos es obra de un cuentista. El cuento de Quiroga, en cambio, está denunciando, detrás de la actitud errónea y de la novatada, al narrador verdadero.

Ese moderado triunfo (cuyos ecos locales habrá saboreado en las vacaciones salteñas) lo impulsa a seguir publicando. Pocas semanas más tarde (al iniciarse el nuevo siglo) el mismo semanario que lo consagrara le publica *Jesucristo*, cuento modernista. Su argumento puede sintetizarse así: Jesucristo se pasea por París, vestido como un dandy: *Con el yaqué prendido hasta la barba, trasnochado y el paso recto, marchaba Jesucristo por la Avenida de las Acacias, quebrando inconscientemente una rama caída entre sus guantes gris acero.* (Otros detalles complementarios: *su rubia barba de israelita —cortada en punta; su elegante silueta; su monóculo; los ojos en que un profundo violeta idealizaba la fatiga.*) Recorre las avenidas de la gran ciudad y descubre entre árboles una cruz de mármol. Evoca entonces rápidamente su otra venida, su prédica, su calvario, sus errores en fin. *Jesucristo miró todavía el Cristo de mármol, y una ligera sonrisa no pudo dejar de acudir a sus labios. En la cruda resurrección del pasado que llegaba a sus ojos, bajo el refinado petronismo de su existencia impecable, dilatábase el asombro, no para el esfuerzo, sino para la buena fe con que había cumplido todo aquello, la intensa necesidad de elevar al pueblo, el puro tormento de su sacrificio, con el Desastre final, tres horas de irretornable tormento que secaban su garganta, en la evocación de una agonía que pudo ser trágica y no fué sino bárbara.* Su figura —que se pierde entre la luz que inunda la ciudad, despertándola—, cierra la narración. No parece hoy demasiado novedosa la moraleja que se desprende de este cuento, aunque haya parecido (quizá) audaz y hasta blasfema a mucho burgués de entonces, dispuesto a

12. V. La Tribuna Popular, Montevideo, noviembre 10, 1900.

13. V. La Alborada, 2ª época, año IV, Nº 143, Montevideo, diciembre 9, 1900. Quiroga lo recogió en *Los Arrecifes de Coral*, bajo el título de Cuento.

dejarse *épater* por cualquier muchacho. Pero los méritos de la escritura son bastante firmes. Y ellos sostienen todavía esta estructura de modernismo ya anacrónico¹⁴.

También Federico Ferrando habría de intentar la narrativa. En *Rojo y Blanco* publica a principios de año, y bajo el seudónimo simbólico de Carlos Cráneo, un cuento titulado *Un día de amor*. Está dedicado a "Amicus, sátiro inocente" (quizá se trate del mismo Quiroga) y presenta a una joven montevideana, de "complicada psicología" según se anota, que se encuentra en Buenos Aires. La protagonista le ha prohibido a su novio que le escriba, pese a lo cual desea recibir carta suya. Todo lo analiza fríamente —incluso su propia capacidad de análisis—. Cuando recibe la carta, piensa, por un momento, que su novio es digno de ella (al fin y al cabo, ha demostrado tener carácter también al desobedecerla). Luego piensa que debió haberla desobedecido más (no tiene bastante carácter: debió haber venido a buscarla, debió haberla poseído). En seguida piensa que esta opinión sobre su novio no durará; que no tardará mucho en modificarla. Descontando la parte de juego y provocación que encierra este cuento, parece evidente que Ferrando ha querido exponer estados fugaces de la conciencia, la fluctuación del juicio que quizá sea característica del alma femenina. Pero, para cumplir adecuadamente con ese propósito le faltaba a Ferrando el recurso técnico indispensable: el monólogo interior que habría de inventar Dujardin, el soliloquio narrativo que explotaría Joyce al deshilar la larga, obscena, meditación de su Marion Bloom. Con un instrumento analítico externo y torpe, Ferrando sólo pudo dar un apunte superficial, cómicamente contradictorio, trivial, aunque no despreciable¹⁵.

14. V. La Alborada, 2ª época, año V, Nº 149, Montevideo, enero 20, 1901. También está en Los Arrecifes de Coral.

15. V. Rojo y Blanco, año II, Nº 8, Montevideo, febrero 17, 1901.

Al iniciarse los cursos en marzo de 1901 Quiroga regresa a Montevideo y se domicilia con sus amigos en una casa de la calle Cerrito Nº 113. Ocupaban dos cuartos interiores del piso alto; el mayor le correspondió a Quiroga y Delgado, el otro estuvo destinado a Jaureche. "El mobiliaje y los elementos decorativos con que adornaron las paredes [cuentan sus biógrafos] eran más o menos iguales a los de la calle 25, salvo la cama, el ropero y la mesa de luz de Delgado, que, aun dentro de su modestia, podían mirar con desdén de burgués rico a los catres y cómodas con quienes se codeaban. El lujo de los aposentos —según recuerda Fernández Saldaña— estaba en el piso de maderas duras, artísticamente combinadas; lujo vano, porque allí nadie miraba para abajo¹⁶". El ambiente circundante era menos austero que el de la pensión de la calle 25 de Mayo y el diario contacto de los brahmines con las inquilinas facilitaba escaramuzas eróticas, al tiempo que algún debilitamiento en el fervor de los conjurados ayudaba a aflojar los lazos del *Consistorio*, aunque no los de la amistad.

Nuevas figuras aparecieron. Entre ellas, Vicente Puig, muchacho catalán, que trajo Fernández Saldaña. Era un devoto admirador del dibujante español Casás y habría de ilustrar algunos poemas de Quiroga publicados en revistas, así como la tan discutida carátula de *Los Arrecifes de Coral*. En amistosa retribución, Quiroga trazaría su silueta literaria en el *Almanaque Artístico del siglo XX* (Montevideo, 1902). Otra incorporación, aunque fugaz, fué la de Leopoldo Lugones, huésped de Montevideo por pocos días.

La lectura de la *Oda a la desnudez* en 1896 había puesto a los jóvenes salteños en la pista de la nueva poesía; habían visitado al maestro en Barracas, durante las vacaciones del 98; otra visita (en 1899) selló una devota amistad. Lugones venía a Montevideo como delegado argentino al Segundo Congreso Científico Latino-Americano que se inauguró, solemnemente, el

16. V. Delgado & Brignole, ob. cit., p. 122.

20 de marzo de 1901, a las 15.30, en el *Teatro Solís*. Al Congreso habían adherido once naciones (Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, Guatemala, Honduras, Méjico, Nicaragua, Paraguay, Perú y Venezuela). Se clausuró el 31 de marzo. La actuación de Lugones, como integrante de la Sección Pedagogía, fué calificada con elogios por la prensa, la que no escatimó el aplauso no sólo para el fondo sino también para la forma (como entonces se distinguía) de su comunicación al Congreso¹⁷.

Al margen de su actividad oficial, Lugones no vaciló en fraternizar con los brahmines. Dejó su habitación en el *Hotel Barcelona* y aceptó la hospitalidad caótica de sus cuartos de bohemios, soportó su pesado incienso, leyó ("con su magnífica entonación vocal") algunos sonetos de los entonces inéditos *Crepúsculos del jardín* y para documentar, modernísticamente, su estela poética grabó en la casa de Garesse y Crispo unos cilindros fonográficos con cinco de esos poemas. (Al visitar Julio Herrera y Reissig, más tarde, el *Consistorio*, la audición de esos sonetos fecundaría su musa, según se ha dicho.) Algo más dejó Lugones: un sobretodo olvidado, que Ferrando con toda reverencia habría de continuar usando; un *Almanaque Bristol* con anotaciones manuscritas para el discurso pronunciado en el Congreso¹⁸.

Entre tanto, Quiroga continuaba produciendo intensamente, como lo certifica el cuaderno autógrafo en que transcribía cuidadosamente sus composiciones¹⁹. Pero poco trasciende hasta el público. Hacia mediados del año, *La Alborada* le publica otro cuento: *El guardabosque comediante*. También explora aquí Quiroga la conducta anormal. Esta vez se trata de

17. V. *La Tribuna Popular*, Montevideo, marzo 21, y abril 19, 1901.

18. Esta visita de Lugones ha sido documentada minuciosamente por José Pereira Rodríguez en *Una audacia de Rufino Blanco Fombona* (Salto, 1914). No se consigna allí, sin embargo, la fecha exacta del Congreso ni la participación que le cupo a Lugones.

19. Este cuaderno preparatorio de *Los Arrecifes de Coral* contiene 44 composiciones, de las cuales once no fueron incorporadas al libro. Además de presentar interés especial para un estudio de las variantes, permite trazar el desarrollo del poeta gracias a las fechas que datan gran parte de los textos. Se custodia en el INIAL.

un débil mental que ha cometido un crimen enfurecido por el alcohol y que después de haber cumplido su condena, y para poder seguir viviendo, se inventa un personaje (*Usaba barba que no peinaba nunca, y monóculo (...) Caminaba con lentitud indiferente, abriendo y cerrando los dedos, envuelto en una larga capa que arrastraba a modo de toga*). Y lo resume en esta frase feliz: *Yo soy romano y negligente*. Un día la realidad invade ese mundo y lo aventa. Quiero decir: Olvida ponerse el monóculo; retorna a los viejos olvidados libros; descubre un *Triunfo de la muerte* que lo libera de la esterilidad de su vida. Acaba por internarse en el bosque para ser devorado por los lobos²⁰. La situación podría ser viable, pero el desarrollo —como en todos los cuentos del período— es inverosímil y de fatigosa invención. Quiroga parte de una actitud rica en posibilidades pero no sabe crearla hacia dentro. No parece necesario comparar este ejemplo de conducta absurda con el ilustre *Bartleby* de Hermann Melville, ni con las no menos ilustres ficciones de Franz Kafka. El propio Quiroga iba a pretender (y lograr) años más tarde una presa más plena y madura en el protagonista de *Los perseguidos* (*nouvelle* de 1908).

Dos semanas más tarde el mismo semanario publica un breve relato, *Charlábamos de sobremesa*, que Quiroga nunca recogió en volumen y que abunda en ese horror mecánico, mal aprendido en Poe, y ya fatigado en las narraciones de la *Revista del Salto*. La componen dos historietas (una, de brujas, europea; otra, de lobizones, uruguaya) espeluznantes y directas²¹.

Casi toda la actividad literaria de ese momento se concentra, sin embargo, en la caza mayor: la preparación del primer libro. Al *Almanaque Artístico del siglo XX* le corresponde la primicia de cinco poemas: *Con fútil elegancia de modelo*, *Los*

20. V. *La Alborada*, 2ª época, año V, Nº 164, Montevideo, mayo 5, 1901. Recogido en *Los Arrecifes de Coral*.

21. V. *La Alborada*, 2ª época, año V, Nº 166, Montevideo, mayo 19, 1901. Puede verse, además, en el tomo XII de los Cuentos publicados por Claudio García & Cía., (Montevideo, 1945).

pequeños vapores, Tu garganta, Tu agonía, Los faros remotos (este último en prosa)²². Hacia fines de 1901 —en noviembre— aparece, impreso en *El Siglo Ilustrado* (18 de julio 23, Montevideo), la nueva obra. Se titula *Los Arrecifes de coral* y está dedicada a Leopoldo Lugones.

IV

LOS ARRECIFES DE CORAL

El volumen que lanzaba Quiroga a la arena literaria ostentaba el sello del refinamiento²³. A la elaborada composición tipográfica correspondía la factura deliberadamente enraizada de muchos de sus textos. Una primera clasificación externa permite la escisión de las 52 composiciones que lo integran en tres grupos: poemas (18), páginas de prosa lírica (30), cuentos (4). Una clasificación menos rígida y externa permite advertir que la distinción entre verso y prosa es muchas veces escasa o adjetiva (salvo en los cuentos, que tienen lugar aparte). Más fecundo parece el análisis conjunto.

22. V. pub. cit., Montevideo, 1901. Los directores del Almanaque eran Francisco G. Vallarino y Juan Picón Olaondo.

23. Formato mediano (alto: 19.5 cm.); carátula amarillo limón en la que sólo había un dibujo rojo naranja de Vicente Puig (una ojerosa mujer, hombros al aire, iluminada por una vela), y la siguiente leyenda: Los arrecifes de coral / Horacio Quiroga / Montevideo. Sus 164 páginas de papel ilustración abundaban en hojas inmaculadas (cinco ejemplares habían sido impresos en papel Münch pergament y diez en Holanda Van Gelder, informa la justificación del tiraje). Los textos, en cuerpo pequeñísimo, parecían encogerse, para liberar anchos, lujosos márgenes. La edición estaba limitada a 510 ejemplares. Hoy constituye una de las rarezas de la bibliografía nacional, casi un incunable. Hay una segunda edición: Montevideo, Claudio García & Cía., 1943, 128 págs. Incorpora (sin aclaraciones) dos textos de redacción posterior —Mi nacimiento, El payaso dormido— que habían sido dados a publicidad por sus biógrafos en Ensayos, año II, N° 11, Montevideo, mayo 1937.

El mismo título de la obra era equívoco. Para Pereira Rodríguez (De "La Revista" a la "Nueva Atlántida", en Número, año II, N° 6-7-8, Montevideo, enero-junio 1950, p. 313) reflejaría la lectura de uno, homónimo, de Charles Darwin. Podría pensarse, quizá, que lo inventó Quiroga por su colorido exotismo, por su indudable sonoridad. De un pasaje de la biografía de Delgado & Brignole (p. 69) se podría deducir que los arrecifes aluden, también, a los del Salto, iluminados por el sol poniente.

A) LOS TEMAS.— Si se prescinde por el momento de toda consideración formal parece posible indicar la presencia de varios temas dominantes, a saber.

1) *Inspiración meramente literaria*.— Este grupo abarcaría todas aquellas composiciones que obedecen a un propósito, casi arqueológico, de reelaborar un tema que interesa a Quiroga, ante todo, por su ascendencia literaria. Un buen ejemplo lo constituye la página que abre el volumen: *Mis finas culebras* que presenta a Salambó. En *El caballero tenía la barba azul* se utiliza como pretexto de una evocación erótica a Gil de Retz. Podrían señalarse, asimismo, los ejercicios en verso a la manera de Lugones: *Tu garganta, Tu agonía* o *Italiana*. Este último canta:

*Por tres veces, detrás de la alquería
Era grata a mis manos tu pereza;
El sol se hundió, dorado de tristeza,
En un rayo glacial de hipocondría.*

*La campana sonó el Ave María,
Llenóse de balidos la dehesa,
Y los bueyes volvieron la cabeza
Lentamente, a aquel cielo de agonía.*

*La tarde descendió, con luces raras,
A tu triple collar de perlas claras.
Bajo los rumorosos naranjales*

*Miramos sin pensar al dios de yeso,
Y en el leño sonámbulo de un beso
Grabamos nuestras mutuas iniciales.*

La fría ejecución, los ocasionales ripios (el dios de yeso, verbigracia), muestran la aproximación únicamente técnica que practica aquí Quiroga. Otro ejemplo dentro de este mismo grupo, pero en prosa, sería *El tonel del amontillado*, donde se busca la prolongación de una historia de horror ya contada por Poe²⁴.

24. En *El Crimen del otro* (publicado en el volumen homónimo, 1904) logrará Quiroga una versión más dramática, más elaborada del punto de vista narrativo.

Es posible relevar otras influencias. A las ya señaladas por los coetáneos —Musset, Baudelaire, Verlaine, Charles de Sivry, Maurice Rollinat— podrían agregarse otras no menos evidentes: Catulle Mendès (particularmente en *Al autor de "La Dame Seule"*), Heredia el parnasiano (en *Orellana*), Rubén Darío (en páginas como *Tenía la palidez...*, *María Elena tocaba siempre*).

2) *Ejercicios de escritura erótica.*— Abundan y no revelan siempre buen gusto. Algunas veces, un mismo motivo —la niña que se muere por excesos sensuales secretos— obtiene dos elaboradas versiones: *Al autor de "La Dame Seule"*, *A la señorita Isabel Ruremonde*. Todos los pseudo-refinamientos del decadentismo se congregan aquí. No falta la ambigüedad entre el amor normal y el animal (*Pasifae*, *El oso*, *La mona*, *Tu recuerdo fué largo tiempo...*)²⁵; ni las sucesivas, estilizadas posesiones (*¿Quién podía...*, *Te apreté entre mis brazos*, *Colores*); ni la prestigiosa contaminación del amor por la muerte, o viceversa (*Estabas muerta*, *¡Oh mi amada...*); tampoco falta el aderezo indispensable que pone la locura del amante (*Yo corría tras de ti*, *Aquel primer episodio*). Sin hablar, es claro, del cuento que obtuvo el segundo premio en el concurso de *La Alborada* y que aquí cerraba triunfalmente el volumen.

3) *Fantasmagoría.*— Como complemento del tema erótico (a veces) o sola, la fantasmagoría habita estas páginas. Un buen ejemplo, aunque de primaria ejecución, lo ofrece: *Había llovido*, en que el protagonista asiste a un entierro en que sospecha no hay cadáver. En *Sin haber llegado...* se repasa el sacrificio de Isaac por Abraham. Quizá el mejor sea *Los faros remotos*:

Te había arrojado al mar; y en aquella noche de luna, tan propicia para los raudales de lágrimas, te ibas alejando de la orilla en el féretro azul en que había escondido tu cuerpo.

25. Estos trabajos pueden considerarse antecedentes del cuento *Historia de Estlicón*, recogido en *El crimen del otro*.

Avanzabas lentamente. Con el reloj en la mano, los minutos que iban tras de ti eran eternos; la media noche estaba próxima; y bajo la gruta marina que iba a absorberte, una mortuoria claridad de basalto acogía el reflejo azulado de tu ataúd.

De pronto la noche se oscureció y dejé de verte. Ibas a desaparecer. Entonces, levantando en las tinieblas mi brazo que oscilaba de delante a atrás, a guisa de faro remoto, brilló la piedra de mi sortija. Y bajo la tempestad que caía sobre nosotros, el fuego sombrío del rubí atrajo lentamente tu ataúd.

Como síntesis de estas distintas corrientes, de estas actitudes de búsqueda extravagancia, podría citarse *El ataúd flotante*, que mereció con justicia la censura de algunos críticos de la época:

*Yo tenía un poco de dolor de cabeza.
En el humo azulado de la azul tetera
Flotaba como un alma o una idea severa.
Tenía también —no mucho— un poco de tristeza.*

*Y tu alma flotaba dentro de la pieza
Como un humo azulado de alma verdadera
Llena de desgracia de no ser la primera
De aquel amor que creó mi eterna pereza.*

*Las llamas del alcohol mostraban a mi vista
Anchos lutos y labios color de amatista.
Y tanto allí flotaba tu alma de amazona,*

*Que sobre los vapores del verdoso zumo
Las moscas acudían, y había en el humo
Olor de muchos frascos y de belladona...*

Excesos sexuales, incipiente necrofilia, demencia, parecen atestiguar en el autor una fuerte inclinación hacia lo anormal; quizá sólo fuera entonces hiperbólica expresión de una lectura no asimilada de tanto decadentismo.

B) LAS FORMAS.—Mientras Quiroga ensaya los temas (sus temas) va afinando el instrumento verbal. Sin pretensiones de atacar de manera exhaustiva el asunto pueden ofrecerse estas indicaciones.

1) *Ejercicios en verso*.—Además de la gran variedad de medidas (que caracterizó no sólo a Darío sino a los principales poetas del Modernismo) Quiroga ensaya particularmente el juego de rimas. La primera estrofa de *Mi palacio de invierno* (una de las composiciones más censuradas) es bastante explícita:

*En casa había belladona,
Nuez vómica y pulsatilla.
En forma de varilla
Contenías una redoma.*

Pero es en *Las pantallas de Fátima* y en *Las bocas anchas* donde este procedimiento de rimas inesperadas o absurdas rinde más, donde hasta el ripio parece justificarse.

LAS PANTALLAS DE FÁTIMA

*Niebla y paisaje. Vago hemisferio
Que marca un lírico planisferio;
Noche de noches y de zafires
Sobre la ruta de los fakires;
Luna que azulada la lontananza
Con las turquesas de su romanza;
Cielo que empluma los desanuelos
En la quimera de tardos vuelos:
Es el desierto de locas glorias
Donde se angostan las trayectorias.
Tienden las brumas en los mirajes
Su desabrido guipur de encajes.
Luz indecisa de un asteroide
Sobre la negra mancha elipsoide
Y hay un Mar Muerto tras la neblina,
Como una gota de tinta china.*

LAS BOCAS ANCHAS

*Desquiciaron las lluvias el bejuco
Del cenador antiguo; y el madroño
Echaba laciamente su retoño
En la penumbra del jardín caduco.*

*Anudábanse en flores de sampsuco
Como un ramo las cintas de su moño,
Mientras ardían en el Sol de Otoño
Las pasajeras fiebres del estuco.*

*Emanaban los céspedés su amarga
Humedad. Y en la noche de tu sarga
Deshojaron tus fúnebres aciertos*

*La exhausta longitud de mis posturas,
Como sangrientas rosas prematuras
Entre los labios de los niños muertos.*

Los juegos invaden a veces el verso entero, como (por ejemplo) cuando construye un poema casi capicúa. O dicho más técnicamente: cuando se vale de las cadencias internas y de las aliteraciones para obtener curiosos efectos simétricos. (Alguno —la repetición de la misma palabra para rimar el primer verso con el cuarto— sería utilizado por Herrera y Reissig en su ilustre *Torre de las Esfinges*, 1909.) El mejor ejemplo —hasta obtuvo el aplauso de los contemporáneos— es:

EL JUGLAR TRISTE

*La campana toca a muerto
En las largas avenidas,
Y las largas avenidas
Despiertan cosas de muertos.*

*De los manzanos del huerto
Penden nucas de suicidas,*

*Y hay sangre de las heridas
De un perro que huye del huerto.*

*En el pabellón desierto
Están las violas dormidas;
Las violas están dormidas
En el pabellón desierto!*

*Y las violas doloridas
En el pabellón desierto,
Donde canta el desierto
Sus victorias más cumplidas,
Abren mis viejas heridas,
Como campanas de muerto,
Las viejas violas dormidas
En el pabellón desierto.*

2) *Ejercicios en prosa.*—Básicamente son los mismos, aunque el medio sea diferente. Y esto pone en evidencia que la aproximación de Quiroga a la prosa fué a través del verso y, luego, de la prosa lírica, para descubrir sólo más tarde su verdadero medio: la narrativa. Pero en este primer momento de su carrera literaria, Quiroga no vacila en emplear cualquier procedimiento de estirpe poética en la prosa. (El ejemplo de sus mayores, un Darío, un Lugones, lo autorizaba anchamente.) Por eso echa mano, a veces, hasta de la diéresis. (Véase, por ejemplo, *Tu recuerdo fué largo tiempo...*, que concluye con Baudelaire: *¿Qué más para tu recuerdo, oh mi grande taciturna, que las aprensiones del süave animal?*) Utiliza, también, el estribillo (como en *Tenía la palidez...*) y las aliteraciones, como en *Las desgracias*:

... Y así fué cómo quedamos en silencio después de la violenta discusión, mirándonos con asombro y algo pálidos, sin comprender absolutamente cómo habíamos llegado de ese modo a quedar en silencio, mirándonos con asombro después de la violenta discusión.

Y algo pálidos...

Ya apenas se veía.

Mirándonos con asombro...

3) *Ejercicios de vocabulario.*—Abundan las palabras prestigiosas del momento que permiten fechar cada texto con precisión casi absoluta: *moaré, insomnio, azahares, belladona, púrpura, lívido, mórbido, lila, exquisito, japonista, palidez, nimbo, camelia, violeta [color], dibujo al pastel, gasa, raso, blonda, languidez, viola, pierrot, romanza, satin, seno, carmín, clavicordio, ojeras, silogismo, amatista, desfloró...* ¿A qué seguir? La mera presencia de galicismos no basta; es necesario que todo el mundo de lujo y refinamiento sea evocado por el poeta. De aquí la delectación con que se paladean los polisílabos. (*Aquel primer episodio fué tan recordado en tus sonambulismos, que tu lecho empezó a parecer una flor roja de la que conservabas todos los sobreentendimientos.*) Tampoco esto basta: el poeta debe forjar su propio vocabulario; los viejos sustantivos (y muchos importados) permitirán nuevos adjetivos (*timpánicos, esplinítica*, aparecen en *Cuento*) o nuevos verbos (*tragedizaba, sistolizaba, lapizaba, glasgowando*, en *Jesucristo*; *tremuló, sonambulizada*, en *Comencé a escribir...*). No importa que algunos puedan descubrirse, también, en poetas anteriores; ellos obedecen en Quiroga (que los adopta o los reinventa) a esa necesidad de renovación total, a ese impulso experimental que constituye el valor más perdurable de este libro y de este período.

4) *Otros ejercicios.*—La sintaxis también es atacada. En muchos casos se trata de torpezas naturales, de desconocimiento profundo del idioma; en otros se trata de desafíos deliberados (como al escribir, casi en francés: *cómo su voz es trémula*). Siempre, la misma busca, la misma inquietud, que se comunica a la tipografía (abuso de puntos suspensivos para prolongar los ecos de una frase; mayúsculas que subrayan intenciones, que pautan casi musicalmente un texto). En una palabra: todo el arsenal modernista, lo pasajero y lo perdurable, ofrecidos con la misma pasión, con la misma ciega indiscriminación.

Este momento de indiferenciación estilística —en que Quiroga no ha abandonado aún el verso y no ha alcanzado la maestría narrativa— tiene particular importancia para comprender su desarrollo. De haber insistido en estos experimentos híbridos entre verso y prosa habría podido conseguir, quizá, un mayor aplomo verbal pero nunca hubiera logrado la madurez (humana y dramática), la novedad de su austero estilo narrativo. Si Quiroga sólo hubiera realizado estos ejercicios sería lícito concluir que —por fecundos que fueran para otros— estaba despistado. Pero, como paralelamente exploró los procedimientos narrativos —las cuatro muestras que ofrece el volumen son bastante explícitas— es posible reconocer desde entonces su seguro destino narrativo²⁶.

C) EL MENSAJE.— Unas páginas del *Cuento* (*Sin razón, pero cansado*) explanan la compleja actitud ético-estética del autor en este momento de transición. Se trata de las pruebas de un próximo libro que corrige Recaredo. Dicen:

.... y levantando la copa, habló estremecido, lleno de luz en los ojos y de fe en la nueva vida que darían a las letras. Sí, eran ellos los señalados por el Índice de la Suprema Forma los que abrirían el surco donde quedarían enterradas todas las restricciones, todo lo que se esconde y falta, para fertilizar el germen nítido y vigoroso de la Escuela Futura. Ellos tenían la percepción de lo abstracto, de lo finamente subalterno, de lo levemente punzante, de lo fuertemente nostálgico, de lo imposible que —al ser— cristaliza en roca. Sensaciones apenas, desviadas y precisas, que fecundarían el supremo arte, porque en ellos estaba la fuerza de las auroras y de las noches, la fe,

26. Además de los tres cuentos que publicara en *La Alborada* (y cuyo comentario puede verse en el capítulo anterior), Quiroga incorporó a *Los Arrecifes de Coral*, un cuarto: *La Venida del primogénito*, simple historia de un hombre asediado por el afecto de su mujer y de sus cuatro encantadoras cuñadas. El asunto es mínimo. Lo que parece pretender Quiroga es una linda estampa, de fondo equívoco (podría interpretarse como la trasposición romántica del *homme couvert de femmes* en que se especializa Montherlant) y el rastreo de un estado complejo, sensual y afectivo a la vez. En *Corto poema de María Angélica* (también del *Crimen del otro*) se repite el tema con mayor potencia narrativa y densidad humana.

que preña lo que no nos es dado ver, para que las generaciones futuras tuvieran un arte tan sutil, tan aristocrático, tan extraño, que la Idea viniera a ser como una enfermedad de la Palabra.

Era su triunfo, el de los que habían visto algo más que un desorden en la incorrección de un adjetivo, y algo más que una tensión vibratoria en el salto audaz de ciertas formas de estilo.

Otra vida para las letras, porque los hombres eran otros. El Clasicismo había *representado*; el Romanticismo había *expresado*; ellos *definían*. Nada más.

Sí, definimos, repetía en su exaltación creciente, definimos todo lo inenarrable de esos estados intermediarios en que un simple latido, bajo cierto equilibrio de palabras, puede dar la sensación de una angustia suprema; en que las más ingenuas desviaciones de la frase, aun los rubores más inadvertidos, responden, al ser auscultados, a un acceso de sorda fiebre, de delirio restringido en el tórax...

Valdría la pena aproximar esta profesión de fe literaria y ética (la Idea una enfermedad de la Palabra) a la que hizo célebre Rodó en su *Ariel* (1900). En el discurso del joven crítico se refleja también la actitud simbolista que indica las comunes raíces de la ética y la estética.

Si a nadie es dado renunciar a la educación del sentimiento moral [se dice allí], este deber trae implícito el de disponer el alma para la clara visión de la belleza. Considerad al educado sentido de lo bello el colaborador más eficaz en la formación de un delicado instinto de justicia. La dignificación, el ennoblecimiento interior, no tendrán nunca un artífice más adecuado. Nunca la criatura humana se adherirá de más segura manera al cumplimiento del deber que, cuando, además de sentirle como una imposición, le sienta estéticamente como una armonía. Nunca ella será más plenamente buena, que cuando sepa, en las formas con que se manifieste activamente su virtud, respetar en los demás el sentimiento de lo hermoso.

Cierto que la santidad del bien purifica y ensalza todas las groseras apariencias. Puede él indudablemente realizar su obra sin darle el prestigio exterior de la hermosura. Puede el amor caritativo llegar a la sublimidad con medios toscos, desapacibles y vulgares. Pero no es sólo más hermosa, sino mayor, la caridad que anhela transmitirse en las formas de lo delicado y lo selecto; porque ella añade

a sus dones un beneficio más, una dulce e inefable caricia que no se substituye con nada y que realza el bien que se concede, como un toque de luz.

Pero falta, en cambio allí, todo lo que abunda en este Quiroga: lo malsano, lo decadente. Y hay en Rodó una afirmación de las fuerzas que están por la vida.

V

LA CRÍTICA COETÁNEA

Tal es la perspectiva de los cincuenta años ²⁷.

Pero, cabe preguntarse: ¿Cómo reaccionaron los coetáneos? Como ante una extravagancia, una deliberada locura. Washington P. Bermúdez, que escribía en *La Tribuna Popular* bajo el seudónimo bastante explícito de *Vinagrillo*, resumió quizá la impresión más divulgada en un artículo de noviembre 20, 1901. El cronista comienza por atacar el decadentismo. Asegura que la obra

“tan en grado superlativo es decadente que podría calificarse de decrepita, senil y valetudinaria, todo junto como al perro los palos, según reza la locución. Declaramos con franqueza [continúa] que este género antiguo, epiceno o de cualquier clase, no es literatura ni maldita la cosa para nosotros. La juzgamos un desvarío o una monstruosidad que deja muy en zaga lo que se denomina gongorismo o culteranismo. El culteranismo consiste en no expresar con naturalidad y sencillez los conceptos, sino falsa y amaneradamente por medio de voces peregrinas, giros rebuscados y violentos y estilo obscuro y afectado. La definición es copia textual de la que dice el diccionario de la lengua castellana por la Academia española. El gongorismo, pues, ya es algo, porque siquiera logra expresar conceptos

27. Poca atención ha recibido de la crítica nacional este libro. Zum Felde (ob. cit., p. 393) lo califica —con evidente abuso— de libro de versos. Tampoco son mucho más precisos sus biógrafos al conformarse con una página en donde relevan algunas extravagancias e indican, con vaguedad, sus preferencias. (V. ob. cit., 134-35.)

aunque de un modo enigmático y, casi ininteligible a veces. Pero la llamada literatura decadente o modernista no sirve para expresar nada, a no ser desatinos e insensateces. No nos personalizamos con el autor de “Los arrecifes de coral”; hablamos en términos generales, tal como lo pensamos y sentimos de las producciones a ese tenor. Se nos antoja imposible que perdure esa aberración del buen gusto, esa negación de las bellas letras, esa creación híbrida y estéril como las mulas”.

Después de haber puesto en evidencia su antagonismo (y su insensibilidad) hacia todo producto modernista, *Vinagrillo* ataca directamente la obra. No intenta analizar su sentido, no pretende explicitar su mensaje. Se limita (como tantos) a transcribir, acotados, “algunos párrafos cogidos aquí y allá”. El reproche general que alza contra la obra es el de ininteligibilidad; la acusación favorita es la de disparate. Por excepción, hace alguna censura técnica —como cuando señala que el verso: *Sobre el decúbito de las razas*, está mal medido—. Pese a su extensión (casi dos columnas del diario) la crítica no supera el tono de gacetilla, de opinión irresponsable.

Hasta el ilustrador del libro, Vicente Puig, recibió su cuota del brulote. En una *Posdata* derrama *Vinagrillo* el resto de su agriado, maloliente humor:

“La obra contiene en la portada un dibujo modernista o decadente. Figura una mujer tísica, al parecer sentada en un lecho. Delante de ella hay un candelero con una vela encendida. ¿Qué simboliza la luz? La tísica ya presumimos que representa la *literatura* decadente o modernista; pero ¿la luz? ¿Acaso la han colocado como para decir: Eh, cuidado con tropezar en los *Arrecifes*? ¿O la vela significa: quién le ha dado a Vd. vela en este entierro, o un Guárdese esta vela en salva sea la parte?... El autor del dibujo ha de ser más fino que un coral. Vale” ²⁸.

28. V. *La Tribuna Popular*, Montevideo, noviembre 20. Washington P. Bermúdez había presentado al 29 Congreso Científico Latino-Americano una comunicación sobre El lenguaje del Río de la Plata; este trabajo obtuvo luego el aplauso de Guido y Spano.

Hay, afortunadamente, otro testimonio de mayor dignidad. Al reseñar la obra en *Vida Moderna*, Raúl Montero Bustamante (su director) comienza por contribuir a la divulgación de la leyenda del "bautismo del arte en las orillas del Sena". Señala luego, quizá con mayor veracidad:

Yo había leído algunas estrofas de Quiroga, y habíame sorprendido aquel maravilloso rimador de cosas raras, de exotismos malsanos, en quien encontraba lo que en vano había buscado en nuestros serviles imitadores de Baudelaire o Verlaine. Y ahora, encontrárame en este libro desgraciado, francamente me ha hecho mal, me ha hecho dudar de ese hermoso talento, de esa cabeza altiva que yo soñaba victoriosa, cuando en días no lejanos leía a mis amigos algunas estrofas inéditas con que el poeta habíame obsequiado. Yo he sentido un profundo malestar, al ver esa obra triste y extraña apilada en los estantes de las librerías, marcada en la frente con el pecado original, condenada a una muerte oscura y sin lucha, perdida en la gran indiferencia de la ciudad. Y esta vez, el culpable no es el público, es el autor, que ha sido arrastrado a una inexplicable transacción con su conciencia literaria, que forzosamente tuvo que prevenirle el peligro, pues se exponía a una aventura en que podía zozobrar su reputación. *Los Arrecifes de Coral* señalan en nuestro ambiente literario, la más lejana frontera, el paso más atrevido en el terreno de la revolución de la forma y la atenuación del concepto. Es un golpe brusco asestado a la musa nacional, que hasta hoy, después de *Tabaré* y de algunas estrofas de Rafael Fraguero —tan olvidado, y de quien he de hablar un día— duerme un sueño profundo, que no ha conseguido interrumpir la grito de rimadores burgueses y plebeyos, que han pulsado con más o menos audacia las cuerdas casi vírgenes de la lira nacional. Es un libro audaz y nuevo que pudo ser bueno y que sin embargo pasará sin dejar rastro tras de sí. Si el autor se hubiera ajustado al molde de algunos de sus versos y sus cuentos, no tendría más que aplausos para él; pero al lado de lo admirable, de lo maravilloso, como versificación, intensidad de sentimiento y colorido, hay rimas sin nombre, extravagancias de un candor admirable, sorprendentes incongruencias, encantadoras ingenuidades, balbuceos de niño, incoherencias propias de un demente, que por supuesto, no son sino productos de un extravagante *snobismo*.

El cronista se defiende luego de toda prevención contra "el decadentismo, el simbolismo o la delicuescencia"; indica entonces sus preferencias dentro de la pléyade finisecular y traza un rápido censo informal de sus propios trabajos críticos. Pese a su amplitud de criterios, se reconoce una honrosa limitación:

... mi entusiasmo llega hasta donde llegue el sentido común; donde éste termina para dar salida a un vocablo extraño, para retorcer epilépticamente el ritmo de un verso, o simplemente para parecer extravagante y raro, mi entusiasmo también concluye, para juzgar severamente lo que es sólo un extravío. Horacio Quiroga tiene en su libro composiciones hermosas que revelan su talento y su inspiración, su alma de artista profundamente emotivo; tierno hasta las lágrimas, sabe llorar como de Musset, rebelde hasta la blasfemia me trae el recuerdo de los artistas malditos, del malogrado Charles de Sivry dirigiendo sus melodías imposibles, de Maurice Rollinat, recitando al piano con su cara alucinada una de sus macabras *neuroses*, y de la vieja cabeza del maestro, del *pauvre Lelián*, cuyo espíritu flota en muchos de los versos del poeta.

Enumera en seguida el crítico sus composiciones favoritas, colgándoles alguna pintoresca calificación. (Son: *Canción, Orellana, Lemerre, Vanier y Cia., El juglar triste, Jesucristo, El guardabosque comediante y Combate naval.*) Pero...

Pero *Mi palacio de invierno*, incomprensible banalidad rimada en forma bárbara, *A la Solterona* que tiene su poesía, pero que no es más que un apunte, un bosquejo incorrecto, *El ataúd flotante*, extravagancia imposible; *Buenos Aires*, ingenuidad sin nombre, que me trae el recuerdo de una composición del señor Federico Ferrando titulada *Encuentro con el Marinero*, que leí últimamente en el *Almanaque Artístico* y hasta ahora no he llegado a descifrar, y que entre otras lindezas contiene los siguientes versos:

Y él lloraba de nuevo, tan desoladamente
Que parecía un niño a quien le arrancan un diente.
.....
Y añadía, riendo y mostrando los dientes
¡Oh, qué antejo evidente, oh, qué antejo evidente!

son sencillamente monstruosidades, ataques a la lógica y al sentido común, que sólo pueden aportar al autor sonrisas compasivas. Por lo demás, censura igualmente el refinado sensualismo de sus prosas malsanas, inoculadas de un erotismo sonámbulo, enfermas de ansias inconfesables, que transpiran extenuaciones y relajamientos.

La crónica concluía con un texto de Unamuno —que entonces, como ahora, estaba de moda citar—:

Pienso como Unamuno, que la voz de este poeta nuevo, es “una voz más de esta juventud inorientada mejor aún que desorientada, occidentada más bien”, y sólo saludo a ese hermoso talento hoy extraviado, con aquel verso del poeta de la juventud:

*Qui part trop tôt revient trop tard*²⁹.

Quizá pueda invocarse otro testimonio, más tardío y breve, de mayor rigor crítico: el de José Enrique Rodó. Cuando en 1904 Quiroga le hubo enviado su segundo libro (*El crimen del otro*) le escribió el crítico estas palabras el 9 de abril:

Estimado señor mío:

Por intermedio del señor Fernández Saldaña tuve el gusto de recibir el ejemplar que usted me dedica de su nueva obra.

Me complace muy de veras ver vinculado su nombre a un libro de real y positivo mérito, que se levanta sobre los comienzos literarios de Ud., no porque revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación. En cambio, su nuevo libro me parece muy hermoso. [Comenta, a continuación en breves términos algunos de los cuentos y concluye]: Tal es mi impresión general sobre su hermosa obra, que me proporciona la agradable oportunidad de enviarle un cordial *shake-hand* con mis sinceros plácemes.

La implícita censura para *Los Arrecifes de Coral* que ocurría allí no debe haber dejado de renovar la vieja herida en

29. V. nota 2.

Horacio Quiroga, aunque estuviera suficientemente compensada por el elogio al nuevo libro³⁰.

¿Cuál fué la actitud de Quiroga ante un rechazo tan variado y general? Según cuentan sus biógrafos: “El vapuleo no podía sorprender por inesperado a Quiroga. Lo recibió con elegante estoicismo. Los mismos amigos, al leerle los comentarios, no podían contener las carcajadas. Él también sonreía, pero, claro, se notaba que, no obstante sus esfuerzos por aparecer indiferente, los ataques lo afectaban, sobre todo cuando lo escarnecían”. El relativo fracaso de *Los Arrecifes de Coral* significaba, indudablemente, algo más hondo que el de la aventura parisina. Era, al mismo tiempo, más honroso. Quiroga podía justificarse íntimamente pensando que el ambiente no estaba maduro para su arte, para su actitud estética —lo que era cierto—. (Aunque era cierto, también, que ni su arte ni su actitud estética estaban maduros.) Por eso la lucha habría de proseguir hasta la suspensión provocada por un trágico accidente³¹.

30. Las relaciones entre Rodó y Horacio Quiroga no alcanzaron nunca la intimidad, aunque permitieron una correspondencia sobria que los ennoblece. Ya se vió el papel que le cupo a Rodó en el estreno montevideano de Quiroga. No parece existir prueba de que el poeta le haya enviado *Los Arrecifes de Coral*, aunque por la alusión del texto citado puede conjeturarse que conocía el libro. Existe constancia, en cambio, de que leyó *El Crimen del otro* (en marzo de 1904) y la *Historia de un amor turbio* (en noviembre 17, 1908). En el Archivo Rodó, propiedad de la Biblioteca Nacional, se conservan, además del borrador de la carta del crítico, dos cartas que le enviara Horacio Quiroga. Ambas se refieren a *Motivos de Proteo*. La primera (Buenos Aires, julio 9, 1909) dice así: Recibi hace ya un tiempo su hermoso libro que tuvo Ud. la gentileza de enviarme. Casualmente me hallaba en aquellos días en un mal momento, y caí sobre su libro con buena sed de fraternidad. Como tengo un poco la manía de querer ser sincero conmigo mismo, supondrá si fué atinada mi sed. ¿Qué mayor elogio podría hacerle? Rúegole crea en mi verdadero afecto por su obra —afecto que lamentablemente no se extiende a más por nuestra tierra. La segunda carta (San Ignacio, mayo 4, 1911) expresa: Esta no tiene más motivo que una vivísima simpatía a Vd., acrecentada en pos de releer “*Motivos de Proteo*”. Vivo aquí hace año y medio, bastante solo —como supondrá— en cuestiones que nos atañen. Sea esto disculpa de tal salida de tono que Vd. no tendrá a mal, de seguro.

31. Las vacaciones las pasó en Salto; a su regreso a Montevideo, fué a vivir con Asdrúbal E. Delgado en una casa de la calle Zabala, esquina Buenos Aires. No faltaron las reuniones poéticas, pero (al decir de sus biógrafos) “se sostenían más por el chisperío de Baco que por el literario”. Uno de los visitantes solía ser Florencio Sánchez, en su mejor momento de bohemia montevideana. (V. Delgado & Brignole, ob. cit., págs. 136-37.)

VI

MUERTE DE FEDERICO FERRANDO

Guzmán Papini y Zás, poeta que fuera menospreciado por los consistoriales (y también por la *Torre de los Panoramas*), publicó en *La Tribuna Popular* una *Siluetta* titulada *El hombre del caño*, en la que se aludía a Federico Ferrando y se le vinculaba ambiguamente con un ladrón que por entonces había saqueado una joyería introduciéndose en ella por el caño maestro. Al anunciarse la primera *Siluetta* —precisamente ésta de Ferrando— el periódico había adelantado a sus lectores que el autor de las mismas “tratará de reproducir en ellas, con la más fiel exactitud, bien empapada la pluma en sal ática, a las principales figuras de la literatura modernista que se dice existen en el país. En las referidas siluetas [se agregaba] predomina el espíritu crítico del autor dentro de la más refinada cultura”. Para que se vea a qué llamaban entonces “sal ática”, transcribo algunos párrafos del artículo:

“Llamo así, como lo indica el rótulo, de esta silueta, al sugeto de ella, por la falta infecciosa de limpieza que en él se nota. Mi héroe por parentesco de suciedad, desciende de Diógenes; y por las pústulas que le avejigan el rostro, por lo que denominaré consanguinidad purulenta, pertenece a la familia de Job. A la raíz de su árbol genealógico la vigorizan con abonos recogidos en el estercolero del gran leproso.”

Más adelante, Papini califica a su víctima de “enfermo incurable de tontería clásica complicada con un desaseo crónico”, y redondea esta parte de la silueta con esta descripción calificada: “Usa un traje veterano condecorado con cien manchas, que es la antítesis de su espíritu *modernista*. ¡Mi hombre es un galicismo andante: la peor traducción al castellano de un bohemio francés! Oriundo de Salto, a salto de mata anda en

nuestra literatura, perseguido por burlas incansables”. Al pisar a un terreno más literario (pero también de adjetivación coprológica), el cronista señala que la erudición de su hombre es sólo catálogo de nombres, que sus artículos (a los que califica de bisiestos por su escasa periodicidad) son candombe de ideas ajenas y pisotean reputaciones. Ataca también la vanidad del personaje; asegura que copia sin temor; lo compara con los perros tentados por un monumento; entra, en fin, en un terreno degradante en que todo resumen es imposible.

El artículo concluye con una alegre advertencia: “Si alguien se considera aludido en este artículo, le aconsejo a ese alguien que se afeite, se corte el pelo, y que allá por los lavaderos de la Estanzuela, convierta a una piscina cualquiera en fuente Castalia de sus inspiraciones”. Asimismo, le pide que no le envíe los padrinos porque sería ridículo, ya que acabaría por llevarlo, en vez de al terreno del honor, al terreno del olor.

Ante este brulote extraliterario (bastante frecuente entonces, por otra parte) contestó Ferrando con una nota y un desafío. Papini rechazó ambos, jocosamente, en una *Siluetta* complementaria: ¡*Apareció el del caño!* Allí nombra a Ferrando con todas sus letras y se burla de él por haberse considerado aludido; lo acusa de exceso de humildad al reconocerse tan sucio, se ríe de que lo haya retado a duelo; asegura que sería injusto tal combate ya que se vería obligado a luchar con una sola mano, debiendo tener ocupada la otra en taparse las narices; acaba por calificarlo (entre otras cosas) de “loco lindo”.

Esta segunda provocación rebasó toda medida. Ferrando envió un violentísimo artículo a *El Trabajo*, que lo publicó acompañado de una nota de redacción en que disiente con el autor en ciertas apreciaciones emitidas pero juzga legítimo el derecho de defensa. Ferrando comienza por calificar a Papini de villano; cuenta que le robó quince libras esterlinas al joven Eliseo Ricardo Gómez en una revolución que concluyó

en Piedras de Espinoza; que en la misma oportunidad el coronel Tezanos le reprendió por cobarde; que robó un escritorio de campaña; que su origen es misterioso (luego lo califica de hijo de carnicero); se refiere a sus malas costumbres, sin especificaciones; asegura que plagió a Lugones, a Díaz Mirón, a Gutiérrez Nájera, a Flores, a Balart, a Andrade, a Zorrilla, a Bécquer, a Vicente Medina, a Herrera y Reissig, a Rueda, a Darío; que “roba sus consonantes a los sonetos de *“Los arrecifes de coral”*”; que las señoritas se burlan de él, que la ropa que usa es ajena, que tiene aspecto de espía, que es bajo (de estatura), que fué usado como modelo para el affiche de *La raza de Caín* del dibujante argentino A. Bosco. Critica también sus viruelas; señala que fué medianero amoroso del mayor Isasmendi, que políticamente ha pasado del herrerismo al tajismo, de Cuestas a Batlle; que en el *Club Vida Nueva*, donde fuera camarero, lo tuvieron que echar por su incompetencia para limpiar la vajilla; que lo encargaron de la repartición de avisos, no del cobro de los mismos; que ignora el francés, que —última infamia— hasta sus antiguas borracheras han huído de él. No termina ahí la eyaculación que por explicable que pueda parecer no deja de ser también denigrante para el que la escribe. Algunos insultos más coloca Ferrando, concluye llamándolo “Canalla, descendiente de lacayo”.

Como contestación —y al pie de otra *Silüeta*, dedicada a Eliseo Ricardo Gómez, precisamente— Papini publica estas líneas, de inesperada sobriedad: “*Los gemidos de las víctimas*. Al señor Federico Ferrando (a) “El hombre del caño” le agradezco los conceptos elogiosos que me ha dedicado. Al mismo tiempo le manifiesto que se los agradeceré personalmente, cuando pueda verlo”. Era el 5 de marzo de 1902.

Ese mismo día, Horacio Quiroga llegaba de Salto, quizá llamado por su amigo. Ferrando lo fué a esperar al puerto, almorzaron juntos en el *Hotel Comercio* y fueron luego a casa de Ferrando (Maldonado 354). Héctor, hermano de Federico,

había comprado por encargo de éste una pistola de dos caños, sistema Lafoucheux, de 12 mm. Eran las 19 horas. Quiroga examinaba la pistola moviendo el gatillo.

Federico estaba sentado en la cama frente a Quiroga y junto a su hermano Héctor [cuenta una crónica periodística de la época]. En el momento en que éste le recomendaba cuidado pidiéndole a Federico que se retirase, se escapó el tiro. Oyóse un grito de dolor y Ferrando cayó sobre la cama; la bala le había penetrado en la boca, alojándose en el occipital sin salir.

Cuando entraron los miembros de la familia, atraídos por la detonación, Quiroga estaba abrazado a su amigo, todo ensangrentado pidiéndole perdón. Ferrando no podía hablar; hacía con la mano señales negativas, dando a entender que no tenía ninguna culpabilidad Quiroga. Falleció Ferrando a los pocos minutos. [Otra crónica dice que falleció instantáneamente.]

Mientras los médicos examinaban al herido, Quiroga se había retirado al interior de la casa. Al saber la muerte fué presa de una desesperación inmensa.

Quiroga fué llevado a la Jefatura [el Cabildo] donde cenó apenas a las once de la noche. Acostóse y pasó casi toda ella en vela.

Esta mañana [marzo 6], interrogado [por el Juez de Instrucción de 2º turno, Dr. Mendoza y Durán], declaró que estaba tratando de poner el gatillo en el descanso, atribuyendo la desgracia a la dureza de aquél. Cuando se disipó el humo vió a Ferrando que con la mano en la boca caía sobre las almohadas, haciendo señas de no poder hablar.

Hasta aquí la crónica.

Después de habérsele tomado declaración, Quiroga fué trasladado a la Cárcel Correccional. Su abogado defensor, D. Manuel Herrera y Reissig, hermano del poeta, consiguió que fuera puesto en libertad el sábado 9³².

32. Las *Silüetas* de Papini y Zás aparecieron en *La Tribuna Popular* de febrero 26, marzo 1º y marzo 5, 1902. El artículo de Ferrando, en *El Trabajo* del 4 de marzo. En este mismo diario pueden verse las crónicas del accidente que costó la vida a Ferrando en las ediciones de marzo 6, 7 y 10. También *La Tribuna* se ocupó del asunto en marzo 6; allí trata de disipar el rumor de que Ferrando le hubiera enviado sus padrinos a Papini. La crónica que transcribo y amplío en el texto fué publicada en un diario salteño del que Ferrando era corresponsal: *El Imparcial*, año II, Nº 51, Salto, marzo 6, 1902.

La muerte de Federico Ferrando fué algo más que un trágico accidente y la pérdida de un amigo querido, del audaz compañero de aventura intelectual; significó la liquidación del *Consistorio*, la muerte de una era (para Horacio Quiroga, al menos). En un sentido más oscuro, fué también una carta más en el trágico juego de su vida; una carta que sumar a las muertes violentas de su padre y su padrastro; un brutal anticipo del suicidio de su primera mujer, Ana María Cires. En el momento de delirio, de horrible culpa inocente, Quiroga no comprendió nada. Sólo supo huir de esta tierra poco grata, correr a refugiarse a los brazos de su hermana María en Buenos Aires ³³.

VII

ENVÍO

Quizá no fuera imprescindible conmemorar con un estudio el cincuentenario de *Los Arrecifes de Coral*. El valor intrínseco de la obra no parecía exigirlo. Pero hay otros valores que los exclusivamente poéticos. Aunque *Los Arrecifes de Coral* indiquen (como advirtió sagazmente Rodó) una dirección equivocada, tienen para el estudioso de la obra de Quiroga un significado especial: lo muestran detenido en una etapa de su experiencia humana y literaria, una etapa superada. Quiroga supo pasar por el modernismo viviéndolo en su plenitud y su extravagancia; supo abandonarlo a tiempo para crear un arte que le permitiera trascender el período, perdurar. Esto sucedió así, no sólo porque la vida le dejó cerrar su órbita. (Tam-

33. El Consistorio no sobrevivió a la muerte de Ferrando y a la huida de Quiroga. Para muchos de sus integrantes sólo fué una aventura juvenil; para Quiroga continuó siendo una etapa importante (la más importante hasta ese momento) en su carrera de experimentador literario, vale decir: de creador. En Buenos Aires, muchos años más tarde, el grupo *Anaconda* reviviría algunos caracteres de aquella peña, aunque entonces en la plena madurez de un artista y de un mensaje. Pero ésta es ya otra historia.

bién Reyles, para citar un coetáneo, superó cronológicamente el período, sin lograr una forma verdaderamente independiente.) Fué porque asimiló las enseñanzas estéticas profundamente y, también profundamente, logró vivir su vida; supo, en fin, vivirse y realizarse.

Es posible indicar otro valor más general. El estudio de *Los Arrecifes de Coral* —y del *Consistorio del Gay Saber* que fué su circunstancia— permite alcanzar una visión más completa de ese momento en que la generación del 900 luchaba por imponer su sistema de vigencias (para seguir empleando el lenguaje orteguiano) o su credo —como se decía entonces—.

A iluminar ese doble valor de una obra y su ambiente obedece la redacción de este capítulo de historia literaria.

UN SONETO CLÁSICO: EL X DE GARCILASO DE LA VEGA

- 1 ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.
- 5 ¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
- 9 Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes.
- 12 Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Desplacemos liminarmente algunas preocupaciones adjetivas en torno al soneto X. Preocupaciones que, si eficaces y fructíferas en otras oportunidades, apenas si logran interesar periféricamente nuestro planteo.

La circunstancia biográfica, en primer término, ya que, proceda o no en la vida real del ardido amor del poeta por doña Isabel Freyre, la composición se eleva sobre todo evento de realidad inmediata y trasciende la mera anécdota particular. Su genealogía literaria, en segundo lugar; la mención del Libro IV de *La Eneida* sólo garantiza una primaria comprensión del asunto; y, cumplido su fin, puede desecharse sin que por ello pierda el soneto resortes vitales.

Ya desde el primer verso se polariza el suceder poético entre un *tú* pluralmente invocado y un *yo* todavía encubierto. Las *prendas* mantendrán a través de toda la composición su papel protagónico sin que dejen espacio abierto para que se deslice el verdadero *tú* (mujer, amada) de quien aquéllas son tan sólo el símbolo o, acaso, el agente. Tal simbolismo permite al poeta la expresión de un íntimo

recato en el testimonio de su amor; las prendas determinan la contenida efusión de sentimientos quizá de continencia difícil o imposible si la polarización se estableciera entre el poeta y la amada. La adjetivación, tan escasa en el transcurrir del soneto, se acumula preponderantemente sobre las prendas y en los dos primeros versos. (*Dulces* prendas, califica Garcilaso tras el vocativo inicial; y completa, a renglón seguido, *dulces y alegres*. Compárense los adjetivos citados con otros dos que utiliza el poeta: *grave* dolor, v. 8; memorias *tristes*, v. 14.) De tal modo, y en el comienzo, Garcilaso busca la plena descripción sentimental de uno de los miembros del binomio. Ello se obtiene no sólo por la inicial calificación sino, y de modo primordial, por el cercenamiento que a la misma provocan los segundos hemistiquios de los dos versos primeros; el *dulces* del primer verso está eficazmente limitado con el *por mi mal halladas* que permite el enfrentamiento de términos opuestos: dulzuras que causan mal. Por su parte el *cuando Dios quería* agrega la necesidad de un elemento providencial para el mantenimiento de las calidades expuestas.

Frente a esos dos versos, de valor especialmente descriptivo o calificador, el resto del soneto nos presenta las prendas en acción; descripción también, pero no por sus cualidades sino por sus efectos. Los versos 3 a 11, comparados con los dos iniciales, producirán una sensación de movimiento creciente; movimiento que se refrena en la reflexión de los tres versos postreros que son cual una retracción del poeta en su intimidad.

El segundo miembro del binomio aparece también desde el verso inaugural; pero tanto en él como en los que completan el primer cuarteto, se da en forma indirecta. No es el *yo* desnudo e inmediato, sino el *yo* en su *mal*, en su *memoria*, en su *muerte*. El empleo de los pronombres posesivos *mi*, *mía*, *mi*, basta para asegurar la obtención de tal efecto. En cambio los versos siguientes hasta el final, sustituyen el empleo de los pronombres posesivos por el de los pronombres personales en función de complementos. Su consecuencia, la presentación del *yo* desembozadamente, de manera inmediata (*me* dijera, v. 5; *me* vía, v. 6; *me* habíades, v. 7; *me* llevastes, v. 9; *me* distes, v. 10; *llevadme*, v. 11; *me* dejastes, v. 11; *me* pusistes, v. 12; *verme*, v. 14).

Ahora bien: ese empleo de formas pronominales apareja un resultado especialísimo: en tanto que las prendas adquieren, en los dos versos primeros, una independencia evidente, el *yo* —particularmente en los versos 7, 9, 10, 11 por dos veces, y 12— depende

del agente de los verbos respectivos, es decir, las prendas. Con lo que el equilibrio de los personajes se rompe; las prendas surgirían, a primera vista, con valor predominante sobre el *yo*; se erigen en elemento central del poema ya que la acción en ellas reside. Pero, a su vez, se obtiene mediante el procedimiento utilizado un segundo, un importantísimo efecto que sustituye al anteriormente indicado: salvo en aquellos dos versos iniciales (tal vez de modo especial en el segundo) donde las prendas retienen su autonomía, en el resto del poema se presentarán indisolublemente ligadas al *yo*; casi identificadas. Con lo que el dualismo inicial desaparecería. E, imprevisiblemente, sólo quedan ante nuestros ojos el poeta y las prendas de su amor —su amor mismo— en unidad definitiva, y trasladado el centro de gravedad al personaje que, en primera instancia y desde una perspectiva meramente gramatical, aparecía como subordinado.

Algunas anotaciones complementarias. Junto a la señalada dualidad protagónica el poeta ensaya otra polarización. No hablemos del ya indicado enfrentamiento de dos términos opuestos en el primer verso. Pero sí de aquel que se establece entre el segundo término de dicha oposición, el *mal*, con su antagonista exacto: el *bien*, los *bienes*. El *mal*, apuntado ya en el primer verso, retorna en el octavo bajo una forma paralela (el grave *dolor*) para oponerse al *bien* del verso 6. *Bien* y *mal* se encuentran, ahora sí directamente, en los versos 10-11. Y en los dos versos postreros el *mal*, disfrazado ahora en *memorias tristes*, enfrenta por última vez a los *bienes* que apuntan en el verso 13.

La sensación íntima y desgarrada del tiempo surge como motivo repetido, como impresión subyacente en todo el poema. No en balde la *memoria*, o su producto las *memorias*, marcan, como jalones significativos, la estrofa inicial y la última. Otros elementos temporales: las *pasadas horas* (vs. 5-6) que retornan en el v. 9 bajo la forma *un hora*; transcurrir temporal, tiempo muerto, aniquilamiento de la dicha en la brevedad de un instante; el impreciso y trágico *algún día* (v. 7); los *términos*, limitadores tiránicos del bien (v. 10); la *muerte* y el *morir*, hito final del acontecer temporario, jalonando también las estrofas primera y última (vs. 4 y 14).

Los elementos maravillosos de que se vale el poeta (un Dios que interviene en las cualidades de las prendas amorosas, en su mantenimiento, no el Dios cristiano de la tradición medieval por cierto, sino el Eros mitológico, renacentista y cortesano; las prendas personificadas y animadas, capaces de acción —son sujetos de la mayoría de los verbos empleados— que llegan a superponerse y, aún, a sus-

tituir a la amada de que provienen) no logran restar al soneto su honda, su absoluta vibración humana ya que, en último término, lo que permanece por encima del pasar de las cosas en el tiempo es el *yo* profundo del poeta, su humano ser en triste soledad.

En fin, se impone la observación de algunos recursos estilísticos de singular importancia. Cuatro versos (9 a 12), colocados en las postrimerías del soneto terminan con formas pronominales, siendo los versos respectivos los que suministran las rimas de los tercetos. Aparte del efecto de redoble que eufónicamente produce, una sucesión semejante precipita la resolución del poema. Y es también un acierto artístico el abandono de la fórmula en los dos versos finales, cortando una monotonía que un paso más y sería enojosa, para rematar el verso de clausura no ya con un verbo sino con el adjetivo *tristes* que deja vibrando, en síntesis maravillosa, el clima todo del soneto. Obsérvese también la antes insinuada predominancia de formas verbales en el correr de la composición y su consecuencia: un activismo permanente, una elusión de la estática descripción que se logra generalmente por el acarreo adjetival.

El examen realizado permite suscribir una conclusión importante. El soneto X de Garcilaso es, en sus elementos gramaticales y en la suma de sus recursos estilísticos, una construcción perfectamente proporcionada. Un sentido exacto de la medida estética impide al poeta la efusión delirante, el exceso romántico. Inteligentemente pensado y esquemáticamente dispuesto, su arquitectura formal no presiona sobre el hondo contenido anímico. Tal vez ningún poema del Siglo de Oro español suministre un ejemplo tan limpio de arte cumplidamente clásico en cuanto logra el definitivo equilibrio entre las categorías —tan cuestionadas— de forma y contenido.

JOSÉ ENRIQUE ETCHEVERRY.

GRUPOS SIMÉTRICOS EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

Tal vez sea Antonio Machado uno de los poetas de lengua española cuya obra parezca más espontánea, cuyo verso parezca más fácil, impremeditado, más inocente de formalismo. No quiso hacer verso libre, pero se mantuvo en el octosílabo casi siempre asonantado, en el endecasílabo combinado al azar con heptasílabos, en las estrofas menores o en largos períodos irregulares de rima o asonancia fáciles. Por eso resulta inesperado descubrir en sus poemas virtudes de estructura que son esenciales a la mejor poesía pero que, cuando se manifiestan con mucha precisión, responden en general a una voluntad de forma que suele anunciarse en el aspecto exterior de los poemas. Y éstos de Machado son, en cambio, de apariencia descuidada y sencilla.

Es verdad que en ningún momento sostendremos que las estructuras y combinaciones que expondremos en seguida sean producto de una elaboración consciente, elaboración que sólo el estudio de los manuscritos permitiría aseverar. Por ahora no se puede pensar sino en un impulso lírico maravillosamente exacto, en un certero sentido musical y rítmico, insospechables para quien conoce las ideas poéticas de Machado, por ejemplo su defensa y su práctica de *la rima pobre, la asonancia indefinida*.

Examinemos el caso de *La plaza tiene una torre...*¹ separando los acentos principales.

*La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
Ha pasado un caballero,
—¡quién sabe por qué pasó!—,
y se ha llevado la plaza
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama,
su dama y su blanca flor.*

| | |
|---|---|
| a | o |
| o | o |
| a | a |
| a | e |
| a | o |
| a | a |
| o | o |
| o | a |
| a | o |

1. De un cancionero apócrifo. Consejos, coplas, apuntes, 9. Obras completas, México, Séneca, 1940, pág. 371.

La asonancia pareada en o deja libres los finales de los versos impares, de tal modo que no puede pedirse un rigor muy grande en el ritmo de los timbres. Sin embargo, la simple exposición de las vocales en que recaen los acentos revela una asonancia vertical² mucho más severa en el primer hemistiquio que en el segundo. Más aún: las tónicas de esa línea vertical de la izquierda forman un ciclo simétrico perfecto:

$\overbrace{\text{a o o a a a a o o a}}$

que está integrado por otros dos grupos simétricos: *a o o a*, ligados a su vez por la pequeña simetría *a a* cuyo eje coincide con el del poema. Esa asonancia interna es, pues, mucho más estricta que la de los acentos en séptima, más importantes y que parecen estar abandonados a la facilidad de su asonancia impar y aguda. No hay tal: estos últimos, sin llegar a constituir una línea tan perfecta, forman los tres grupos simétricos eslabonados que indican las llaves, y un examen más detallado demuestra todavía que los acentos en séptima, combinándose con los primeros, integran una simetría mayor: la total simetría del poema.

Si ordenamos las vocales tónicas en el espacio para remedar su orden en el tiempo, obtenemos una línea mayor centrada en la e, esa e que estaba solitaria y como fuera de lugar entre las aes y oes del borde.

$\overbrace{\text{a o o o o a a o a e a o a a o o o a a o}}$

Las vocales que parecen holgar a ambos lados, no sobran; hacen su simetría propia, pero encadenada a la central, como se indica en el esquema que sigue:

$\overbrace{\text{a o o o o a a o a e a o a a o o o a a o}}$

Tiene tanta importancia la simetría vertical, que es un fenómeno del tipo de la rima, como la horizontal que da el fluir del

2. Le llamaremos asonancia por comodidad porque el fenómeno se reduce a la coincidencia de la vocal acentuada.

poema y está más cerca de los dominios del ritmo. Lo fundamental es la coexistencia de ambas formas en un armazón rítmico, en una estructura compleja privativa de esta pieza y causa, hasta cierto punto, de su encanto.

Otro poema más ejemplar aún, ya que carece de las repeticiones que podían influir en la simetría del anterior, es la primera de las *Canciones a Guiomar*³. Sus octosílabos narran, dudan o preguntan coloquial, caprichosamente, y el único rigor es, en las apariencias, el de la rima, por otra parte también caprichosa en sus combinaciones.

Sin embargo, de nuevo, con sólo destacar los acentos, aparecen limpios grupos simétricos verticales que en un solo caso (segunda estrofa) se desluen por un cambio de *u* por *o*. La situación canjeable en español de estas dos vocales resta importancia a dicho cambio. Todas las demás simetrías son perfectas.

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.

Yo pregunté. ¿Qué me ofreces?
¿Tiempo en fruto que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?

¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida,
la alborada
verdadera?

¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos?

| | |
|---|-----|
| | i } |
| o | i } |
| a | i } |
| i | i } |
| a | i } |
| o | i } |
| e | e } |
| u | a } |
| o | e } |
| e | a } |
| a | i } |
| o | i } |
| a | e } |
| u | e } |
| o | e } |
| u | e } |

3. De un cancionero apócrifo, ob. cit., pág. 426.

De modo que verticalmente suenan los grupos

o a i a o e u o e e e a o a u o u

i i i i i i e a e a e a i i e e e e

de tan perfecta simetría que no pueden quedar dudas acerca del sentido y de la función que tienen en el poema.

La exposición sucesiva de las vocales acentuadas, su ordenamiento, da otros grupos distintos, es natural, pero igualmente simétricos, que separan en el poema el primer planteo de las preguntas, y las preguntas entre sí.

i o i a i i i a i o i e e u a o e e a e e e a

a i o i a e u e o e u e

Así cobra sentido la separación de algunos octosílabos en dos tetrasílabos sin otra razón aparente que una consonante al fin de la primera mitad del verso. En realidad, estas consonancias internas que en otros casos pasan inadvertidas a Machado y no lo inducen a cambiar de renglón, tienen acá una función fundamental, son tan importantes como todas las otras y no podrían eliminarse sin menoscabo de la armonía. Y los cortes que ocasionan resultan no sólo explicables sino necesarios y en un profundo acuerdo con la lógica estética del poema.

Una estructura tímbrica muy distinta pero igualmente pasible de formulación simétrica, puede estudiarse en el hermoso soneto titulado *Guerra de amor*, comprendido entre la obra de Abel Martín⁴.

| | | |
|--|---|---|
| El tiempo que la barba me platea, | a | e |
| cavó mis ojos y agrandó mi frente, | o | e |
| va siendo en mi recuerdo transparente, | i | e |
| y mientras más al fondo, más clarea. | o | e |

4. De un cancionero apócrifo, ob. cit., pág. 363.

*Miedo infantil, amor adolescente,
 ¡cuánto esta luz de otoño os hermosea!
 ¡agrios caminos de la vida fea,
 que también os doráis al sol poniente!*

| | |
|---|---|
| i | e |
| o | e |
| i | e |
| a | e |

*¡Cómo en la fuente donde el agua mora
 resalta en piedra una leyenda escrita:
 al ábaco del tiempo falta un hora!*

| | |
|---|---|
| e | o |
| e | i |
| e | o |

*¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
 bajo los olmos que noviembre dora,
 del fondo de mi historia resucita!*

| | |
|---|---|
| e | i |
| o | o |
| o | i |

Por tratarse de un soneto, el flujo lírico está moldeado y sometido a ritmos y agrupamientos especiales, a un tratamiento orgánico, a una tensión sin alivio; debe guardar, sobre todo, y a pesar de la acostumbrada separación en períodos lógicos y estróficos, una unidad que depende ciertamente del tema pero también, y en muy grande medida, de la trama de acentos y sonidos, de ritmos y de rimas. A esas exigencias responde ampliamente la serie tónica de *Guerra de amor* cuya figuración es la siguiente:

a e o e i e o e i e o e i e a e e o e i e o e i o o o i

y cuya riqueza es tal que se pueden aislar en ella grupos simétricos de diferente tipo que parecen proponer explicaciones diferentes para un mismo fenómeno poético. Sin embargo, podemos comprobar que todas ellas sirven, que en los hechos ninguna es la única y todas son verdaderas. Los elementos que inhiben o desacuerdan una ordenación encajan perfectamente en la otra y viceversa.

Por ejemplo, para empezar buscamos la simetría total. No existe así, en términos absolutos, pero siempre hay que tener en cuenta que no se está trabajando con fórmulas matemáticas, que son versos; de esta manera la simetría retaceada que vemos a continuación nos resulta satisfactoria.

a e o e i e o e i e o e i e a e e o e i e o e i o o o i

Perdonamos la penúltima vocal de la llave y abstraemos el grupo del centro que sustituye en el octavo verso o por a. (Aquí sólo se puede indicar de paso que algunas veces los versos centrales de los sonetos escapan a la armonía general, tal vez porque en ellos se hace la transición a los tercetos.) Por otra parte, se verá al tratar la simetría métrica que también allí aquel mismo verso a e, rompe la línea total. Las cuatro letras centrales, sin embargo, haciendo otra combinación aparecen ocupando un lugar propio, como se ve en el siguiente planteo, correspondiente a los dos cuartetos:

a e o e i e o e i e o e i e a e

Esto significa que, además de la evidente rima externa, hay otra escondida y esencial que el grupo a e comienza y remata, pasando por los intermedios o e | i e:

En cuanto a los tercetos podríamos agregar que si el grupo final o o o i no hubiese errado los elementos impares de la fórmula e o e i, las estrofas finales invertirían exactamente el juego intermedio de los cuartetos.

| | |
|--------|-----|
| a | e |
| { o | { e |
| { i | { e |
| { o | { e |
| { i | { e |
| { o | { e |
| { i | { e |
| { a | { e |
| { e | { o |
| { e | { i |
| { e | { o |
| { e(o) | { o |
| { e(o) | { } |

Esta combinación es de sumo interés y, a pesar de estar retaceada por esas dos oes, no mengua en mucho la fuerza de su claro esquema inverso.

También molestan dichas oes al ordenar las tónicas en otra serie horizontal y verdaderamente sugestiva.

a e o e i e o e i e o e i e a e e o e i e o e i o o o i

Hay otras simetrías tan importantes como éstas en el mismo soneto, tan ricas y tan encasilladas también, que no corresponden ya a los ritmos tímbricos sino a los tónicos. Para determinarlas se divide los versos en fonemas, es decir en grupos silábicos limitados por cada acento tónico, grupos que son las células cuya serie proporcionada genera, es, el ritmo tónico.

Esta simetría se corrobora en dos escalas. Los fonemas forman grupos simétricos perfectos y eso parece lo esencial y suficiente; pero además los grupos de fonemas que constituyen los versos forman a su vez simetrías tan justas y tan significativas como las otras. Veremos cómo se realizan estas últimas en el poema que estamos estudiando:

| | | |
|---|---|---|
| 2 | 4 | 4 |
| 4 | 4 | 2 |
| 4 | 2 | 4 |
| 4 | 2 | 4 |
| 4 | 2 | 4 |
| 4 | 2 | 4 |
| 4 | 4 | 2 |
| 3 | 3 | 4 |
| 4 | 4 | 2 |
| 4 | 4 | 2 |
| 2 | 4 | 4 |
| 2 | 4 | 4 |
| 4 | 4 | 2 |
| 2 | 4 | 4 |

Al estudiar los timbres vimos que un mismo grupo *a e* abría y cerraba los cuartetos; en este caso es el soneto que se abre y se cierra por versos de igual acentuación. Otras coincidencias más notorias con el análisis tímbrico consisten en que hay una serie autónoma de los versos que están entre el primero y el octavo; en que también el primer verso, que en el esquema anterior queda aislado, entra en otro juego simétrico, como se verá al desarrollar la serie completa de fonemas. También se nota aquí la irregularidad que representa el octavo verso —3 3 4— que está aislado en un poema hecho todo de fonemas de sílabas pares.

Si en vez de ese 3 3 4 algo molesto —aunque indudablemente atractivo—, hubiera habido un 2 4 4, la simetría tónica de los versos sería completa y el poema saldría ganando... o no. Eso no puede conjeturarse. Es ingenuo creer que en materia tan librada a la in-

tuición y al oído como la forma poética no haya errores de estructura, versos perfectibles, pero el soneto está allí y no se acostumbra a meter mano en la obra de los poetas como en la de los músicos.

Sólo desde un punto de vista casi exclusivamente matemático podemos permitirnos sentir nostalgia por ese 2 4 4.

El 3 3 4 volverá a perturbar el acuerdo general cuando planteemos la serie de fonemas. Sustituyéndolo por el 2 4 4 obtenemos un esquema ideal donde la armonía, la hermosa proporción entre las partes no se ven retaceadas y donde el equilibrio es notable.

| | | |
|-------------------------|-------------------------|------------------------|
| 2 4 4 4 2 | 4 2 4 4 2 4 4 2 4 4 2 4 | 4 4 2 2 4 4 (3 3 4) |
| 4 4 2 4 4 2 2 4 4 2 4 4 | | 4 4 2 2 4 4 |

Dentro de esa misma serie se pueden señalar aún otras simetrías que eslabonan los distintos grupos entre sí: por ejemplo 4 4 2 4 2 4 4, entre el primero y el segundo.

El esquema así completado es ilustrativo de cómo se separan y cómo se encadenan los versos y las estrofas; de las relaciones métricas que intervienen en el ritmo tónico y —sumado a la serie fonética— de la elaboración de esa unidad que requiere cada poema, por más libre, por menos libre que sea.

Estas agrupaciones simétricas no son exclusivas de la poesía de Antonio Machado. Se pueden estudiar en cualquiera de los grandes poetas españoles. Pero ellas no explican más que una parte técnica del asunto, no sirven de mucho como receta y tal vez puedan coexistir con los versos más vulgares. Lo que les da mayor sentido son las características especiales y bien diferenciadas que tienen en cada poema, en cada poeta y aún en cada época. Por ese camino es posible llegar a concederles un papel importante en el estudio y la explicación del estilo.

Por ahora, y en este caso determinado, sólo puede afirmarse que la separación de elementos simétricos sirve al análisis del poema, a la formulación de sus ritmos y, en buena medida, a la aprehensión de su belleza⁵.

IDEA VILARIÑO.

5. Este trabajo constituye un capítulo del libro en preparación Grupos simétricos en poesía.

OTRA FORMA DEL RIGOR (II)

LAS FICCIONES DE CARLOS MARTÍNEZ MORENO

No es fácil el acceso a la obra narrativa de Carlos Martínez Moreno. La escasez y dispersión bibliográfica (seis publicaciones espaciadas en siete años) no es la única valla. Otra, más importante, parece ser la de que sólo dos de esas seis publicaciones constituyen narraciones independientes, válidas en sí mismas, en tanto que las cuatro restantes integran —como fragmentos— una obra más extensa y aun inédita¹. Para explicar esta política literaria, este auténtico desdén publicitario, ha escrito Martínez: "*Honradamente, lo que más me gusta es el silencio y la escritura por la escritura, sin el regateo de la publicidad ulterior. Este país está infestado de escritores que se apuraron, «madurados a fomentos» como dice el hombre del suburbio; «fomentados» por otro en todo caso. Y yo creo que lo que más me gusta es no hacer nada, dejarme vivir y esperar a ver qué pasa cuando sea más viejo*"². No se agotan ahí, sin embargo, las razones del autor. En un texto privado me señalaba hace algunos meses: "... es curioso que Vd. (...) pase por rigor lo que es pereza, deslánguido antipublicitarismo o, si le gusta más, junción inconciliable de ocupaciones diversas en el solar de una sola (aunque perimetral-

1. La bibliografía de C. M. M. puede ordenarse así: La otra mitad (con el que obtuvo, por unanimidad, el primer premio en el concurso de cuentos organizado por el semanario Mundo Uruguayo) en Mundo Uruguayo, Nº 1306, Montevideo, mayo 4, 1944; Aquí, donde estamos (escrito, según comunica el autor, en diciembre 10, 1941) en Marcha, Nº 299, Montevideo, setiembre 14, 1945; Aquella casa, en Marcha, Nº 362, Montevideo, diciembre 27, 1946; La vía muerta, en Marcha, Nº 403, Montevideo, octubre 31, 1947; Fuegos artificiales (redactado en 1940) en Asir, Nº 8, Mercedes, abril, 1949; Los sueños buscan el mayor peligro (fechado en julio, 1947) en NUMERO, año II, Nº 10-11, Montevideo, setiembre-diciembre 1950. Una simple ojeada permite advertir que el orden de publicación no coincide siempre con el de redacción; que no se conoce ningún trabajo posterior a 1947.

2. Texto comunicado por H. C. en la página con que Asir presentó Fuegos artificiales. Aunque H. C. revela familiaridad no sólo con la obra édita de C. M. M. sino con numerosos inéditos, su conocimiento profundo de esta misma obra parece discutible. La distinción que establece entre la visión del mundo reflejada por los cuentos de ambiente pueblerino y los ciudadanos parece externa y superflua (la diferencia no es meramente de ambiente o circunstancia sino de madurez, de tiempo vivido no en vano); tampoco parece más acertado cuando se refiere (literalmente) a "la flexibilidad de este estilo que se enrosca y descíñe como una gasa".

mente grande) cabeza. La mía no es «oisivité, mais pleine de pouvoir», sino, simple y llanamente, oisivité"³.

Puede buscarse otra explicación, complementaria y quizá más certera: el horror a la facilidad, a la abdicación del rigor, al coloquialismo en la creación. Parece legítimo asegurar que Martínez prefiere el silencio a la cacofonía, el mero juego oral (en el que es maestro) a la emisión en masa de impresos; que prefiere vestir de haraganería su austeridad y divulgar una imagen poco favorable de sí mismo a comprometer con flaccideces a su arte. Que no vacilaría en suscribir (con algún retoque en cuanto al género literario) estas declaraciones de Fitz-Gerald: "En lo que se refiere a una publicación ocasional de versos, hay pocos hombres que disponen de desocupación para leer y que poseen alguna música en sus almas, que no sean capaces de versificar en unas diez o doce ocasiones durante el curso natural de sus vidas: en una conjunción propicia de las estrellas. No hay daño en aprovechar esas ocasiones".

Por eso, cada una de las piezas dadas a publicidad —arrancadas al autor más que facilitadas por él— aparece henchida de sentido (o sentidos).

La producción visible de Carlos Martínez Moreno se escinde naturalmente en dos grupos. De un lado los fragmentos de una *nouvelle* sobre la infancia; del otro, dos cuentos. Aunque los fragmentos hayan sido publicados sin periodicidad, y en una ordenación que no es seguramente la definitiva, su común origen, su idéntica tonalidad, los hace fácilmente separables. Quizá sea posible alinearlos de esta manera: *Fuegos artificiales, Aquí, donde estamos, Aquella casa, La vía muerta*. La experiencia que comunican es la de una infancia atenta al mundo mágico, locuaz pero inquisitiva, con una enorme capacidad de poetizar (especialmente los objetos, las cosas materiales) e implacable en su denuncia de lo prestigioso, de lo poético *a priori*. ("Pero había también un grave riesgo de desencanto en po-

3. Yo había señalado, en esta misma revista, al comentar las ficciones de Luis Castelli: "Hay otra forma del rigor. La que practica Castelli (densidad humana de los temas), por inusitada en nuestro ambiente, merece el aplauso aun de los que se resistan a su envoltura. Pero, insisto, hay otra forma. Y es, precisamente, la del que empieza por reconocer que la literatura no se hace únicamente con almas y que un hecho poético *a priori* requiere ser capturado en la trama del verso. La del que persigue una densidad en la composición y no depone su lucidez de artifice. Esa forma del rigor literario, aplicado a la narración, es casi mítica en nuestro ambiente. Quizá no sea injusto, por lo tanto, y con carácter de excepción, consignar un solo caso, de cuya ejemplaridad convendrá ocuparse en otra ocasión". (V. Otra forma del rigor, en NUMERO, año II, Nº 9, Montevideo, julio-agosto 1950, pág. 432.)

nerse a fantasear demasiado a propósito de cada cosa, como si se estuviera seguro de lo que podría ofrecer una vez puesta a un lado, perdido el encanto que cada una poseía en la diversidad del conjunto, consumida la novedad. Se había pensado en un castillo en cuyas almenas la luz brillara sin extinguirse, y se encontraba en su reemplazo un travesaño astillado, lleno de desolladuras de clavos, de grietas penetradas de herrumbre".)

El mundo de Joaquín, el protagonista, parece familiar a todos: en algún paisaje pueblerino (construido quizá con el recuerdo de Colonia y Melo donde viviera el autor) devana su existir el niño. Unos fuegos artificiales; la destrucción de unas botellas, la muerte de otro niño, la de un soldado, la de una cometa; la casa que habita todavía el recuerdo del compañero muerto; el vagón abandonado en una vía lateral y en el que persiste la memoria del día en que llegó al pueblo y el nombre de la niña (Noemí) con la que no volvió a cruzarse. Cada punto de partida es conocido o reconocible, y la realidad se desplaza ante los ojos del lector sin proponer ningún asombro, sin solicitar el aplauso por ningún equívoco prodigio. No falta siquiera la precisa anotación del ambiente o de la circunstancia. ("De rodillas sobre el suelo terroso, con las cabezas suspendidas en la oscuridad —de la que a floraban las caras impías—, con las espaldas inocentes en la bochornosa claridad de la siesta, dudaban cerca de las botellas, dudaban sin escrúpulo, con un frío sentido profesional. Iban separando las más parecidas, las de la misma altura o a veces las más limpias o las más espigadas, según se los pidiera la imaginación. En tardes como ésta, de sol crudo, las verdes tenían un reflejo espléndido, una luz resentida, y daban mejor la idea de ser llevadas a algo contra su voluntad".)

Pero lo que persigue Martínez no es la crónica, el *racconto* nostálgico; lo que busca (y alcanza) es fijar ese instante elusivo en que la realidad sacude sus máscaras de rutina, toma posesión de un alma en un definitivo golpe de lucidez, entrega la magia que corre debajo de lo accidental, de lo anecdótico. A esa realidad que emerge, inexplicable y plena, en medio de una circunstancia trivial y conocida, no se ingresa por la evasión del sueño o la duermevela adolescente, pesada de sensualidad, de siesta⁴. Es un mundo que se revela súbi-

4. No hay rastros de la curiosidad sexual de la infancia en los cuentos éditos de C. M. M., y esto solo bastaría para distinguirlos en una narrativa como la actual en que las primeras experiencias de la carne, naturalmente no asimiladas, obsesionan cada frase, uniformizan todo estilo. (Alguien se refirió, cierta vez, con melancolía, a "una literatura de entrepierna".) Tampoco hay rastros de puritanismo o represión. Hay una

tamente en un gesto, en una figura, en una actitud, como presente y coetáneo, pero más desgarrado y denso que el otro. Y afortunadamente invisible —salvo en esos momentos de revelación— porque su engeguedora dureza, su verdad, impone responsabilidades, exige una conciencia vigilante para la vida, una no mitigada tensión que no puede ejercerse continuamente sin riesgos.

Un primer ejemplo de *Fuegos artificiales* puede ayudar al examen del tema. (No me excuso por la larga transcripción, que es necesaria.) "El fuego. A todo eso obligaba el fuego. Cualquiera que fuese la verdad o la abjuración, corría y se disipaba en momentos como aquéllos. El fuego. Sólo un borde de la noche se hallaba conmovido por él. Más arriba no. Como siempre. Más arriba siempre hay algo intocado, un limbo. Y ese extremo, esa cola de paz a lo largo del cielo, engastaba ahora en el muro, a pesar del fulgor intermitente, a pesar de los cascotes de botella, de la mordedura del vidrio destroncado.

Pero el fuego no iba a durar toda la vida. Por eso mismo, resultaba más incomprensible la obstinación de aquel niño que se mantenía apartado de los demás (Joaquín se fijaba ahora en él), sentado en la escalinata, indiferente a la fiesta y a la exaltación de los otros, abstraído, con la mirada errante, perdida, sin demostrar interés por las cosas inmediatas, sin asirse a ellas, como si sólo persiguiera un objeto que todavía no ha llegado al mundo.

Joaquín se esforzaba en disculparlo, diciéndose que en aquella actitud había más de ensimismamiento que de desdén, y que quizás el niño tuviera una preocupación propia, una aflicción que lo justificaba todo. Por ese motivo trataba de acercársele, de hablar con él; bastaría con encontrar un pretexto, una frase trivial para comenzar.

Pero no. Aquel niño era mayor que él, y lo intimidaba con su seriedad —esa seriedad prematura y cerrada de los doce años—, con sus maneras juiciosas, con su profundo traje negro. Joaquín comprendía que, por no haberse visto antes —y a falta de un fervor que en los dos hubiera existido al mismo tiempo, de una zozobra compartida— se desconocían de una manera increíble, terminante, que no toleraba aproximaciones.

Oía, a su espalda, el estallido de los fuegos artificiales y la algarabía de los niños, respondiéndose como dos semicoros. Pero no reparaba ya en ellos, absorto en la contemplación de aquella figura inmóvil, apenas existente en la noche, que confirmaba su soledad con

visión grave y madura; la profunda intuición de que el sexo no agota el misterio del mundo, de que la muerte ("esa suma imposición de la verdad") suele ser presencia más fecunda.

algún ademán dejado a mitad de camino, sobre la mejilla o en medio de la penumbra.

Podía imaginarse sus facciones, finas hasta una dura desnudez ósea, la postura grácil y caprichosa de su cuerpo, y la expresión distante, la quietud arrebatada —vecina al éxtasis— que hacían imposible que alguien lograra allegársele, preguntarle algo.

Después de observarlo un rato, Joaquín empezó a sentir fastidio de ese muchacho ocupado sólo en replegarse, en rehuir cualquiera signo afirmativo de vida, en oponerse con una tenaz pasividad a todo requerimiento inmediato, en hacer que los demás se avergonzaran de tener un instinto y de rendirle, a veces, una forzada obediencia.

Antes de fijarse en él con detenimiento —una hora atrás— ya le había disgustado (casi fascinadoramente) esa presencia, ese aislamiento razonado, evasivo, que ponía un confín a la diversión, obligándola a retroceder sin que lo tocara.

En lo alto de la escalinata, parecía haber subido al risco más escarpado, como para estar seguro de que —por más que creciera— el mar no llegaría a salpicarlo jamás.

Tan ajeno estaba a la satisfacción despreocupada de los otros, y a todo lo circundante, que no lo interrumpía en su meditación ninguna de aquellas detonaciones bruscas, que sobresaltaban aun a quienes estaban esperándolas.

Joaquín se sintió libre —como si recuperara el dominio de sus pensamientos— cuando lo vio irse, después de haber saludado a sus padres, sin volverse siquiera hacia donde estaban los otros. Lo miró alejarse —marchaba sin prisa, como si nada se pudiera ya salvar con unos pasos, ni aun con una carrera a través de la noche— y tuvo el presentimiento de que no habría de verlo otra vez. Sí. Apenas desaparecido, las cosas acudían a borrar esa ausencia, recobraban un sitio anteriormente suyo, una calma inmemorial. Era como una lágrima enjugada, como el verano y las vacaciones. Surgía un olvido infinito sobre el último gesto. Tal vez nunca había habido alrededor de él sino eso, olvido”⁵.

Por esa fisura, que provoca el niño ensimismado, la vida se cuele en el juego de la infancia.

5. Este mismo testigo inquietador reaparece, bajo el nombre de Josecito Guerrero, en Los sueños buscan el mayor peligro. Pero entonces estalla el conflicto entre ambos niños y se revela la esencia de sus actitudes contrarias. En el protagonista (Joaquín o el médico de Los sueños) hay un deseo de captar la magia de la vida, una excitación que se objetiva en la creación de un personaje desde el que es posible atacar la rutina, denostarla; en el oponente (el extasiado niño de Fuegos artificiales, el grave Josecito) hay un conocimiento natural, un “acercamiento a una instancia callada y última de las cosas, oferente y sencilla”.

Pero recién en Aquí, donde estamos (el trabajo más ambicioso de la serie) se da con variedad este propósito de señalar la magia subyacente de la realidad. Cuatro o cinco instantes, cuyo motivo es el mismo (la muerte) permiten acceder a una conciencia de la vida, de su sentido. El sacrificio y muerte de las botellas (“una forma de ejercicio, de aprendizaje del dolor verdadero”) libera algo dentro de los niños: “Midieron veinte pasos, se alistaron y, a una voz, arrojaron las piedras. Dos botellas rodaron, tocada una pero no rota, descabezada la otra. Se acercaron. La seca crispación de la mano sobre el guijarro cedió entonces a la vista del cuello saltado, de la desolladura exangüe. Las dos estaban muertas según las convenciones del juego. Lo decidieron con una gravedad abstraída, taciturna. Sin embargo, gozaban físicamente en lo más hondo al imaginar que se inclinaban inermes ante su propia muerte. Sentían esa presencia abrumadora, ese crujido de hoja seca en el pecho”. Les permite llegar a la enseñanza profunda: “Esa calidad de purificación, esa seguridad de precio pagado sólo entonces podían gustarse hasta el fin. «Ahora y en la hora de nuestra muerte». Sólo en ésta de ahora (la muerte de las botellas) y en su muerte de después podrían hallarlas, porque sólo en ellas se sentirían sujetos, obligados afirmativamente. La muerte ajena, el descargo de los demás, tenía una triste condición substitutiva, procuraba una salvación refleja, a la que uno podía acogerse si quería, sin tomarla a cambio de ningún riesgo, de ninguna participación. Por eso era tan fútil y repentina la muerte a los lados de uno mismo; incurablemente borrosa, como una cara en la que se piensa sin cariño.”

La muerte de Rolando —quizá aquel mismo, grave e ido, que se negaba a la comunión de los fuegos artificiales; aquél cuya muerte presencia podía palpase en el aire de la casa vieja— despierta en el protagonista el sentimiento de inevitable complicidad, de condición compartida involuntariamente: “Joaquín comprendió que sentía por él un afecto agitado, una simpatía condicionada a su muerte. Abrió las manos sobre las sábanas y, mirándose en la palidez fosforescente que entraba por el balcón, reconoció en su cuerpo la misma calidad sólo aplazada, se dejó resbalar, pronunció su nombre y el del otro, pensó que en el tiempo una remota rigidez iba a identificarlos”. La muerte del soldado, que se ahoga por negligencia de otro, moviliza en cambio capas de sensibilidad más oscuras: el sentido de responsabilidad, aun involuntaria; la culpa. Es claro que la reacción de Joaquín no es convencional: “Lo fastidiaba la elusiva obstinación de las gentes en prevenir otras desgracias en vez de

ocuparse de la que había ocurrido, ese sistema de escapatorias, de pretextos accidentales, con los que cada uno quería simular que estaba tan herido que se destrozaría si siguiera planteándose la misma cuestión, la sola cuestión de aquella muerte, de aquel mulato ahogado, aquel suceso, aquella violenta y resentida presencia que se quedaría para siempre mereciendo más palabras, una aflicción sin causa de afecto, la ciega atribución de una culpa. Era necesario". La culpa reaparece, pero encarnada esta vez en el niño que degrada y mata la cometa que el padre de Joaquín le regaló ("Podía ser amada", se dice el protagonista); la culpa engendra odio, "el recuerdo más árido". De estas sucesivas experiencias nace la madurez del alma: "Transcurrido el minuto del furor, ese minuto de incomunicación, él oponía a todo aquello un fondo de calma, un convencimiento durable. Estamos aquí y éstas son nuestras angustias, una forma de precio. Nada es auspicioso, no hay esperanza en esta condición, esta arena mojada sobre la que ya vuelve la ola. Pero queda el tiempo, que acaba los mares y extiende en nosotros una gran cicatriz".

Lo anecdótico (la historia que hay que contar; la curiosidad del lector que exige suceso y sorpresa) aparece reducido hábilmente en estas narraciones sucesivas. Cada hecho vale por la significación que descarga, no por sí mismo. De aquí que no se agote el interés cuando se le conoce (sabida la historia, muerta la curiosidad); de aquí que recién al repasarlo se empieza a alcanzar su significado y el lector (el relector) se descubre abrumado por la pluralidad de significados. (Uno que se da siempre por añadidura es el de la imagen incidental, henchida de poesía, el rescate de lo trivial por la mirada profunda del artista. Pondré un ejemplo; el protagonista recorre el vagón en que llegó al pueblo: "Todo ardía quedamente, en una lenta palpitación de abandono. Día del fin. Joaquín sabía que en aquellos balconillos de sus extremos algún hombre pensativo había fumado sin apuro en la noche, echando el humo de costado para no estorbarse la vista de las estrellas, mientras la larga vertebración amarilla de las ventanas serpeaba abajo".)

Podría creerse, es claro, que Martínez ha hecho virtud de una limitación de su arte, una natural incapacidad para contar. Algunas páginas dentro de estos fragmentos lo muestran, sin embargo, como un narrador consumado, como cuentista en el sentido más elemental de la palabra. Pondré un texto a la vista: "La madre de Rolando salió de la casa a los dos días —llevada por sus hijas aunque no

arrastrada, mirándolo todo con esa perplejidad lenta, animal, del que no se ha recuperado— y pasó un mes en una granja cercana. Al regresar, una tarde, lloraba fuertemente e invocaba nombres y decía cosas incomprensibles, sin preocuparse de que alguien la oyera; la puerta de calle había quedado abierta y se sentía la humedad de la casa abandonada.

Los niños vieron entonces que la mujer llegaba al patio y, de pronto, comenzaba a arrancar las flores de los tiestos, a arrojarlas al suelo con una cólera sombría. Luego, súbitamente saciada, caminó hacia el cuarto del frente, aquel en que Rolando había muerto. Se detuvo, apoyando un hombro en el marco de la puerta, y miró el colchón atado con cuerdas, las sillas apiladas en el centro, tal como habían quedado después de la desinfección. El revuelto pelo blanco le azotaba los costados de la cara, le lanceaba las mejillas verdosas. Volvió a llorar, ahora silenciosamente, y se vió que estaba condenada por el tiempo."

Si no bastara este ejemplo —y hay muchos otros en que la austeridad del estilo y la intensidad del enfoque alcanzan ese conmovedora inmediatez— estarían ahí los dos cuentos que, por ahora, inauguran y cierran sus publicaciones⁶. En *La otra mitad* (el más antiguo de los dos) la anécdota está concentrada, económicamente, en un solo instante de pasión y furia reveladora. Las circunstancias previas al suceso resultan escamoteadas sin contemplaciones para el lector fácil y sólo se muestra un presente que contiene pasado y futuro en su compleja trama: lo ocupa el discurso de un borracho ante el cadáver de la mujer que fué su amante secreta, doblado por el monólogo interior de la esposa que asiste a la imprecación y alcanza, recién entonces, el verdadero significado de sus tres vidas. "Rápida, indeciblemente, el pensamiento de la mujer pasó más allá de la condenación. Y la mirada de la mujer, alzada desde la cara muerta sobre la que se echara con furia, como si de aquella posesa intensidad pudiera seguirse alguna expiación, no vió ya nada más que la descompuesta, eterna y maldita cara del borracho, la sucia pechera en la que le parecía sentir el hedor del vino agrio, la manchada solapa del borracho en la que el cigarrillo, al caer empujado por la voz, había dejado una espolvoreada huella de ceniza. Y vió

6. Aunque haya resuelto no considerar en esta nota sino las obras editas de C. M. M., quizá sea necesario indicar que algunos de los inéditos (Negrito muerto, Si tuviéramos tinta roja) corroboran anchamente el aserto: confirmado, por otra parte, por algunas producciones seudónimas, primariamente anecdóticas, que algún semanario montevidiano ha publicado y de las que no quiere acordarse el autor.

en la cara del borracho la historia de sus vacuidades, de sus inconcinencias, de su brutalidad limitada a tres o cuatro actos repetidos hasta hacerlos idiotas y pasmosos en su misma ferocidad. Y entonces el egoísmo articuló detrás de ella, pero no en sus labios: «Y todo aquello no era más que una mitad, la mía, la que yo le contaba a ella mientras ella, para mantener el engaño (no pudo pensar todavía: la abnegación), no me contaba nada, se lo callaba, sí, otra mitad como la mía, se la calló hasta la muerte...».

El contrapunto entre discurso y monólogo, acotado sobriamente por los gestos o por el pensamiento del borracho que interrumpe su propia eyaculación verbal, tal es la verdadera estructura de este cuento. Una fuerte estilización del asunto permite la inmediatez sin alivio que estremece toda la narración. Ni el discurso del borracho, ni el monólogo de su mujer, aspiran a ser transcripción naturalista (fonográfica) de la realidad. Como se trata de una creación dramática exige la escritura del drama. Esa economía en el procedimiento no implica pobreza; por el contrario, las tres vidas que se cruzan e iluminan recíprocamente en ese instante están reconstruidas desde dentro, con verdad. Tampoco excluye la multiplicidad de enfoques. Cada personaje (incluso la muerta) deja bien plantada su actitud, su parte de vida. No parece exagerado calificar de raciniano (pese a su deliberada crudeza "realista") a este arte de la concentración y elipsis dramáticas, de la imagen múltiple y cargada de violencia, de auténtica pasión⁷.

Un procedimiento distinto —de mayor complejidad aunque disimulada por una escritura tersa y flúida— es el de *Los sueños buscan el mayor peligro*. La forma autobiográfica del relato presupone una facilidad, una comunicación directa que Martínez se esfuerza por conservar (en la superficie, al menos) y que pueden despistar al lector. Algunos recuerdos de infancia (un burrito apaleado, un ojo saltado en la madera, un desigual combate verbal, una inscripción en el muro de la iglesia) inauguran el sumario relato de una existencia frustrada

7. En *Marcha* (Nº 260, Montevideo, noviembre 24, 1944) publiqué una breve nota sobre este cuento. Señalaba allí: "Sus méritos más notorios son: «concentración temática» (en una sola escena, detenida en un solo gesto, que define toda una historia, sin desperdicio, sin vacilaciones); «discurso por encima del monólogo» (la imprecación súbita del borracho es acotada y ampliada por el discurso interior de su esposa, en exacto contrapunto); «tensión estilística» (cada frase gravita hacia su perfección y cumplimiento, eliminando las fáciles imprecisiones, dibujando su tensa figura, cumpliéndose con economía y rigor, consciente de su peso); «dominio pleno del material» (situado detrás de su relato, preciso, objetivo, Martínez equilibra su variado material sin concesiones, con limpieza). Estas cualidades están revelando al escritor auténtico."

aparentemente por la debilidad de carácter, por la inadecuación entre la capacidad intelectual de análisis y la voluntad que pacta y cede. El mediocre destino del protagonista no parece solicitar en el lector una solidaridad mayor —a no ser por su lucidez, por su aceptación condicionada de sí mismo. En cambio, su análisis de la realidad (su realidad) compromete desde el comienzo a todo lector. Con lo que Martínez consigue movilizar algo más importante que la piedad que persigue el narrador sentimental; consigue la adhesión de la simpatía.

Los datos elementales de la realidad le fueron proporcionados al protagonista en la infancia; a la luz de su experiencia posterior es posible alcanzar su significado. El borriquito (apaleado, luego besado por el borracho) reaparece en el rezo que cae sobre el protagonista cuando, después de haber sido denostado minuciosamente por su mujer, ella depone el odio en una piedad más asquerosa; la frase reveladora en el muro de la iglesia ("*El Diablo anda abundando*") que borra el desagrado del niño, halla eco en la otra ("*La vida, ese tejido de obscenidades y lamentaciones*"), dicha en el umbral del sueño, y que la cobardía del hombre no se anima a hacer suya, a escribir en fin; el ojo de la madera que preside la muerte del jardinero y que el niño decora con pestañas mientras una mano anónima enriquece de una lágrima, es (al madurar el juego) el ojo de Dios que preside su vida, que desvela; el personaje desorbitado con que el niño había abrumado al profundo Josecito Guerrero vuelve —decaído, gastado por el tiempo— a cubrir de invenciones el fracaso, la "*fe contra la vida*".

Porque los recuerdos de la infancia ("*una infancia invasora*") fueron imágenes premonitorias —cartas en el juego de la vida— que sólo al recuperarlas —en sucesos, en personas, en sueños—, desfiguradas pero reconocibles, pueden aprehenderse. El epígrafe de Jorge Guillén adquiere entonces significado:

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

De aquí la ambigua conclusión: "*Yo he corrompido mi propia alma, tal vez así sea; pero no he querido enajenarla a cuenta de que hay un prometido objeto de cambios en cuya busca tropezaría y me daría de codazos con los demás, prueba tumultuaria de que su validez*"

es cierta y eterna. Sé bien que todo esto se llama nihilismo, en su faz de irresponsabilidad; pero en la de su silencio acaso se llama desinterés.

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

De esta doble enseñanza (el fracaso de los bienes mayores, la salvación de una integridad interior, de la lucidez frente a la vida) nace la fuerza de esta narración, su ejemplaridad.

Quizá no sea exagerado decir que aunque Carlos Martínez Moreno sea el mejor narrador (id est: el más denso, el más maduro, el más hábil) de la nueva promoción uruguaya, las piezas que hasta ahora ha hecho públicas deben ser consideradas como provisionarias —muestras de una obra más que la obra misma. Quizá no sea excesivo agregar, asimismo, que la calidad de estos fragmentos impone una esperanza que al autor corresponde no dilatar con exceso.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

EL AMOR EN LA FILOSOFÍA DE SARTRE

Si bien el amor es, frecuentemente, materia de la obra literaria y dramática de Jean-Paul Sartre, sería inútil empeño buscar en ella un tratamiento del tema en sus términos convencionales y románticos. La desolada pasividad del Roquentin de "La Nausée" al ver que su amor por Annie ha caído al pasado, como toda su vida, y que no puede ya entrar en él; el esfuerzo desesperado de Eve, en "La Chambre", para salvar el abismo que la separa del mundo esquizofrénico de Pierre; la persecución en círculo de los personajes de "Intimité" y de "Huis Clos"; la absorta fascinación del Mathieu de "Les Chemins de la Liberté" ante la libertad huidiza de Ivich, son ejemplos, tomados al azar, de una concepción del amor que no ve en él más que la frustración, la mala fe, el desencuentro, el malentendido.

Este enfoque desilusionado y amargo del amor no responde —como alguna vez se ha insinuado —a una delectación morbosa del creador ante los aspectos más sombríos de la condición del hombre. Se funda, al contrario, en una peculiar concepción de la relación con el prójimo, cuya formulación teórica es una de las contribuciones más profundas y originales de Sartre a la filosofía.

En "L'Étre et le Néant" —su obra teórica capital— Sartre había abordado el examen del amor, a propósito de un estudio de las relaciones concretas con "el otro". Su vertiginoso análisis había roto la "ilusión", "el juego de espejos", en que se funda la realidad concreta del amor, mostrando que, más allá de ésta, no hay otra cosa que vanidad y engaño. En "Les Jeux sont Faits"¹ da forma dramática a estas mismas ideas: aquí, como allá, el tema es la frustración del amor como tentativa de comunión absoluta, y la irreparable soledad en que la decepción amorosa arroja a los amantes. Hay un marcado paralelismo entre la exposición teórica del tema y su trasposición a términos dramáticos: en ambos casos, a la presentación del ideal del amor sigue una afirmación de su imposibilidad, de su irremediable fracaso. Subrayar estos paralelismos, a propósito de las ideas de Sartre sobre el amor, hará posible mostrar cómo, en su obra, la teoría y la ficción se interpenetran y se aclaran mutuamente.

1. Libreto cinematográfico de Jean-Paul Sartre, sobre el que Jean Delannoy realizara la película homónima, que se conoció entre nosotros con el nombre de "Cita en la Muerte". (Hay traducción española: La Suerte está Echada y El Engranaje, B. Aires, Losada, 1950.)

I

"Autrui est par principe l'insaisissable: il me fuit quand je le cherche et me possède quand je le fuis."
(L'Être et le Néant, pág. 479.)

Sartre ha renovado radicalmente la problemática de las relaciones con "el otro" al descubrir un tipo de experiencia en la que el otro se me revela *inmediatamente* como sujeto. Esta experiencia es el *sentirse observado*. Originariamente, el otro es *el que me mira*. La vergüenza ante la mirada del otro, por ejemplo, me revela una especial dimensión de mi ser: mi ser-objeto-para-otro. Y este ser-objeto supone, necesariamente, un *otro-sujeto*.

La mirada del otro me reenvía nada más que a mí mismo. "Lo que aprehendo inmediatamente cuando oigo un crujir de ramas detrás de mí no es que *hay allí alguien*, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo que puede ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo, en modo alguno, evadirme del espacio en el que estoy sin defensa; más brevemente: aprehendo que *soy visto*. Así, la *mirada* es un intermediario entre yo y mí mismo"².

Este otro-sujeto, intermediario entre yo y mí mismo, me hace sentir su mirada como una *posesión*. Me posee al hacer nacer mi cuerpo bajo su mirada, al verme como yo no podré verme jamás. Cada cual, por sí mismo, no puede verse, sino sentirse, vivirse: no podría nunca tomar respecto de sí la distancia necesaria para verse. Este vago humor translúcido que es, *para-mí*, mi vergüenza, y que yo sólo puedo ser bajo el modo del *poder-no-serlo*, para el otro es. Mi libertad de escapar a mi vergüenza se fija y se coagula ante su mirada, y la vergüenza se me adhiere y me define, de una vez para siempre, como una propiedad objetiva de mi ser.

La libertad de este otro, que me define y me posee, que me atribuye y me quita valores, yo la siento fuera de mi alcance. Y es por esto que mi ser-para-otro yo *lo soy*, pero *no dispongo de él*. Es *mi ser*, en tanto me siento *responsable* de él (si tengo vergüenza ante otro, es de *lo que yo soy*); pero *se me escapa*, en cuanto se funda en la libertad de otro.

Este ser —que a la vez que es mío se me escapa— yo debo recuperarlo. Pero para esto tendría que apoderarme de la libertad del otro. Sólo así podría llegar a ser el fundamento de mí mismo.

2. L'Être et le Néant, pág. 316.

Este es precisamente el sentido del proyecto amoroso: el amado aspira a apoderarse de la libertad del amante, dejando intactos, sin embargo, sus caracteres de libertad. No podría, para lograrlo, intentar ser *causa* de su amor: la causa implica el determinismo y el amor supone, por el contrario, la libertad. El amado despertaría de su sueño de apoderarse de un sujeto encontrándose con que tiene una *cosa* entre las manos. Querrá ser, entonces, no la causa, sino la *ocasión* única y privilegiada del amor: el único objeto del mundo en el que la libertad del amante aceptaría *libremente* perderse, el objeto privilegiado del cual todos los otros derivan su valor y alrededor del cual se ordenan como simples medios para un fin absoluto. Querrá ser el objeto que resume el mundo o —para usar la terminología corriente del amor— ser "*todo en el mundo*" para el amante. De lograrlo, el amado estaría *a salvo* en la libertad del otro: como fuente de todos los valores, no podría ser él, a su vez, valorado; todos los otros valores descenderían al rango de *medios*, que podrían serle sacrificados. De ahí que el amado pregunte con inquietud: "¿Serías capaz de matar, de robar, por mí?", queriendo verse reconocido, por ese sacrificio de los valores aceptados, en su carácter de valor absoluto.

Si el amor es proyecto de apoderarse de la *libertad* de otro, el amado deberá también querer que el amante le haya escogido *libremente*. "Se sabe que en la terminología corriente del amor el amado es designado con el término de *elegido*. Pero tal elección no debe ser relativa ni contingente: el amado se irrita y se siente desvalorizado cuando piensa que el amante lo ha escogido entre otros. «Entonces, si yo no hubiera venido a esta ciudad, si yo no hubiera frecuentado la casa de los "Tal", ¿tú no me habrías conocido, tú no me hubieras amado?». Este pensamiento aflige al amado; su amor se hace *amor en el mundo*, objeto que supone al mundo, y que puede, a su vez, existir para otros³." Lo que el amado exige es que el amante exista con el fin único y absoluto de *elegirlo*, y esta exorbitante exigencia —vocada, por su mismo exceso, al fracaso— la traduce diciendo: "*Fuimos hechos el uno para el otro*".

Desde que se me ama, mi facticidad se me aparece purificada, "salvada". Mi existencia es ahora el fin por el que el amante se hace libremente existir. "Desde que soy amado, mi facticidad propia (...) se me presenta de modo diferente. Ya no es (...) un hecho, sino un derecho. Mi existencia es porque es *reclamada*. Y esta

3. Ibid., pág. 438.

existencia, en tanto que la asumo como mía, se convierte en un puro desborde de generosidad. Estas venas amadas en mis manos, es por bondad que existen. Es por bondad que tengo ojos, cabellos, cejas, y los prodigo incansablemente, en un desborde de generosidad, a ese deseo incansable que el otro se hace ser libremente. Antes de ser amados nos inquietaba esa protuberancia injustificada, injustificable, que era nuestra existencia. Ahora, en vez de sentirnos *de más*, sentimos que nuestra existencia ha sido retomada y querida, hasta en sus menores detalles, por una libertad absoluta (...). Esto es lo que hay en el fondo de la alegría del amor, mientras dura: sentirnos justificados de existir⁴."

Pero el amor lleva en sí mismo los gérmenes de su propia destrucción. Cada uno de los amantes quiere ser amado, sin advertir que amar es querer que se me ame y que, de este modo, querer que el otro me ame es *querer que el otro quiera que yo lo ame*. Por eso el amor es "un engaño y un reenvío al infinito"⁵. Y así lo muestra el propio impulso amoroso: si el amante está perpetuamente insatisfecho, es porque corre tras un ideal imposible, y no por una pretendida imperfección de la amada. Ante el fracaso de su proyecto, los amantes se verán arrojados, una vez más, en su injustificable subjetividad, sin que nada ni nadie venga ya a descargarlos del fardo de su contingencia.

Por lo menos —se pensará— cada cual habrá logrado estar a cubierto frente a la libertad del otro. Pero esto es así sólo mientras el "engaño", el "juego de espejos" se mantiene: al querer cada uno de los amantes ser amado, aprehende al otro como sujeto y sólo quiere aprehenderlo así. Pero si en cualquier momento uno de ellos despertara de su ensueño, rompiera el encantamiento y contemplara al otro como objeto, la ilusión se desvanecería.

Hay más: la aprehensión del amante como sujeto se ve turbada por la presencia de un tercero, ante quien ambos amantes son *objeto*. Es por esto que los amantes buscan la soledad y ven en la presencia de un tercero la destrucción de su amor. "El amor es un absoluto perpetuamente relativizado por los otros. Sería necesario estar solo en el mundo con el amante para que el amor conservara su carácter de eje de referencia absoluto. De ahí la perpetua vergüenza —u orgullo, que para el caso es lo mismo— del amado⁶."

4. *Ibid.*, págs. 438-9.

5. *Ibid.*, 445.

6. *Ibid.*, pág. 445.

II

—"Eve, il n'y a plus que nous deux... Nous sommes seuls au monde. Il faut nous aimer; c'est notre seule chance." (*Les Jeux sont Faits*, p. 164.)

En "*Les Jeux sont Faits*" Sartre retoma estas ideas. Aquí, como en "*L'Etre et le Nant*", el desarrollo nos llevará de la ilusión a la desilusión del amor, a través de su pasión mundanal.

Errantes en el limbo de los muertos, "sin preocupaciones materiales", en "una libertad total"⁷, Pierre Dumaine y Eve Charlier bien pudieron creer haber sido hechos el uno para el otro. La muerte, al arrancarlos del mundo, los había purificado de su facticidad y su objetividad. Puros sujetos, almas eternas e irresponsables pudieron pasear en soledad la convicción de su mutua pertenencia, ignorados por los vivos, ignorados por los muertos indiferentes. Su encuentro no estuvo sometido a la contingencia de los encuentros mundanos, su mutua elección fué elección absoluta y no elección relativa y contingente. Así, escucharán fascinados a los adolescentes que discuten, en la terraza de la confitería elegante, las circunstancias de su encuentro:

"—¿En qué piensas?

—Pienso (...) que hacía veinte años que vivíamos en la misma ciudad, y que hubiéramos podido no conocernos nunca.

—Si a Marie no la hubieran invitado a ir a casa de Lucienne...

—... es posible que nunca nos hubiéramos encontrado⁸."

Y Pierre hubiera querido hacer suyas las palabras del jovencito, que declara:

"—En cuanto te vi, pensé: está hecha para mí. Lo pensé y lo sentí con todo mi ser. (...) Ahora me siento más seguro y más fuerte que antes, Jeanne. Hoy sería capaz de levantar una montaña⁹."

7. *Les Jeux sont Faits*: París, Nagel (1949); pág. 79.

8. *Ibid.*, pág. 89.

9. *Ibid.*, pág. 90.

Pero los muertos no están hechos para amar. A lo sumo, podrán jugar a que lo hacen. Como dice el viejo marqués con una resignación ingenuamente libertina: "La cosa no va nunca muy lejos, pero ayuda a pasar el tiempo"¹⁰. Si Pierre y Eve tratan de convencerse de que bailan enlazados, tendrán que reconocer al fin que aquello no es más que "una comedia"¹¹. Los muertos son abstractos. Bien pueden envidiar el amor con carne y sangre de los vivos, su amor con un futuro. Los muertos no tienen futuro; tienen sólo la eternidad. Pierre y Eve darían su alma por volver a la tierra a realizar la perfecta comunión para la que se sienten destinados. Pero, cuando se está muerto, "les jeux son faits. On ne reprend pas son coup"¹².

Sin embargo, el providencial artículo 140 del Reglamento prevé su situación: aquellos que, estando hechos el uno para el otro, no se hubieran conocido en vida, tienen derecho a volver a la tierra y alcanzar la felicidad de que se han visto injustamente despojados. Pierre y Eve serán devueltos a la vida, para realizar a plazo fijo su proyecto de perfecta comunión.

Pero, con su vuelta a la tierra, el amor de los resucitados se hace *amor en el mundo*, y se infecta, por eso mismo, de objetividad y facticidad. Los amantes descubren que están en bandos opuestos: Pierre encabeza la Liga revolucionaria que proyecta derrocar la tiranía del Regente; Eve está unida a los opresores por su matrimonio con Charlier, secretario de la Milicia del dictador. Tampoco, como pronto descubrirán con tristeza, son "todo el mundo" el uno para el otro: Eve se debe a su hermana; Pierre a sus camaradas. Peor aún: Pierre sentirá la amargura de no ser *el primero* para Eve: allí está André, su esposo, con quien ella se casó, por una razón u otra.

De nada vale que intenten negar su facticidad, volver a ser puras almas, puros sujetos. Allí están siempre *los otros* para recordarles *lo que son*, para anunciarles su ser. Ante la mirada del otro, los amantes son *objeto*: tal se siente Pierre ante la burla de los amigos elegantes de Eve, y ante la propia Eve, en su primera visita a la casa de Charlier; tal se siente Eve ante la desconfianza y el recelo de los camaradas de Pierre. Ambos pasarán continuamente de la vergüenza al orgullo, del orgullo a la vergüenza, ante esta relativización por los otros del absoluto de su amor. Siempre hay testigos. Cuando faltan los vivos, aun entonces, la mirada de los muertos está

10. Ibid., pág. 81.

11. Ibid., pág. 92.

12. Ibid., pág. 192.

fija sobre ellos¹³. Pierre y Eve fracasarán en su proyecto de estar solos en el mundo. Si por un momento, cara a cara con la muerte, han podido recuperar su soledad, basta que pase el peligro para que se sientan, de nuevo, "confusos, turbados por sus cuerpos"¹⁴.

Cuando expire el plazo fijado Pierre y Eve saben muy bien que no están hechos el uno para el otro, que nadie lo está. Cuando mueran, Pierre estará jurando a Eve su amor y ella resistiéndose a creerlo. Morirán cerrados en sí mismos, sin haber alcanzado nunca la comunión a que aspiraban. Muertos, deberán hacerse cargo de una eternidad de incomunicación y de distancia.

Sin embargo, cuando dos adolescentes les digan, con las manos enlazadas, que han descubierto ser el uno para el otro, y que quieren acogerse al privilegio reglamentario, no intentarán disuadirlos. El ciclo de la ilusión y desilusión del amor está en el orden del mundo. Cada cual debe hacer su prueba.

JULIO L. MORENO.

13. Ibid., pág. 136.

14. Ibid., pág. 136.

EL TESTIMONIO DE ARTURO BAREA

I

No deja de resultar bastante sorprendente que dentro de la literatura española, tan afecta a las promociones generacionales, aparezca ahora un narrador como Barea, que ni mantiene vinculación con los escasos novelistas actuales de dentro (Zunzunegui, Cela, Laforet) o fuera (Max Aub, Sender) de España, ni revela tampoco el aporte casi obligatorio de los hombres del 98.

En el segundo tomo de su trilogía¹ Barea relata que, muy joven aún, fué presentado en las peñas de Carrere, Benavente, Valle-Inclán. Carrere le desanimó con bastante malicia; Benavente, demasiado ocupado en recoger las alabanzas de sus contertulios, no se fijó en él; pero Valle-Inclán, un poco asombrado ante la osadía de ese adolescente, desconocido y sin obra, que se arriesgaba a discrepar, le regaló un histórico consejo: *"Si usted lo que quiere es aprender a escribir, quédese en casa y estudie. Después es posible que pueda empezar a escribir... Usted se imagina que le estoy insultando, pero se equivoca. No le conozco, pero me merece una opinión mejor que la mayoría de los que están aquí mirándonos como bobos. Y por eso le digo, no venga a estas tertulias. Siga con su trabajo, y si quiere usted escribir, escriba. De aquí no va usted a sacar más provecho que, si acaso, un puesto de chupatintas en un periódico y la costumbre de tragarse todos los insultos"*.

A esta advertencia, tanto como a la preocupación que siente Barea por la suerte de España, parece limitarse la influencia del grupo del 98 sobre su obra, ya que desde ese entonces se aparta de los intelectuales y rehusa tragarse los insultos. No escribe novelas, simplemente las vive. De ahí que cuando publica el relato de las tres etapas más importantes de su vida (infancia, servicio militar en Marruecos, guerra civil), se le llame novelista, tratándose, como se trata, de una obra documental y autobiográfica², la cual, pese a sus notorias afinidades con las de otros escritores testi-

1. La forja de un rebelde: I) La forja; II) La ruta; III) La llama. Buenos Aires, 1951, Editorial Losada.

2. Esto se refiere al momento en que aparece *La forja de un rebelde*. Con posterioridad a la misma, Barea ha escrito una novela: *La raíz rota*, que sólo ha aparecido en su versión inglesa (*The Broken Root*, London, Faber & Faber, 1951). Prepara actualmente otra que quizá se llame *Los guardianes de sus hermanos*.

moniales (el Orwell de *Homage to Catalonia*, el Koestler de *Scum of the Earth*, el Malraux de *L'espoir*, el Levi de *Cristo si è fermato a Eboli*), incorpora otro factor en el que éstos no pudieron o no quisieron reparar: la repercusión, en la vida del autor, de los mismos hechos que testifica, y, más aún, el proceso de formación para su actitud de rebeldía. En las obras mencionadas de Orwell, de Koestler, de Malraux, de Carlo Levi, esta repercusión, este incremento, se infieren de la indocilidad y la energía con que aquellos escritores enfrentan su realidad. Pero en la trilogía de Barea, tales obligados y recíprocos ecos se explicitan: se da cuenta allí del bagaje religioso que la infancia del autor ensaya oponer a las primeras patrañas, a los primeros disimulos; de la cepa de burguesito que dificulta sus primeros pujos socializantes; de los despidos, la prepotencia, los abusos que, en la vida civil, anticipan los excesos de la etapa militar; de las consecuencias que este último período tiene en su posterior cotidianidad, en su inquietud por el destino de España; del clima asfixiante de su vida familiar que precede a la especie de liberación que se le figura la revuelta civil; y, finalmente, de esa misma caótica guerra, de la que parece liberarlo el amor. Es decir, que el libro de Barea historia sus sucesivos enfrentamientos con la realidad, pero no se limita a contar cómo era el mundo en cada uno de esos choques sino que dice también cómo era él. *Scum of the Earth*, por ejemplo, es el libro de un marxista que, además, es un hombre corriente; *La forja de un rebelde*, en cambio, es la obra de un hombre corriente que por añadidura es un marxista. En Barea la actitud política no es lo principal; lo principal es la actitud del hombre. Naturalmente, éste como marxista no es un arquetipo, porque llegado el instante crucial no actúa de acuerdo a la línea partidaria sino a lo que a sí mismo se aconseja.

Esa carga subjetiva se halla presente desde el título. Se trata incuestionablemente de la forja de un rebelde. Antes que asistir al proceso político y social que desemboca en la guerra española, vamos a asistir a las diversas actitudes del autor que culminan en su rebeldía. Desde este punto de vista, los tres grandes temas de Barea son: la infancia, España y el amor. El poderoso atractivo de estos temas es el desacomodamiento del autor al enfrentarlos, la marcha a contrapelo de la costumbre, su cada vez más obstinada independencia de criterio. En *La forja*, el hijo de la lavandera vive con unos tíos bastante acomodados; de ahí que entre sus hermanos se le considere un señorito y, en cambio, la tía bienhechora no olvide su procedencia. Asimismo, si bien adquiere entre sus pa-

tronos fama de revoltoso, los obreros en cambio no dejan de reprocharle sus ropas de señorito. Lo más notable es que el malentendido no parte únicamente de quienes le tratan (los hermanos, la tía, el patrón, los obreros) sino que él mismo se siente constantemente desacomodado.

Ante el concepto de Dios que le inculcan los curas y la familia, el niño reflexiona que "el que tiene miles de pesetas para ir a Lourdes, puede ser que esté cojo y vuelva andando. Pero si no puede ir a Lourdes, entonces se queda cojo para toda la vida, porque la virtud no hace milagros más que con los que van allí". Pero cuando el tío Luis arremete contra Dios, la mente infantil especula: "Claro que esto lo dice para burlarse de mí. Pero yo me disgusto, porque él no comprende que a mí me hace falta Dios". Este es el origen de su rebeldía, la doble insumisión que experimenta ante los que le reprochan su señoritismo y los que le acusan de ser proletario, ante los que blasfeman de Dios y los que adulan su imaginación. En realidad, siempre es más o menos consciente de que unos y otros tienen razón contra él, ya que él es el primero en hallar en sí mismo conatos de plebeyez y de señoritismo, el primero en dudar de Dios y en necesitarlo.

Ese desasosiego, esa incomodidad en sus relaciones con el mundo, se mantienen a lo largo de toda su obra. Cuando abandona el colegio, anota: "Todos los conocidos han dejado de tratarme como niño, pero ninguno quiere tratarme como hombre". Cuando intenta establecer un contacto con un centro cultural que Giner de los Ríos ha fundado en Madrid, se encuentra con una nueva aristocracia, una especie de aristocracia de la izquierda. Al ingresar en la vida militar de Marruecos, cuyo sistema se halla podrido desde el comandante hasta el último clase, desentona allí violentamente con su extraño concepto de lo que juzga una estafa al Estado. En Ceuta, donde mantiene una relación ilícita y estable con una muchacha granadina, es llamado y sermoneado por el comandante mayor, quien considera ese vínculo una imperdonable irregularidad; desde el momento que los oficiales y los clases suelen correrla con prostitutas.

Sin embargo, la actitud de Barea no es despectiva sino con respecto al orden espurio, a la insostenible estructura que halla en lo militar, en lo religioso, en lo social. Sus simpatías están por el individuo, más aún, su trayectoria es una huraña búsqueda, inesperadamente ingenua, de la amistad y del amor. Pero esa misma ingenuidad le mantiene sensible, y los hechos, las subrepticias, abominables situaciones de un sistema viciado, le afectan siempre, cualquiera sea la escala o el carácter en que se verifiquen.

II

De los tres volúmenes que componen *La forja de un rebelde*, el primero es, fuera de duda, el más eficaz y, por otra parte, el que otorga un sentido a los restantes. Existe una apreciable distancia entre la explicación que realiza Barea de su mundo de niño y la que han acometido otros reconstructores de la infancia (Proust, como ejemplo típico; entre los españoles, Palacio Valdés en *La novela de un novelista*, Sender en *Crónica del alba*). A diferencia de ellos, Barea no intenta la evocación, la compaginación de recuerdos del adulto que mira hacia atrás. El relato se da por lo común en presente y da la verdadera dimensión de lo que acontece, de la costumbre que se desliza. (En raras ocasiones, muy contadas —págs. 28 y 102 de *La forja*— el presente del adulto se introduce en el presente de niño y, fatalmente, el equilibrio se rompe.)

Proust sale al reencuentro de su infancia, de su tiempo perdido, con todo el bagaje, que es a la vez ayuda e impedimenta, de su experiencia acumulada, de sus escasas convicciones, de sus recelos descorazonadores. En ese territorio, todavía intacto, encuentra imágenes puras, ideales, que al coincidir o simplemente rimar con determinadas zonas de su experiencia compleja y actual, le revelan, según ha señalado Santayana, "una esencia que no pertenece por sí misma a esto ni a aquello, sino que es eterna y sin fechas". La tarea que se propone Barea es muy otra, menos intrincada, casi elemental: se trata simplemente de reconstruir el mundo desde el niño, en una etapa anterior a la asunción de la experiencia como forma rudimentaria de sabiduría. No se trata de recordar con la mente de adulto cómo fueron los descubrimientos, los chascos sobrecogedores de la infancia, y luego comentarlos con la ventaja de un aprendizaje posterior. Se trata más bien de instalarse en la mente del niño que fué, de hacerse niño otra vez, sin fogueo, sin sabiduría, sin escaermiento, con su ingenuidad íntegramente disponible y sus ilusiones listas para ser abolidas. Proust, aunque ha construido una especie de memorial sólo a medias apócrifo, está más cerca que Barea de lo rígidamente autobiográfico. Obsérvese que la infancia de éste es mucho más novelesca, porque nadie puede quedarse de pronto sin experiencia, sin convicciones y sin mácula. Nadie puede, a menos que cree al personaje. Y si, como Barea, consigue hacerlo, ese personaje, de infancia tan creíble y verosímil, no será ya un recuerdo riguroso sino un estricto ente de ficción.

Es interesante anotar, además, que *La Forja* es el único de los tres tomos cuyo relato está en presente. Tanto *La ruta* como *La Ullama* son meramente autobiográficos, recuerdos directos del narrador. Por otra parte, los tres temas ya mencionados no tienen una vigencia aislada, circunscripta a su zona de influencia particular. La infancia, principalmente, introduce sus ideales en la visión de España, en la expectativa y las pretensiones del amor. Pero también la única España que sobrevive, que supera el caos de la guerra civil, es la España del niño, la del Avapiés y del padre Joaquín, la de la madre lavandera y las blasfemias del tío Luis. A su vez, el único amor que apacigua y transforma a este atrabiliario, se verifica en el común interés, en la misma pasión por la España obstinada y maltrecha.

III

¿Cuál es, desde el punto de vista literario, el tratamiento que dispensa Barea a temas tan definidos y a la vez tan amplios? Es evidente —y esta evidencia parte tanto de su actitud como de su estilo— que Barea menosprecia todo intelectualismo. Para quien vivió en el Madrid de la guerra civil, acosado de muertes y de intrigas, tenía que sonar particularmente a falso cualquier aplicación de lo literario en esa llaga viva. De modo que Barea cuenta su experiencia en un lenguaje directo, a veces descuidado, pero que siempre impresiona como cosa viva. Esta deliberada libertad suele llevarle a algunos excesos, a la incorporación o a la creación de nuevas palabras o nuevos sentidos. (Insistentemente emplea el verbo *realizar* en el sentido del verbo inglés *to realize*, comprender, darse cuenta, etc.; el verbo *introducir* en el sentido de *to introduce*, presentar una persona a otra.) Pero su estilo no desciende nunca a un naturalismo chabacano. Pese al mismo Barea, la depuración intelectual que la realidad experimenta en su obra, resulta tan evidente como su antiintelectualismo. Es claro que no se trata de transformarla en una visión fría y artificiosa. Se trata más bien de organizar los contrastes, de meter la cura providencial de un niño moro entre la confianza supersticiosa y los fusiles, de coordinar ternura y bombardeos, de enfrentar la medida y la comprensión del padre Joaquín al hecho escueto y eficaz de que también existan su mujer y su hijo. Nada de esto significa *intelectualizar* la realidad (es decir, aderezarla con derivados psicológicos, con asiduas meditaciones, que la hagan más radiante o más sombría) sino disponer de

ella inteligentemente. El aporte intelectual de Barea tiene que ver en especial con el montaje de la obra, con el orden y compaginación de esas diversas secuencias en que la realidad aparece tal como es, pero enfrentada siempre a aquella anécdota que mejor destaque sus luces y sus sombras. Asimismo, el hecho de que Barea no haya arribado a una autobiografía total y minuciosa, parece significar, además de la mejor defensa de la obra (que, de otro modo, como tantos copiosos inventarios, hubiera acaso resultado cargante) una capacidad intelectual de elección y de síntesis. La infancia, la etapa de Marruecos, la guerra civil, no son meros trozos, arbitrariamente elegidos, cada uno con su vigencia aislada y elemental, sino que dentro de esa trayectoria integran un dramático proceso y vienen a dar su tono, su carácter, su actitud, mucho más definidamente que cualquier historia de sí mismo, que cualquier diario íntimo de im- placable, servil anotación. El desorden, el progreso aparentemente anárquico, los grandes espacios blancos del relato, no desembocan en un estilo caótico ni en una estructura absurda, insostenible. Si se los examina bien, se verá que reproducen, subrayándolas, tanto la habitual anarquía de la infancia como la anarquía más o menos histórica de España.

IV

“*También, una de las cosas que uno no puede comprar o vender, es su propia estimación*”, dice el autor de *La ruta*. Pero en un carácter tan autónomo, la propia estimación rara vez coincide con la ajena, más aún, por lo general se complace en refutarla. Es en aras de esa fidelidad para consigo mismo, que Barea se arriesga a perder la estimación del lector superficial.

Su franqueza le impide retocar favorablemente el autorretrato. Es indudable que no quiere ventajas, y allí donde ha sido egoísta o desidioso, no lo esconde ni lo justifica. Tampoco fatiga al lector con reticentes culpas o remordimientos; éstos se hallan implícitos en cierta hosca melancolía que inficiona toda solución, que menoscaba todo optimismo. Cuando se desprende, en Ceuta, de Chuchín, cuando habla friamente de Aurelia o de María, sabemos que ése no es el amor, que otro vendrá después y con su sola presencia justificará retroactivamente aquel desapego, aquel egoísmo, aquella inexplicable resistencia a entregarse. Recién entonces será posible medir una capacidad de sacrificio y de entrega que parecía exceder sus posibilidades. Cuando apoya sin demasiado entusiasmo los inte-

reses de los obreros o cuando tolera el viciado sistema que impera en el Marruecos militar, sabemos que ésa no puede ser su actitud final, que una encrucijada vendrá después que le sitúe definitivamente, con su pasado y con su vida entera, del lado popular (cuyas flaquezas sin embargo conoce) y contra la asonada de los militares. Siempre llega el momento en que ya no es posible hacerse concesiones si no se quiere *vender la propia estimación*.

Toda la vida de Barea es una sola crisis, y una crisis romántica a pesar de todo. Barea tiene del temperamento romántico la ingenua confianza —por otra parte, constantemente defraudada— en la dignidad de sus semejantes, la continua amenaza de verse incomprendido por quienes le admiten y quienes le rechazan, y también la renuente defensa de ciertos ideales, que ni siquiera son los de su pueblo, su clase o su generación, sino sencillamente los de Arturo Barea.

Lo más notable es que su relato es tan objetivo como puede serlo un testimonio autobiográfico. En la reconstrucción de su infancia, la mente del niño es una especie de cámara fotográfica que registra poses, instantáneas, paisajes. El aporte subjetivo está presente en la elección de esas imágenes, pero ellas aparecen sin contaminación, intactas, y no sólo otorgan la dimensión de su vida de niño, sino también y principalmente la del mundo absurdo, incomprendible, de los mayores. En su versión de la guerra española, no hay arenga política; la prédica partidaria (que, por otra parte, no era lo previsible en su *standard* de conciencia) se sustituye por la directa exposición de los hechos. El narrador parece aguardar que de esos hechos se desprenda la prédica y, luego, de esa prédica, la convicción; pero también aguarda que todo ello lo decida el lector consigo mismo, tan libre de prejuicios como el propio narrador lo ha decidido.

Esto explica en alguna medida que *La llama* resulte el impacto más certero, el documento más convincente acerca de la guerra civil. Barea no dice nada de segunda mano. Poco o nada sabe de cuanto sucede en el frente, en el gobierno, en el Comisariado de guerra. Él se conforma con relatar *su* guerra; la de las granadas que caen en la Telefónica; la de los periodistas hacinados, exigentes, con miedo; la de los infelices que ve desplomarse en la calle. El tema de la guerra civil, que virtualmente estaba disponible, adquiere así, al centrarse en torno a un solo testimonio, una fuerza consciente inusitada. Esos camiones cargados de milicianos, esos exaltados que destruyen las iglesias, esos heridos, esos heridores, no son hipotéti-

cas figuras de una inasible, extendida guerra española, sino milicianos de carne y hueso, inopinados iconoclastas, víctimas y victimarios, que irrumpen en la zona de experiencia de un único testigo, ni glorioso ni despreciable, de un solo hombre corriente y hostigado, en cuya conciencia repercuten, agobiándola, tanto derroche de pasiones, tantos horrores fáciles y atroces.

Desde un punto de vista literario, *La forja de un rebelde* posee sin duda valores estimables. Pero su fuerza mayor, su dramática intensidad, proviene del carácter testimonial de estos recuerdos, tan cercanos aún, tan metidos en nuestro presente, que hoy en día continúan vigentes la mayor parte de sus tácitas censuras. Gracias a este testimonio, las letras españolas se han enriquecido con un vigoroso narrador, de estilo y temática muy peculiares. Falta saber aún (y lo sabremos cuando conozcamos sus novelas, aun inéditas en español) si este relato vívido, eficaz, anuncia un excelente novelista o representa tan sólo la bien aprovechada coyuntura de una existencia fundamentalmente novelesca.

MARIO BENEDETTI.

SITUACIÓN DE SCHÖNBERG EN LA MÚSICA MODERNA

La reciente muerte de Schönberg no ha provocado la menor conmoción sentimental. Es que, como creador, permanece aún casi completamente ignorado no obstante encarnar, en grado sumo, una de las modalidades más salientes del artista moderno: el carácter polémico, la búsqueda encarnizada de la lucidez de los medios y la conciencia del sentido estético. En la trinidad de compositores que preside la música actual, Schönberg constituye el revolucionario absoluto del lenguaje musical, Stravinsky representa al renovador de los recursos expresivos y Bártok es el gran integrador. Pero en tanto que Stravinsky obtuvo la consagración desde sus primeras obras y Bártok fué siempre apreciado por los entendidos —aprecio que se extiende al público en forma creciente—, el nombre de Schönberg se asocia sólo teóricamente a la conmoción espiritual producida en el auditor por el prodigioso desarrollo de la música moderna, desarrollo del que este compositor es responsable en un grado mucho mayor de lo que se supone habitualmente.

Dos causas escalonadas pueden explicar esta situación paradójica. Mientras que Stravinsky ahincaba su búsqueda laborando siempre “dentro” de la materia musical misma, Schönberg hacía la revolución “desde afuera”, plasmando la tesis sobre el pentagrama. De ahí el carácter abstracto y abstruso de su música sin solución de continuidad con el “sentido” de la música anterior. A consecuencia de ello sus obras se ejecutan raramente, no sólo por los escollos técnicos que encierran sino, además, por la tremenda dificultad para el intérprete de captar la ilación del discurso musical, que inhibe las mejores intenciones y anula las más sobresalientes aptitudes. Doscientos ensayos requirió la versión de *Pierrot lunar*, y la puesta en escena de *Wozzeck*, de su discípulo Alban Berg, fué una empresa de titanes. Por ello pensamos que el resultado negativo de esta actitud, consistente en resolver los problemas del arte “desde afuera” (tendencia tan acusada en todo el arte de nuestros días), puede ser aleccionador.

Schönberg ha sido el músico más conversado y menos oído; nadie se ha privado de opinar sobre el Atonalismo, pero en cambio es raro, oír o leer un pronunciamiento valorativo de sus obras. Ni el caute-

loso escrúpulo de Copland pretextando la escasa familiaridad con las mismas, ni la profusa literatura de Salazar aportan conclusiones inequívocas.

El fué, sin embargo, uno de esos maestros de personalidad magnética y pasión radical que, como Torres García en nuestro medio, supo desencadenar las más apasionadas devociones, creando con sus activos prosélitos una especie de masonería mística que rendía culto a una *Fe* en asociaciones, sucursales, congresos y revistas. Constituyeron una secta que tuvo un Profeta, una Doctrina, sus Evangelios, Apóstoles y hasta herejes y mártires, como René Leibowitz, que en el acto de conversión destruyó toda una obra realizada en quince años de trabajo, incluyendo seis cuartetos de cuerda.

Arnold Schönberg nació en Viena, en el año 1874. Autodidacta nato, aprendió por su cuenta el cello, escribió sus propios ejercicios de violín y sólo tardamente recibió lecciones de composición. Asiduo contortulio lleno de inquietudes juveniles, se vinculó a las corrientes estéticas de su hora en pintura y poesía (él mismo llegó a pintar cuadros y escribió los versos de algunas óperas) integrando desde sus comienzos el grupo expresionista y militando más tarde junto a Kandinsky y Paul Klee. Contribuyó a definir el expresionismo desde su punto de vista específico, tanto con su música pura como en los “lieder” y obras de escena donde texto, mimo, escenografía y vocalización creaban el clima sonambúlico en cuyo marco pugnaba por “expresarse” la subjetividad mediante correspondencias abstractas elaboradas en el subconsciente. Es bien conocido en ese movimiento el enervante paroxismo afectivo, la sofisticada espiritualidad más intrigante que dramática, más esotérica que profunda, saturada de símbolos oníricos. No sorprende sin embargo tamaño desenfreno de la ficción, ya que es propio del espíritu germánico, como se aprecia igualmente en ejemplos tan dispares en calidad y estilo como los de Hoffman, Hesse o Kafka, contrariamente al encanto nórdico o la contenida medida francesa.

Semejante agudización del contenido expresivo, aun referido a su entronque romántico, sólo podía lograrse con una correspondiente modificación de los medios técnicos, para borrar aquel sentido directo y claro de la comunicatividad romántica tradicional. De ahí la abolición de la tonalidad, la melodía, la consonancia, el lógico encadenamiento cadencial y la modulación.

El conocimiento de la cronología exacta del proceso renovador, que tiene considerable importancia para una justa comprensión y

valoración de Schönberg, fué aportado por él mismo en diversos escritos, algunos de los cuales son accesibles. De ellos se desprende que arribó a su método en forma gradual, concretando sus ideas recién en 1923. En rigor, la formulación sistemática y el uso estricto del sistema sólo se realiza por sus discípulos. Importa señalar pues que, en la primera mitad de su producción, evolucionó preponderantemente bajo el impulso del instinto musical, si bien se sabe por propia confesión que estuvo siempre dominado por preocupaciones teóricas.

Schönberg cultivó los más variados géneros, con un curioso predominio de la música vocal. A partir de 1914, en contraste con los argumentos expresionistas del período anterior, abundan en su producción dramática los temas mítico-religiosos de inspiración bíblica, reflejos de íntimas preocupaciones espirituales (cultivó, abandonó y volvió a profesar la fe judaica). Dirigió conciertos y ejerció la enseñanza, siendo destituido de su cargo docente en 1933 por el nazismo, después de lo cual partió para los Estados Unidos donde residió hasta su muerte.

El advenimiento del *Atonalismo* (también llamado *Serialismo*, *Dodecafonismo* y *Técnica de composición en doce tonos*), se produce como consecuencia del desmoronamiento progresivo del sistema tonal iniciado a fines del siglo pasado (notas alteradas y añadidas, acordes empíricos, disonancias no preparadas ni resueltas, cadencias evitadas, modulaciones cromáticas, etc.). El carácter tonal de la música se fué así perdiendo gradualmente, hasta desvanecerse en ocasiones por completo, debido fundamentalmente a la supresión de la jerarquía destacada de ciertos sonidos (tónica, dominante) sobre los otros. Adviene entonces el "caos tonal" para salir del cual propone Schönberg su "técnica" de componer.

He aquí el procedimiento: para una composición determinada se parte de una sucesión de los doce sonidos de la escala en un orden que es privativo del compositor, pero evitando la yuxtaposición reiterada de los intervalos característicos del acorde tonal (tercera, quinta, etc.). Dicha "serie" es el fundamento *previo* de la obra. Se comienza entonces ésta, formando los motivos con distintas figuraciones rítmicas, pero utilizando los sonidos estrictamente según el orden adoptado en la "serie"; los acordes acompañantes o demás voces polifónicas, se forman con los restantes sonidos de la sucesión. Una vez agotada la serie de doce sonidos, se vuelven a recomenzar modificando las figuraciones.

Resulta extraño que los expositores omitan destacar que esta sencillísima idea central del sistema, aparentemente arbitraria, está destinada en el fondo a garantizar la eliminación "a priori" del menor atisbo tonal, ya que suprime toda jerarquización entre los sonidos, justificándose entonces claramente desde este punto de vista. Entre los varios nombres dados a este sistema, el de *Atonalismo* nos parece entonces el más adecuado (si bien designa por exclusión); resulta divertida la alergia casi histérica que este vocablo produce sin embargo en todos los schönbergianos sin excepción, haciéndoles exclamar a su respecto, siempre en su excesivo lenguaje, que ni el más blasfemo "anticristo" hubiera podido inventar "un calificativo más demoníaco" (A. Berg).

Como el procedimiento que hemos descrito resulta extremadamente limitado, se han desarrollado muchas variantes dentro de la misma orientación, que permiten una expansión bastante amplia de las posibilidades (recurrencia, inversión, transposiciones, repetición de sonidos de los ornamentos, etc.) todo lo cual se halla debidamente codificado en un librito de Krenek (*Studies in counterpoint*) que constituye la más sistemática y didáctica exposición de esta técnica. La búsqueda de nuevos recursos ha hecho evolucionar constantemente el sistema, particularmente la consecución de un criterio directo y unitario, de un principio de articulación por encima de la mera sucesión de las series, ya que esto produce a la larga una sensación de fragmentarismo formal. Entre otros aspectos derivados, pueden mencionarse los siguientes: Para evitar los intervalos tradicionales, abundan los saltos de 7ª, 9ª y aún mayores; de ahí también la "instrumentalización" de la técnica vocal y la adopción ocasional del "canto declamado", con su correspondiente notación especial.

El problema de la *forma* fué resuelto adoptando las tradicionales de fuga, rondo, chacona y demás aires de danza, lo que recordaba superficialmente el clasicismo musical. La prohibición de doblar a la octava, determinó el uso de pequeños conjuntos instrumentales, habiéndose resuelto el problema para gran orquesta recién en las renombradas *Variaciones para Orquesta*, en el año 1928. Para consagrar definitivamente la diferenciación respecto a toda la música anterior (incluida la modal) Schönberg arribó finalmente al *amelodismo*.

Se comprende asimismo que al centrar la atención más sobre el papel que en el fluir interior, su música derivó a un puntillismo extremo en la indicación articulativa y expresiva de cada nota, así como en combinaciones figurativas de superflua complejidad comple-

tamente indiscernible para el oído, como pueden verse en los ejemplos de un reciente libro analítico de René Leibowitz (*Introduction a la musique de douze sons*), ante los que palidecen las mayores extravagancias y rebuscamientos de Stravinsky. De todas estas modalidades técnicas proviene el carácter árido de la música y las dificultades de ejecución.

Los revolucionarios procedimientos de Schönberg han desencadenado en su hora interminables polémicas que tuvieron al menos la virtud de replantear los fundamentos últimos de toda música. En el plano teórico, los argumentos y ejemplos que aportan sus partidarios parecen por lo menos tan convincentes como los de sus detractores. Ello no debe sin embargo desconcertar a una persona que reniega de esa música pues, en última instancia, el valor de una obra deriva directa y exclusivamente de su propia sustancia estética y ninguna hojarasca técnica o metafísica podrá redimirla si no se impone por sí misma.

Nos hacemos cargo del muy relativo alcance que puede tener el propósito de una valoración crítica de Schönberg en nuestras precarias condiciones. Aclarado esto, desglosaremos nuestro juicio en distintos aspectos: el valor estético de las obras en sí, su influencia sobre la música moderna en general y el valor de su "técnica" como recurso de composición.

Del primer aspecto poco podemos decir, dada la falta de contacto con audiciones "vivas" y el reducido número de grabaciones disponibles. El valor musical intrínseco de *Noche transfigurada* (1899) y *Gurre lieder* (1901) es más bien escaso, aparte de revelar el talento de un músico que a los 25 años y por sus propios medios asimila cabalmente las complejas características técnicas de los mejores compositores alemanes del fin de siglo (Wagner, Mahler, Strauss) con orquestaciones sinfónico-corales monstruosamente hipertrofiadas. La *Sinfonía de Cámara* (1906), obra de transición, perteneciente al primer período experimental, es en cambio de una notoria pobreza y está llena de vulgaridades. Las *Seis pequeñas piezas para piano* (1911), del período en que Schönberg comenzaba a expresarse en su peculiar lenguaje, no tienen mayor ingenio y parecen más subjetivas que musicales. De las quince melodías que constituyen *Los jardines colgantes* (1908), obra clave en su evolución pues es la primera composición en que se perfila implícitamente el atonalismo, conocemos los números 5 y 12: son indudablemente bellos y de un intenso poder sugestivo dentro de su extraña pero inne-

gable calidad. Y finalmente con el *Pierrot lunar* se agotan las posibilidades en nuestro medio de un contacto musical con Schönberg, perteneciendo todas estas obras, por otra parte, al período predodecafonico. El *Pierrot lunar* (op. 21, 1912) que es considerada su obra maestra, desconcierta por su enorme complejidad, por el escaso asidero que ofrece para el significado musical en el sentido tradicional y por el grotesco efecto de su "canto declamado"; pero tiene una clara coherencia dentro de su modalidad y se intuye una factura musical de primer orden.

Es inevitable asociar a las tres últimas obras mencionadas las realizaciones contemporáneas de Kandinsky y las del propio Klee, que fué por otra parte un artista muy dotado musicalmente y un excelente violinista. Pero en general uno se resiste a entregarse al mundo estético que aquellas obras postulan, pues si bien su clima enrarecido y abstracto, la desolación, el sentido sublimado de la angustia y el desordenado vuelo de la ficción no son enteramente ajenos a la sensibilidad actual, tampoco la representan en lo sustancial, y están demasiado próximas a nosotros por esos mismos motivos para que podamos objetivarlas en el clasicismo. Según hemos indicado, a partir de 1915 se produce un vuelco notable en su técnica y en su temática. Nada podemos decir de las treinta obras restantes que siguen al *Pierrot*. Ellas podrían quizás modificar considerablemente nuestro juicio en uno u otro sentido.

La influencia de Schönberg sobre la música moderna es, en cambio, enorme. En lo expresivo, ha contribuído como nadie a crear esta peculiar atmósfera que acabamos de caracterizar y que late en mayor o menor grado en toda la música moderna. Pero carece sin duda de muchos elementos afirmativos del hombre actual, derivados de una especie de salud desesperada y heroica a la vez, de una singular madurez, sobriedad y virilidad constructivas, como se revela fragmentariamente en muchas composiciones occidentales y soviéticas. Esta correspondencia parcial habilita la libre utilización de sus aportes, especialmente desde que se reconoce en algunas de sus obras y especialmente en las de su heterodoxo discípulo Alban Berg, la posibilidad de asociar a esa técnica un considerable valor expresivo, en armonía con nuestro tradicional sentido de lo bello en música.

Es por ello que no existe casi un número de revista musical que no se ocupe de esta doctrina, sea para adoptarla, refutarla o situarse frente a ella. La tendencia dominante en estos escritos (que lamentamos no poder reproducir aquí) le es más bien desfavorable, en tanto que los artículos panorámicos le reconocen algunos aportes

y recomiendan a sus cultores una mayor flexibilidad. Los detractores francos hablan de estilo decadente, rigidez, obsecuencia, cerebrallismo, caos, y neurastenia. Los discípulos, en venganza, acusan a los demás compositores de "complacerse en un hedonismo a menudo odioso" y de padecer un "miedo atávico de escribir aquello que *no es hermoso*". El considerable número de prosélitos (algunos de innegable prestigio, de cuya vasta producción sólo ha llegado hasta nosotros una obrita para piano de Krenek y el concierto de A. Berg), resultan más intransigentes y agresivos que el mismo Schönberg. Son en general de una intolerable suficiencia con sus tediosos análisis técnicos, los elogios desbocados, el estilo teosófico, las ingenuas profecías y la tonta pedantería del que cree tener la verdad en el bolsillo. Respecto al sistema de composición en sí, debe reconocerse que Schönberg tuvo el suficiente valor y genio para radicalizar y llevar hasta sus últimas consecuencias la tendencia universal de evadirse de la tonalidad, creando un sistema objetivo que pone al compositor a cubierto de la irresistible propensión de caer en ella a cada paso. Pero si bien ha demostrado la *posibilidad* del atonalismo absoluto, no ha demostrado en cambio la *necesidad* ineluctable de tal postura estética, como se ha encargado de corroborar *prácticamente* todo el "resto" de la música actual. Cuarenta años de atonalismo militante no han logrado realizar las profecías, pues ni remotamente se ha erigido como sistema preponderante de componer. Por el contrario, dentro del heterogéneo panorama actual, la tendencia dominante es más bien componer de un modo "robusto", tranquilo y accesible, consolidando en una organización coherente todos los recursos conquistados durante el período experimental que se cierra alrededor de 1930.

Sea como fuere, vistas las cosas desde una perspectiva general, la figura de Schönberg se nos aparece, después de sesenta años de indesmayable y apasionada dedicación, con una grandeza humana ejemplar. En cuanto al sentido de su música, hay que vincularla a la estirpe alucinante y compleja de Kafka y Joyce, como fenómenos notables e inimitables, pero más propios del primer cuarto de siglo que del momento actual.

MAURICIO MAIDANIK.

LOUIS JOUVET

"Una convención dramática hecha de poesía, de gracia y de nobleza..." Así quería el teatro, un teatro cuya verdad se reconociera por esas notas —por la inspiración poética de que nacía, por la gracia que lo unguía, por la nobleza con que se revelaba— y no por una voluntad de hacerse a imagen y semejanza de la vida.

Louis Jouvét llegó al teatro cuando la fantasía era una abominación y la poesía una falta de naturalidad; la ciencia se había adueñado también de ese reducto, y al público le devolvía su rostro y su gesto una escena que era un espejo. Espejo que no elegía, ni transformaba, ni embellecía aquello que reflejaba. Era el imperio de Antoine, del naturalismo, de la vida sorprendida y fijada.

Luchó por la recuperación de los poetas para ese teatro que había empequeñecido sus fines y adulterado la naturaleza de la ilusión teatral; por la suprema dignidad del lenguaje —del verbo que es la esencia del acto dramático— en un teatro que se distraía en la maquinaria; por un retorno a la magia allí donde se había renunciado el hechizo por la demostración, los filtros por los medicamentos.

Había una manera litúrgica en Jouvét, en el teatro que él hacía; un alto y riguroso ceremonial donde todo tenía su medida y su clave, donde nada era superfluo, nada era insignificante, nada era feo.

No hemos olvidado, ¿verdad?, cómo a un tiempo que aquel jardín risueño de *L'école des femmes* nos abrió un nuevo acceso y gusto hacia Molière. Ni cómo nos descubrió a Musset en sus juegos sombríos. Ni cómo nos enseñó a amar a Giraudoux, que era suyo, que devolvía al teatro francés el prestigio de la música, de la imaginación y del misterio.

Pero mientras él obraba sobre nosotros su encantamiento, Francia sufría la guerra. Todo, el teatro también, velozmente tomó otro rumbo. El cambio debió ser doloroso hasta lo intolerable para aquel núcleo de hombre que, junto a Jouvét, había señalado de religiosidad la práctica teatral de un cuarto de siglo, luchando por arrebatarlo a la frivolidad. Comenzaron a morir. Giraudoux, el poeta, Pitoëff, un místico, Copeau, el maestro, Christian Bérard, Dullin... Se fueron, uno tras otro, en poco tiempo. Tras ellos, fielmente, fa-

talmente, Jouvet. Y ahora también Ludmilla, que era hoy, más que antes, una flor extraña inmaterial en los escenarios de París.

Esta muerte de Jouvet es más que la desaparición lamentable de un individuo excepcional; es el signo definitivo del acabamiento y la clausura de toda una época heroica de verdad. El movimiento había descrito su curva y descendía; París comenzaba a olvidar al *Vieux-Colombier* y a recelar de Giraudoux; sus autores a renegar de la poesía. ¿Qué podía haber hecho Jouvet, solo, para defender sus sueños?

Lo nuevo no lo tentaba ya. Él, que implantó a Romain, que consagró a Achard y descubrió a Giraudoux, no amaba ahora los manuscritos que aspiraban al *Athénée*. En el teatro de esta post-guerra no hay aire para la poesía, están cerradas todas las vías de la gracia, la nobleza es un anacronismo. Jouvet extendía su mirada y las veía batirse en retirada de todos los escenarios. Entonces hasta su mismo Molière se le fué entristeciendo. *Tartuffe* buscaba otras fórmulas, no las del viejo rito gozoso y triunfante.

Unos meses antes de morir le confiaron la dirección de *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre, autor que él nunca hubiera elegido para su teatro. En el *Antoine*, montó esa obra vasta, pesada, complicada, y le entregó su oficio magistral, su ciencia de la escena. Pero ¡qué abismo entre ese espectáculo y los verdaderamente suyos de la gran época! Era una competencia sin inspiración, ahora.

¿Qué le quedaba por hacer? No tenía el impulso de la juventud, no tenía el apoyo de sus grandes camaradas, y hasta estaba perdiendo su influjo espiritual. Su muerte, acaso, no lo sustrajo a ningún triunfo, a ninguna superación; cortó en sus comienzos una declinación que iba a ser dolorosa, porque no era la de su arte, sino la de su autoridad.

¿Qué deja tras sí Louis Jouvet? Era demasiado práctico para doctrinas, demasiado individualista para escuelas. ¿No deja entonces nada más perdurable que su recuerdo, más vivo que sus libros, más eficaz que el ejemplo de esa vocación ejercida con un sentido superior que fué su vida? Es pronto aún para decirlo. Pero pensemos que, en todo caso, ningún combate en favor de la belleza está perdido.

ANTONIO LARRETA.

R E S E Ñ A S

ROBERTO FABREGAT CÚNEO.— *Caracteres sudamericanos*. Cuadernos de Sociología de la Universidad de México. México, 1950, 172 págs.

Este ensayo de Fabregat Cúneo trae a la reflexión el tema de nuestra cultura, bajo el signo de aquel curioso venezolano maestro y amigo de Bolívar que se llamó Simón Rodríguez.

Comienza esta *meditación sudamericana* con consideraciones históricas sobre nuestro origen. Descubierta el continente por error, error sostenido durante un tiempo con obstinación (ya se manifiesta una de las características que van a informar nuestra vida histórica: negar la realidad, desconocerla, u ocultarla, que es el espejismo trágico de nuestra existencia), se va a sumar a este hecho el que hayamos nacido bajo el signo del oro. Este estigma, este *pecado original* de Hispanoamérica, como se le ha llamado, sigue gravitando sobre nuestra vida; ahora es el dólar el que nos encadena. Esta actitud de Fabregat frente a la conquista, corresponde a un movimiento general de revisión histórica. (Véanse, por ej.: los ensayos de Martínez Estrada en la Argentina y de Leopoldo Zea en México: *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*.) Sobre la naturaleza de este hecho habla también elocuentemente la ausencia casi total de literatura perdurable sobre el descubrimiento y la conquista.

Luego de anotar estas consideraciones, se pasa revista a la geografía en sus aspectos geofísico y humano. Con estos datos llega Fabregat a lo esencial de su trabajo que es una tesis sobre *El Amor-fismo* (cultural) *sudamericano*, es decir un trabajo de sociología o de filosofía de la cultura.

Hay en Sudamérica "verdadera penuria de formas y estilos". La relación vida-forma aparece subvertida. Las formas culturales no se adecúan al hombre. El sudamericano no ha creado aún sus formas propias. Esta ausencia se trata de suplir con un excesivo formalismo en algunos países o en otros con un caos de estilos y formas que se puede observar en cualquier casa rioplatense (mantas tucumanas sobre muebles provenzales, por ej.).

La heterogeneidad de los elementos raciales, la falta de tiempo histórico, explican en parte la inadecuación del hombre al medio y el amorfismo, pero no son factores aplicables a todos los países.

Aquí llegamos al punto central de la tesis de Fabregat. La descripción de Hispanoamérica está implicando una explicación. "El amorfismo sudamericano es *resultado* y *efecto* de esas complejas causales histórico-geográficas." La falta de formas que se opusiesen a las recibidas de Europa hizo que se dispersara en un continente casi despoblado la cultura europea.

Esa dispersión de las formas crea una falta de perspectiva —histórica y psicológica— y por ende, una ausencia de jerarquías, que nos lleva a lo indiferenciado. Todos los objetos aparecen en un mismo primer plano. En realidad estamos en una situación muy semejante al caos, según aquella descripción de Anaxágoras: *Todas las cosas estaban juntas*. De ahí nace la enorme cantidad de motivos que tiene la voluntad por lo que no acierta a definirse, o si se define es por un momento y luego lo abandona. La totalidad está siempre presente ante la conciencia del individuo, no hay formas intermedias entre éste y la naturaleza o los demás hombres. Pues las formas "al definirnos en un sentido nos liberan del peso de la totalidad". Este pasaje y algún otro (el referente a la libertad) autorizarían a ensayar, a partir de estos motivos, una interpretación existencial de Latinoamérica.

Estos hechos podrían interpretarse como un polimorfismo cultural, como una superación de los órdenes rígidos de la cultura europea. Pero no es así. La variedad de formas no expresa una diversidad de almas colectivas, sino una mera yuxtaposición, una acumulación de formas, que se sustituyen por motivos azarosos (la imitación, sobre todo); la liberación de las formas europeas tampoco es verdadera, puesto que no las hemos vivido plenamente; no estamos *más allá* sino *antes* de ellas.

En el orden político la historia de estas regiones se puede resumir en esta fórmula: "guerra sin conquista, revolución sin reforma".

Fabregat plantea los problemas, no propone soluciones. Pero ya es un paso importante el tener conciencia de ellos, un principio de superación. Esperamos que la continuación de estas meditaciones nos haga conocer desarrollos de los temas tratados y el modo de resolverlos. Por ahora queda una conciencia de los problemas y una incitación a la vida auténtica.

MANUEL A. CLAPS.

RUBÉN DARÍO.— *Cuentos Completos*. Estudio preliminar de Raimundo Lida. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. México, *Fondo de Cultura Económica*, 1950. 357 + LXXII páginas.

Uno de los errores más persistentes en los que se ocupan de la novela hispanoamericana es prescindir de la aportación de los cuentistas. Eso ha permitido, por ejemplo, escribir de la novela modernista sin tener en cuenta las narraciones de Darío; de la novela regional sin examinar los relatos de Horacio Quiroga; de la narrativa actual sin leer antes a Jorge Luis Borges. Sostener esto no significa afirmar que no sea posible estudiar aisladamente novela y cuento; significa, en cambio, creer que un estudio que examine paralelamente novela y cuento puede ser más fecundo, y también más justo desde el punto de vista de la historia literaria.

Esta edición de *Cuentos Completos* de Rubén Darío viene a situar a este gran poeta y notable prosista en el lugar que le corresponde entre los narradores del Modernismo. A tal empresa está enderezado el estudio preliminar de Lida, que, por medio de una fina aproximación estilística, asedia el arte de Darío, lo ilumina con sus análisis, y acaba valorándolo con acierto. Por su parte, Mejía Sánchez ha preparado un texto de impecable lección, convirtiendo esta edición en la más autorizada, la imprescindible, para el estudio del prosista.

GRAHAM GREENE.— *The Lost Childhood and Other Essays* (La niñez perdida y otros ensayos). London, *Eyre & Spottiswoode*, 1951, 191 págs.

Está tan solo en la historia de la novela como Shakespeare en la historia de la poesía. Esta frase con que concluye Greene uno de los cinco ensayos que en este libro dedica a Henry James vale quizá más como signo de una predilección que como juicio definitivo e inapelable. Traiciona una larga devoción, una entrega de discípulo. En efecto, ya en otro lugar se ha referido el mismo Greene a la enorme influencia ejercida en Inglaterra y sobre mi generación por el libro de Percy Lubbock: "The Craft of Fiction", gracias al cual

tantos de entre nosotros fuimos iniciados en la técnica de Henry James y en la importancia del "punto de vista".

¿Cómo es el Henry James que muestra Greene? Ante todo, nada tiene que ver con ese ilustre y bien educado señor que aburre a muerte a sus lectores con interminables y anacrónicos chismes sobre herederas norteamericanas a caza de maridos europeos —imagen tendenciosa del gran novelista que suelen difundir quienes sólo han leído los resúmenes de resúmenes de sus obras—. Tampoco su James es ese espíritu profundo e imperturbable, ese creador objetivo, inmune a toda pasión, impecable en su lejanía y aislamiento, ese espíritu superior que muchos admiradores sinceros pero superficiales creen palpar a través de sus ficciones. Para Greene, Henry James poseía un profundo sentido del mal y de la traición; su misma vida estaría ensombrecida por haberse evadido del servicio militar durante la guerra de Secesión, por el recuerdo de una criatura maravillosa, muerta en el umbral de la vida; sus novelas serían estudios de la corrupción moral, la traición que se ceba en las jóvenes heroínas de *Washington Square*, de *The Portrait of a Lady*, de *The Wings of the Dove*. James (concluye Greene) *necesitó expresar su interpretación de las crueldades que yacen bajo las relaciones civilizadas. Era un puritano con un olfato para el Infierno, tan religioso como Bunyan y tan violento como Shakespeare. La vida es violenta y el arte tiene que reflejar esa violencia (...)* Los que se quejan de que los hombres y las mujeres de James nunca alcanzan a proponerse matrimonio olvidan que a menudo alcanzan a suicidarse, a cometer adulterio, hasta crímenes.

En un ensayo sobre el aspecto religioso de James acumula Greene todas las pruebas que posee para demostrar su aserto de que James era tan religioso como Bunyan. Lo menos que se puede decir es que son escasas, laterales, ambiguas. Incluso puede agregarse: Greene no vacila en interpretarlas tendenciosamente. ¿Qué pensar de la imagen de James que propone Greene? Ante todo, que es superior a la beata; además, que es fascinante. En fin: que está excesivamente acentuada, que da un James en blanco y negro, cuando el dominio del maestro eran los grises. James tenía un agudo sentido del Mal; James sabía manejar lo perverso, lo anormal, lo malsano, lo sobrenatural. Pero ese no era el único James. A su lado, y a veces en una misma obra, está el artista luminoso de *The Europeans*, de *The Ambassadors*: el que dominaba con su vasta mirada todos los registros del hombre.

Los otros ensayos que componen este volumen tratan de muy diversos temas; incidentalmente, también reaparece James. Todos

tienen interés. La inmediatez del estilo de Greene, la lucidez y concentración de su escritura y la pasión con que acepta o rechaza, dan una índole muy peculiar a todos sus ensayos, por menor o accidental que parezca su pretexto, ya se trate de refutar la imagen que de Joseph Conrad presenta su mediocre y resentida viuda, ya de satirizar (injustamente) a un profesor inglés por su imagen favorable de un Méjico revolucionario y ateo, ya de presentar a François Mauriac al público inglés, ya de reconstruir, desde dentro, el mundo de las ficciones infantiles —con su puntual heroicidad, su guerra infatigable, su mansa locura—. Cualquiera sea el tema que toque Greene sabe enfocarlo de manera provocativa, sabe proyectarlo a un plano polémico, vivo. Poco importa que el lector deba discrepar —y casi no hay frase que no suscite una reacción—; lo que realmente importa es que parece imposible permanecer indiferente.

Algunos de estos ensayos son confesadamente autobiográficos. El que titula el volumen revela una de las mayores influencias literarias sufridas por Greene: *The Viper of Milan* de Marjorie Bowen, copiosa novela que según él mismo confiesa le dió su molde —*la religión podría más tarde explicármelo en otros términos, pero el molde ya estaba allí*—: *el mal perfecto caminando por el mundo en que el bien perfecto nunca podría volver a caminar, y sólo el péndulo asegura que, después de todo, al fin la justicia se cumple.* El otro ensayo autobiográfico importante se titula *The Revolver in the Corner Cupboard* y allí Greene confiesa sus azarosos intentos adolescentes de suicidio por medio del juego llamado *ruleta rusa*: se pone una carga en el tambor de un revólver, se hace girar el tambor, se apoya el caño en la sien y se dispara. *Las chances son seis a una en favor de la vida*, comenta Greene. Para el muchacho esta experiencia (que repitió cinco veces) fué como el ingreso en la virilidad, la primera posesión de un cuerpo de mujer. Al reiterarla perdió el sentido de júbilo (comenta luego); fué como la diferencia que hay entre el amor y la lujuria.

Estas dos piezas no son fundamentalmente distintas de las otras. En cierto sentido son iguales. Cuando Greene interpreta a James a la luz de su propio sentido de la traición, o cuando ensalza en Mauriac lo que él mismo ha realizado (y mejor que Mauriac), o cuando ataca a J. B. Trend por su falta de religiosidad, está también haciendo autobiografía. Y el lector puede preguntarse qué es al fin y al cabo más revelador: la confesión directa, con todo lo que implica de exhibicionismo (es decir: de ficción) o esta exposición involuntaria, esta entrega apasionada.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

ELIZABETH BOWEN.—*Hacia el Norte* (To the North). Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires, Emecé, 1951, 312 págs.

En 1932, fecha en que apareció *To the North*, los buenos conversadores de Elizabeth Bowen no habían sido provocados ni preocupados por la revelación de la guerra, que en 1949 enfrentaría la escritora irlandesa en una novela de la traición, *The Heat of the Day*. Cada personaje era aún relativamente dueño de su destino y conversaba y meditaba largamente sobre él.

En *To the North* se renueva el cuadro psicológico y burgués al que frecuentemente se asoman las novelistas inglesas y que tiene sus más claros precedentes en *To the Lighthouse*, *The Garden-Party* y *Dusty Answer*. Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen, recogen desde distintas sensibilidades una atmósfera ociosa, en equilibrio, cargada de irremediables descontentos, de pequeños, indóciles conflictos que estallan y se liquidan en un té, en un jardín, en un viaje, en una fiesta. En *To the North* la acción sigue siendo mínima, pero los personajes reprimen a tal extremo su violencia, su visión fatalista de las pasiones y del porvenir, que cada nuevo capítulo representa siempre incontables posibilidades.

El lector no posee jamás —aunque constantemente se le invita a fabricar hipótesis, a adivinar el resto— el dominio absoluto de las circunstancias, sino su expresión superficial. El admirable crescendo del último capítulo, compuesto con un esmero estilístico que multiplica su tensión, tiene un desenlace en apariencia sorprendente, pero en verdad se halla prefigurado en las anteriores urgencias y constricciones de Emelina. Si se incomunica la reacción final de la joven, si se la desvincula de su fondo psicológico, la abrupta salida puede no ser del todo creíble, pero resulta nítidamente verosímil frente a los anticipos que poseemos de su carácter. Una aventura amorosa de ese tipo, en este tiempo, con semejante solución, acaso no llegue a provocar en nadie una impotencia a tal punto desesperante, pero sí en quien se mide a sí mismo por un padrón ajeno —el de Cecilia— escrupulosamente burgués e inhibitorio.

Aun no sé hasta qué punto puede ser Emelina la verdadera protagonista. No es una mera coincidencia que la obra parta del encuentro de Mark con Cecilia y se liquide en la sentenciada espera de Cecilia y Julián, precariamente defendidos en su temporánea

felicidad. Cecilia es el objetivo, el pretexto crítico de la novela, porque representa la indecisa conformidad, el no jugarse, el arribo sentimental; por eso sobrevive a los Summers —primero a Enrique, luego a Emelina— porque éstos gastan o queman cuanto tienen, y ella, en cambio, no tiene nada que gastar. Por eso también soporta una ironía tangente que aquí y allá rehabilita ciertos pasajes arriesgadamente cursis de la novela. Cecilia dice con frecuencia lugares comunes que no derivan de su ordinarietà (ella no es vulgar) sino de su negligencia (“*me gusta ser vulnerable*”, “*qué agradable es oír su voz*”, “*ahora sí que esto parece un hogar*”) e incluso la narradora, en presencia de Cecilia, condesciende a imágenes deslucidas (“*Julián corrió las cortinas sobre el retazo de noche fría que inquietaba a su novia*”).

Siempre priva en las intenciones de la autora una crítica de lo mediocre, aun de lo mediocre estilizado por la inteligencia, como en el caso de Cecilia. Para ello ejerce un estilo directo, sin mayores desvíos ni innovaciones técnicas. Constantemente tienen acceso en el relato referencias ágiles, hábilmente intencionadas (“*Hay cierta timidez hasta en la fantasía: miss Trip nunca se había escuchado más allá de este punto*”, “*aquel absurdo Pedro... aquel vivo testimonio de la inferioridad de Cambridge, que rechinaba y revoloteaba a su alrededor, más como una raqueta que como un ser humano*”; “*Las chicas se habían ido abriendo paso a través de los mandamientos*”) que contribuyen a fijar las actitudes y proporcionan una caricatura imperceptible y hasta si se quiere cordial acerca de la indecorosa plasticidad de ciertos destinos y categorías.

Esta preocupación por los matices, este cuidado por la estructura y el método descriptivo, denuncian manifiestamente el aporte de Henry James. Pero además —sin que ello determine el abandono de su obstinada pulcritud neoclásica— Elizabeth Bowen apela con frecuencia a pasados que interpola en las meditaciones de sus creaturas, en otro intento de ensanchar el espacio temporal de los personajes y que la vincula a ciertos capitales renovadores de la novela contemporánea.

SIMONE DE BEAUVOIR.—*Todos los hombres son mortales*. (Tous les hommes sont mortels.) Traducción de Silvina Bullrich. Buenos Aires, Emecé, 1951, 369 págs.

La fantasía temporal de que se vale Simone de Beauvoir para formular su novela metafísica, autoriza que el Conde Fosca, nacido

en el siglo XIII, obtenga por medio de un brebaje una gratuita inmortalidad que le permite entrar en los siglos y salir de ellos sin otro agravio que una filosofía cada vez más desencantada ante las reincidencias de la historia y la invariabilidad de la condición humana. Fosca comprende tardíamente que el único atractivo de la vida, su único sentido, proviene de la muerte, de su amenaza inevitable y fatal. Este planteo mantiene un parentesco superficial con el *Orlando* de Virginia Woolf, que también atraviesa siglos y generaciones. Pero Orlando es una esencia, un espíritu optimista que cambia de condición, de hábitos, de sexo, mas conserva siempre su visión juvenil de la existencia. Fosca, en cambio, posterga indefinidamente su destrucción somática, pero se vuelve solitariamente viejo de experiencia, de hastío, de impavidez. Es, en último rigor, un anti-Orlando.

El franco elogio de la muerte en que viene a parar esta novela, se diluye peligrosamente en sus excesivas dimensiones. Si el interés de la trama supera por escaso margen la elementalidad de los recursos, la tesis agobia de continuo el desarrollo. Una vez que el lector capta el mensaje existencial de la novela, se encuentra con que ya sabe el resto. A partir de allí, la obra puede ofrecer incontables variantes de un mismo tema, pero como novela —en sus fases de expectativa, de variabilidad y de sorpresa— ha dejado de existir. Del acabamiento de Catalina y de Antonio, de su actitud ante la ostensible revelación de Fosca, podemos inferir que todos sus futuros *partenaires* (Beatriz, Carlier, Mariana, Armando, Laura, Regina) tendrán actitudes semejantes, que Fosca se irá sucesivamente ilusionando ante sus esporádicos arranques de vida y desencantando ante el carácter perecedero de cuantos le rodean, que cada vez más despreciará a los breves existentes y, paradójicamente, anhelará el rescate de su muerte. Así, pues, el medro aparente del protagonista en cada una de sus etapas, convierte a la novela en una serie de cuentos estratificados que desarrollan, en épocas y ambientes diversos, las limitadas variantes de un tema estricto.

Las mejores cualidades del relato provienen tal vez de su obsesión histórica. Las gigantescas proporciones en que ha sido concebido, permiten asistir a la formación de Italia, el imperio de Maximiliano, la ascensión de Carlos V, el Bando contra Lutero, la conquista del Nuevo Mundo, la Revolución Francesa. Es probable que el mismo Raimundo Fosca, príncipe de Carmona, tenga su oscuro origen en Raimundo de Carmona, virrey de Nápoles a principios del siglo XVI. Desde la inacabable soledad de su protagonista, desde ese testigo atrozmente objetivo, la autora formula su penetrante crítica

de la historia y resulta evidente que la pluralidad de esa imaginaria conciencia, que lógicamente es cruel, despiadada, insensible, facilita el enfoque, otorga perspectiva para juzgar las épocas. En este sentido, el menos novelesco, la novela es un éxito.

Por otra parte, la mayoría de las objeciones que no siempre soporta *Tous les hommes sont mortels* han sido enumeradas claramente por Simone de Beauvoir, refiriéndolas a la intrusión de la filosofía en la novela: "*Si la lectura no fuera más que una diversión sin consecuencias, se podría situar el debate en el plano técnico; pero si se desea ser "agarrado" por una novela, no es sólo con el propósito de matar algunas horas; se aspira, como hemos visto ya, a rebasar, en el plano imaginativo, los límites siempre demasiado estrechos de la experiencia vivida. Ahora bien, esto exige que el novelista mismo participe en la búsqueda a que invita a su lector. Si prevé por anticipado las conclusiones a las cuáles éste debe llegar, si hace indirectamente presión sobre él para arrancarle la adhesión a tesis preestablecidas, si no le concede más que una ilusión de libertad, entonces la obra novelesca resulta sólo una mistificación incongruente, la novela no reviste su valor y dignidad si no constituye, tanto para el autor como para el lector, un descubrimiento vivo.*" (Ver *Literatura y metafísica*, en *Sur*, Nos. 147/49.) Es evidente que en *Tous les hommes sont mortels* existe una presión indirecta sobre el lector y que el protagonista es —por su índole fantástica, por su desacomodada conciencia— sólo una falsa réplica a la angustia del hombre.

MARIO BENEDETTI.

JOHANNES PFEIFFER.— *La Poesía*. Traducción de Margit Frenk Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 147 págs.

La lucha por un trato honrado y veraz con la poesía es una lucha contra el esteticismo y el diletantismo a la vez, dice Pfeiffer, y la primera parte de su libro, mientras estudia problemas formales —ritmo y melodía, imagen y metáfora, etc.— combate por señalar la esencia de la poesía, por mostrar que forma y contenido son una sola cosa, que la forma es ya de por sí contenido, de tal modo que resulta falso todo intento de separarlos o de valorizar uno a costas del otro.

La aplicación del método fenomenológico en esta primera parte ofrece resultados coherentes, objetivos, honestos hasta donde es posible, apenas viciados por esa actitud combativa, y resulta reconfortante ver estos problemas estudiados con método, esclarecidos punto por punto, apoyándose siempre en premisas bien probadas. Mientras Pfeiffer se mantiene en ese terreno, se pisa sobre seguro, aunque las consecuencias resulten generalmente obvias y el lector sienta que asiste a un desarrollo sólo sensato donde el autor va instalando parsimoniosamente honrados lugares comunes.

Pero al pasar a la segunda parte —valorativa— y, sobre todo, a la tercera —de interpretación—, se van acumulando los supuestos y se elige una situación de la poesía; se la encara existencialmente, como una forma de aprehender la verdad, de revelar el ser. *Es decir, que lo poético, con su autonomía estética, se somete a una norma supraestética, a la totalidad ético-metafísica de lo humano.*

Además de esta especial posición del autor, limitan el tema otras circunstancias. Por ejemplo: se estudia exclusivamente la poesía lírica. Dentro de ella, sólo la lírica alemana. La poesía lírica no es, por lo menos oficialmente, toda la poesía, y la lírica alemana tiene características demasiado especiales como para generalizar de modo absoluto a partir de ella.

Por esas razones, y por otras de menor entidad, parecen quedar fuera algunos casos, poetas, problemas o corrientes importantes, y el ensayo resulta serio y razonable, pero indudablemente pobre, limitado y en deuda con un título tan vasto.

Es encomiable la labor de la traductora que ha vertido en versos muy plausibles los numerosos ejemplos alemanes y realizado una laboriosa búsqueda, a menudo feliz, de poemas españoles equivalentes, para ejemplificar sobre textos originales.

V. E. FRANKL.— *Psicoanálisis y existencialismo.* (Ärztliche Seel-sorge.) Traducción de Carlos Silva. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 334 págs.

El libro de Frankl ofrece otro ejemplo del equívoco que soporta el público lector de estos *Breviarios*, tan excelentes, a veces, por otros conceptos. La palabra *psicoanálisis* del título español hace, así combinada, un rótulo sumamente atractivo, pero, desde las primeras páginas, puede verse que a dicho método sólo se le concede una

aceptación retaceada, forzada y rencorosa, y que hay que atender al título original. Este significaría *logoterapia* o, más literalmente, *cura de almas*. Por ahí vamos, sí, al verdadero asunto. Y si se trata de *cura de almas*, no nos puede extrañar que la teoría y el método de Frankl, queriendo rebasar las posibilidades y el sentido del psicoanálisis, constituyan un verdadero paso atrás, que sean, en última instancia, una vuelta al cura.

La misión de la *logoterapia* consiste no tanto en analizar como en estimular, tocar algunos resortes, proveer de las mentiras necesarias contra la angustia, el nihilismo y todas las consecuencias de la falta de mentiras. Se aplican a estos fines la mayor parte de los principios cristianos —exaltación de la humildad, del sacrificio, valoración del sufrimiento como depurativo—, y una no tamizada fraseología al uso, por el estilo de: *cargar con su cruz, la noble actitud ante los golpes del destino, el imperativo de la hora, la misión en la vida, la voz de la conciencia.*

El existencialismo no podía proveer a Frankl de un sistema ético; sólo le facilita algunos postulados —el hombre es libre, el hombre es responsable—. Frankl se aferra a ellos. Y es innegable que el “*ser hombre es ser responsable*” lo tiene todo para convertirse en un tremendo foco de complejo de culpa y hasta tal vez para abrirse una vía hacia el pecado original. Por ahí es posible que la humanidad culpable se hiciera merecedora de aquellas frases y de los consejos que encierran.

Es evidente que tal terapia está viciada —aunque Frankl se defiende de ese reproche— por la posición ético-metafísica de su aplicador; que puede ayudar en muchos casos al enfermo porque le pone a mano lo que el instinto de conservación procura: pretextos; que, por consiguiente, ya no se trata —como en psicoanálisis— de rescatar zona consciente, sino de tapar superficialmente, con materiales convencionales, quedándose médico y enfermo en el terreno de los prejuicios, creencias, tabús, valores.

A lo largo de la obra, y constantemente, la posición religiosa del autor, su falta de espíritu científico, se ponen de manifiesto por un pensamiento sin rigor, un lenguaje finalista, razonamientos anti-científicos. Dice, por ejemplo, hablando del deber del médico frente al suicida fallido: *Si el “destino” o la Providencia hubiesen querido dejar morir realmente al cansado de la vida, habrían encontrado los medios y los caminos necesarios para que la intervención médica llegase demasiado tarde.*

El libro es más complejo de lo que esta reseña deja ver y los títulos del sumario provocan un hondo interés que casi siempre fracasa frente al texto. El sentido de la vida, de la muerte, del dolor, del trabajo, del amor; la psicología de las neurosis de angustia, de la esquizofrenia, de la melancolía, se estudian en capítulos aparte. Pero es el libro de un moralista más que el de un médico y busca sus puntos de apoyo mucho más a menudo en Heidegger, en Max Scheler, que en Adler o en Freud. Y no parece demostrado que, como repite el prólogo, sea "lo más importante" después de este último. Ni mucho menos.

IDEA VILARIÑO.

CONCURSO DE CUENTOS

Cada certamen literario constituye, por lo general, una experiencia que sobrepasa los términos explícitos de su fallo. Más allá del resultado obtenido, de los nuevos nombres que destaca, de la inevitable comparación de estilos e influencias, existe la impresión general que traduce el concurso, a la que también contribuyen —y a veces en mayor grado— todos aquellos trabajos que por algún imperdonable defecto, por alguna notoria debilidad, han sido descartados en la última promoción, pero que aportaron sin embargo algún interés particular, ya sea como exclusivos representantes de alguna tradición, de alguna indocilidad literarias, ya sea como testigos únicos de una experiencia vital.

Las bases del concurso de cuentos organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes y NÚMERO, fijaron una edad máxima de treinta años, entendiendo sus organizadores que era ése un límite apropiado para destacar aquellos narradores que enfilan hacia una madurez de sus medios expresivos. No obstante, la circunstancia de que no fuera establecida una edad mínima, permitió la abundancia de trabajos que revelaban, cuando más, titubeos adolescentes que nada anticipan, en lo que se refiere a posibilidades ciertas, para un inmediato, efectivo futuro.

Probablemente el rasgo más patente del concurso fué la ausencia de un trabajo descollante, que de un modo manifiesto aventajara a los otros. Por el contrario, desde las primeras reuniones del Jurado, se destacó una decena de cuentos que, por más que superaban la mediocridad general, por más que alcanzaban un nivel decoroso, no llegaban a soportar algunas objeciones lo bastante importantes como para hacer vacilar la preeminencia de cada uno en especial. Para el jurado, eso significó el estímulo y la necesidad de un estudio más detenido, más atento, y el empate final, que de ningún modo representa en estos certámenes la mejor solución, en este caso particular parece haber servido —como, por otra parte, el texto del fallo lo explicita— para establecer que la supremacía era sólo una cuestión de matices, a tal punto que quizá hubiera configurado una injusticia la adjudicación del primer premio a un solo participante.

No es necesario extenderse acerca de los cuentos premiados o mencionados; ellos se ofrecen al juicio del lector. Parece de mayor interés referirse al conjunto, al gran número de los que a juicio del jurado no merecían la publicación.

En buena parte de los cuentos presentados es posible rastrear las más fáciles influencias, las más palmarias imitaciones. O'Henry, Hughes, Faulkner, Greene, Hemingway, Kafka, Hesse, Viana, Quiroga, Espínola, Onetti, se traslucen a menudo demasiado claramente como para no estorbar la expresión personal del concursante. Pero aun estos casos superan abiertamente a aquellos otros que no denotan ninguna influencia, casi diríamos ninguna lectura, o, lo que es peor aún, que evidencian lecturas chirles, ineptas: semanarios femeninos, digestos insípidos o tendenciosos, periodismo de la peor especie. Esos, en rigor, no existen como cuentos, y constituyen, infortunadamente, la mayoría de los 129 trabajos presentados.

Tal vez la única influencia que, aunque previsible, significa una novedad en los concursos literarios que se realizan en nuestro medio, sea la existencialista. Pero es evidente que pocos de estos afluentes están enterados de qué esencias trata la fuente originaria. Han copiado mayormente su sordidez externa, no su actitud fundamental; han recogido las prostitutas, los suicidas, los crímenes, los adulterios —que, después de todo, ya habían sido fatigados por el tango— pero no se han interrogado acerca de los móviles y, lo que es menos perdonable, no han interrogado tampoco al existencialismo.

Se hallan presentes, tratados con mayor o menor habilidad, con mayor o menor convicción, los temas de la infancia, del proletariado, de las luchas políticas, de la fe. Los asuntos camperos han tenido un número de adeptos algo menor que en otros certámenes de este tipo y, en cambio, la literatura fantástica ha tentado a algunos, por lo común con magro resultado.

Desde que el límite de edad establecido circunscribió el concurso a escritores jóvenes, resultan en cierto modo explicables ciertas restricciones de la temática, y, especialmente, un claro predominio de la *experiencia* sexual adolescente. No resulta en cambio tan explicable la ausencia de ciertos temas como el deporte, la playa, el tango, que por el espacio que ocupan en la cotidianidad de nuestra juventud, parecían reclamar un tratamiento adecuado.

Por otra parte, el tema de la ciudad, en sus aspectos burocrático y comercial, en sus vicios y diversiones, ha sido casi totalmente descuidado. Como tipos, figuran el obrero, la ramera, el borracho, el estudiante, el linyera, alguno que otro gaucho, pero faltan el empleado público, el hincha, el caudillo político, el carrerista.

Con todo, la más recordable ineficiencia del concurso tiene que ver con el aspecto estructural de los cuentos. Es evidente que la mayoría de los participantes ignora, y llega en esto a límites increí-

bles, en qué consiste el género y confunde lamentablemente el cuento con una novela abreviada o con el simple enfilamiento de aventuras. Ignora además ciertas reglas de la verosimilitud, de un mínimo rigor intelectual, a los que ni siquiera elude lo fantástico.

Demás está decir que no se pretende resolver, con estas elementales apuntaciones, ningún problema esencial de nuestra narrativa. Tampoco debe pensarse que 129 cuentos —malos, mediocres o buenos— sirven para generalizar una impresión, para hacerla extensiva a otras zonas, a otras edades. Pero es indudable que estos concursos, cualesquiera sean sus resultados, aparecen cada vez como más necesarios. Aunque el lector no siempre alcance a apreciar la totalidad de los beneficios que pueden obtenerse, aunque a veces la cosecha pueda parecerle insuficiente, estos certámenes son importantes para el creador, no ya por el premio material que otorgan, sino por la posibilidad de difusión, por la incitación al rigor, que significan para su propia, necesaria exigencia.

FALLO DEL CONCURSO DE CUENTOS

ORGANIZADO POR LA ASOCIACIÓN CRISTIANA DE JÓVENES
Y LA REVISTA NÚMERO

En Montevideo, a los veintiocho días del mes de noviembre de 1951, reunidos en el local de la Asociación Cristiana de Jóvenes, los miembros del Jurado del Concurso de Cuentos organizado por esta Institución y la Revista NÚMERO, señores Rubén Areán, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, acuerdan: previamente a la adjudicación de premios y por mayoría —con el voto en contra de Carlos Real de Azúa— la división del primer premio, por entender que no existe una neta superioridad de ninguno de los dos cuentos considerados en la última preselección para optar a ese puesto, lo cual equivale a decir que no existe en el Concurso un cuento situado en nivel eminente sobre los demás, que es lo que la cuantía y la entidad del primer premio debería distinguir.

Triunfante este criterio, compartieron por unanimidad de votos el primer premio los cuentos "Inocencia", seudónimo "Rector", y "La Máscara", seudónimo "El caburé". "Inocencia", por su riqueza de elementos temáticos y sus hallazgos expresivos de detalle; "La máscara", por las virtudes de su escritura y de su estructura narrativa.

También acuerda el jurado conceder por unanimidad el segundo premio a "El Solitario", seudónimo "Sapé", por la felicidad de su clima fantástico y de la primera parte de su desarrollo.

Conceder por unanimidad el tercer premio a "El fracaso", seudónimo "Richmond", por la noble complejidad de los elementos comprometidos en la narración.

El Jurado recomienda la publicación de estos cuentos, así como de las siguientes menciones:

"Las confidentes", seudónimo "Tse-tse", por la composición certera y el interés de su desarrollo; "El arco iris de Andrés", seudónimo "Elo", por la diafanidad de los medios expresivos y su mitigado lirismo.

Asimismo el Jurado resuelve mencionar los siguientes cuentos: "Luisa", seudónimo "Dimensión", por la ambición de su tema y la eficacia de su desenlace, superiores a su realización; e "Ilusión", seudónimo "Aspirante", por sus aciertos de ambiente y por una tersa escritura, y pese al entronque con un tema ya famoso en la narrativa.

Se deja constancia de que los cuentos "Muchacho" y "Nunca pasa nada" fueron propuestos para mención por los señores Carlos Real de Azúa y Carlos Martínez Moreno respectivamente.

Abiertos los sobres en presencia del Delegado de la Asociación Cristiana, señor Pedro Begué, los autores de los cuentos resultaron ser: Omar Prego Gadea ("Inocencia"), Juan Luis Cavo ("La máscara"), Saúl Pérez ("El solitario"), Günther Schnapp ("El fracaso"), Julio Rossiello ("Las confidentes"), Irene Gebhardt ("El arco iris de Andrés"), Adán C. Marín ("Luisa") y Jorge W. Prado ("Ilusión").

No habiendo resultado premiado ni mencionado en este fallo ningún socio de la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Jurado acuerda volver a reunirse, previo un trámite administrativo que permitirá saber cuáles son los cuentos y seudónimos a tener en cuenta para el certamen restringido de la Asociación Cristiana de Jóvenes, a fin de decidir si se atribuyen o declaran desiertos los premios del mismo.

FALLO COMPLEMENTARIO

En Montevideo, a los diecisiete días del mes de diciembre de 1951, reunidos en el local de la Asociación Cristiana de Jóvenes los miembros del Jurado del Concurso de Cuentos organizado por esta Institución y la Revista NÚMERO, señores Rubén Areán, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, y vistos los trabajos presentados en el certamen restringido para socios de la Asociación Cristiana de Jóvenes, acuerdan por unanimidad:

Conceder el primer premio al cuento titulado "Nunca pasa nada", seudónimo "Sanchico".

Declarar desierto el segundo premio.

Conceder el tercer premio al cuento titulado "El hombre que dominó a la vida", seudónimo "Alce".

Abiertos los sobres en presencia del delegado de la Asociación Cristiana de Jóvenes, señor Pedro Begué, los autores de los cuentos resultaron ser: Isaac Abulafia Algranatti ("Nunca pasa nada") y Aldo Cánepa ("El hombre que dominó a la vida").

NOTA.—El acto de entrega de premios tuvo lugar en el local de la Asociación Cristiana de Jóvenes, el jueves 27 de diciembre, a las 19.15 horas.

PRIMER PREMIO

OMAR PREGO GADEA

“INOCENCIA”

Uno puede olvidar cosas en la vida. O por lo menos no recordarlas sino en ocasiones especiales, —aquella muchacha que amamos cuando teníamos veinticinco años, nuestro perro que fué atropellado por un auto, alguna melodía—.

Pero algunas impresiones que recibimos cuando niños, en el colegio sobre todo, no se borran más. Es como si fuéramos pequeños cilindros prontos a grabar la más pequeña vibración de sonido, el más leve matiz. Luego el cilindro se va llenando paulatinamente y ya entonces es difícil. Los recuerdos se nos escapan con mayor facilidad. Se graba sobre los viejos surcos.

Aquella mañana de primavera, con el sol apenas entrevisto a través de los altos muros del colegio —un viejo colegio de franciscanos en las afueras de la ciudad—, como si quisiera él mismo festejar su propio advenimiento, con aquella ligera bruma que es precursora también de la primavera, que existe aún antes de que los primeros pájaros comiencen a cantar, sería inolvidable para Eduardo. El, que estaba parado en el arco que dividía el patio pequeño del mayor —el patio de los párvulos, como lo llamaban los ya mayorcitos con el desdenoso bozo sobre los labios contraído en una parodia del desprecio— con su acostumbrado pelo revuelto y aquel aire de sonambulismo que le acarrea, indefectiblemente, mala nota en aplicación, no pensaba, o más bien no podía prever, que aquel sería uno de esos días especiales, que están como dispuestos para que los recordemos tenaz y dolorosamente.

En aquel día, un diecinueve de setiembre, sentiría por primera vez y para siempre, que él no estaba en la vida para seguir viviendo en esa pequeña felicidad que le brindaba el apoyo de sus padres, el asistir a clase, obtener calificaciones que le permitieran seguir adelante.

En ese día podría darse cuenta de que algo, alguien —él no podía saber qué—, se había fijado en él de un modo particular, como un desconocido que lo mirase fijamente en el ómnibus o en la calle. En ese momento estaba ocupado viendo al héroe deportivo del colegio entrar en bandeja con aquella elegancia suya tan particular y con-

vertir un gol. Pensaba que cuando fuera grande sería igual a él. Pero la vida se encarga de hacernos de una manera bien distinta al héroe que soñamos cuando niños. Tal vez porque no lo soñamos con la suficiente fuerza, como si nos contentáramos con serlo solamente por unos minutos al día. Los minutos que en la cama, antes de dormirnos, salvamos a alguna niña en peligro, o vencemos en una difícil competencia. Pero es posible que algo de esta levadura quede fermentando, un trozo de ella, y cuando ya de algún modo o de otro no llegamos a ser lo que soñamos, lo que debimos ser, nos dé aliento para seguir viviendo, esperando algo que no sabemos bien qué es, porque la levadura se ha dispersado y nos es difícil apresarla.

Sin embargo aún en aquel paraíso de Eduardo se había infiltrado una pequeña desazón. Era como si se hubiera olvidado de cerrar una puerta y se colase por ella una corriente de aire frío. Tenía pereza de averiguar qué puerta era; podía relegar el momento de ubicarla. Sin embargo, él lo sabía muy bien. Por lo menos una parte de él. La parte que precisamente era combatida por los compañeros de clase, la parte que estaba siempre atenta a estas cosas, a estas pequeñas desazones poco definidas, como si fuera la antena de un barco en alta mar, de noche, alargándose en todas direcciones, en busca de la voz que le anunciara la calma o el temporal, el cielo estrellado o el bajo peligro, sin saber bien que era lo que podía llegar a ella.

Cuando sonó la campanilla anunciando la terminación del recreo y todos los chicos, ahora silenciosos, se dirigieron a sus clases, localizó aquella voz que luchaba por ser escuchada, que empujaba la puerta casi abierta y se presentaba de lleno ante él. Y justamente en ese momento, otra voz, la de su compañero del banco posterior, en el gran salón lleno de otros niños, se lo confirmó:

—Eduardo, ¿sabes qué día es hoy?— Y ahuecando la voz— “Confesión General”.— Se advertía cierto tono de felicidad, como si el hecho de arrodillarse frente a la oscura rejilla del confesonario y deslizar por ella los pequeños, insignificantes pecados de la adolescencia —son insignificantes, pequeños, porque aún no se ha tenido tiempo de ponerse a pensar, a sentir, qué es, por ejemplo, la sangre de Cristo, por qué pesa sobre nosotros— fuera algo agradable.

Para Beppo era como si hablara por teléfono con una persona lejana, que por lo demás no estaba bien enterada de lo que le decían. Aún no había descubierto que la capacidad de hacer el mal, el mal en sí, el verdadero, irremediable, es una cosa que se adquiere con los años, como una manera de sonreír, las arrugas en torno de los ojos, el rictus de la boca.

Eduardo tampoco se sentía muy desazonado por ello. Apenas si una sensación de vacío en el estómago, como cuando emprendía el viaje de vacaciones, algo más bien indefinible. Lo que le imponía a él era la penumbra, el silencio, algún irremediable murmullo, ese silabeo desdentado, característico, la posible sombra de las estatuas de los santos en sus correspondientes nichos, la inevitable y tonta presunción de que aquellos ojos sin vida le seguían mirando después de haber pasado por delante de ellos. Y en los primeros tiempos le molestaban los sacerdotes que preguntaban mucho, que inquirían demasiado en sus pecados, en sus pequeños problemas. Cuando alguno de ellos amenazaba entrar en el recinto defendido por su taciturnidad, él se apresuraba a alejarlo de cualquier modo. Y luego ya no lo elegía más para su confesión general. Porque el viernes de cada semana se levantaba un muchacho alto, demasiado desarrollado para su edad —como si se apresurara a crecer para ponerse los pantalones largos en un afán de dejar el período de la niñez como un traje viejo que ya se ha usado largo tiempo, y quisiera ser mayor, como su cara lo adelantaba en esa madurez enfermiza de los niños precoces— y comenzaba en silencio a repartir unos papelitos impresos que decían: “Deseo confesarme con el R. P.” que luego había que firmar y entregar al mismo chico que ya volvía de su recorrida y con el mismo silencio los colocaba en el pupitre del celador que procedía a clasificarlos, como si fueran mazos de naipes, y luego los tomaba de los distintos montones y comenzaba a llamar a los niños para que fueran por turnos.

Eduardo los había ido eliminando uno a uno, como si se tratara de acertar con la carta indicada, hasta que por fin la había encontrado. El se acercaba a la rejilla y luego de escuchar las primeras palabras en latín, le tocaba el turno a él. Comenzaba, sin esfuerzo, a murmurar a la rejilla inmóvil, con un pequeño crucifijo tallado, del mismo modo que si la rejilla estuviera vacía y él dijera cualquier cosa, una fantasía de las que inventaba de noche en su cuarto, a alguien que ni siquiera lo escuchaba. A veces, fugazmente, pensaba que aquel cura se encerraba en el confesonario a pensar en alguna terrible ofensa hecha a Dios, alguna herejía, como por ejemplo pisotear una hostia o consagrar en una misa negra. El no sabía, por supuesto, qué era una misa negra, pero una noche, en el dormitorio de los pupilos, sintió murmurar esta frase, lúgubremente, a unos de sus compañeros: “Está perdido sin remedio, asistió a una misa negra”.

Y de allí en adelante siempre asoció estas palabras a la semioscuridad del cuarto, a la pequeña vela, de esas de mesa de luz, que

alumbraba en forma fantástica a los nocturnos platicantes reunidos en torno de ella como brujas, susurrando, contando a media voz detalles triviales del día.

Pero el viernes seguía avanzando inexorablemente hacia la finalización. Ya estaban en la clase de matemáticas y en la próxima, cuando sonase la campanilla, el celador comenzaría a nombrar a los que se apuntaron para confesarse. Eduardo podía aún postergar el momento del examen de conciencia para después. Ahora se hallaba atendiendo la clase. En el pizarrón, tiza en mano, con los pequeños ojos escondidos tras los gruesos cristales de los lentes, como si necesitaran aquel refuerzo para asomarse al mundo, para empujar a la cara a tener una expresión, se encontraba el matemático del grupo. El mismo que más tarde se aferraría a aquel recuerdo del niño que había sido, del niño que podía resolver el problema del mundo con una tiza y el auxilio del pizarrón, y someterlo a una fórmula pasible de ser resuelta.

Por fin terminó la clase sin que el profesor lo hubiera molestado, y llegó el momento en que el celador comenzó a barajar sus pequeños e inofensivos naipes de nombres. Le llegó a él el turno. Penetró en la iglesia plagada, invadida de pequeños murmullos que surgían de las casillas de confesión, como si el templo sólo contuviese ahora el pecado.

Y luego, cuando se hubo arrodillado en su casilla e iba a comenzar su repetida cantinela de los viernes —repetida porque tenía doce años y a esa edad las formas del mal tienen muy pocas variantes, porque uno aun no se ha perfeccionado en el engaño— se dió cuenta de que no debió adelantarse aún. Había otra persona confesándose. Era una mujer que se le había adelantado y estaba susurrando por la rejilla del otro lado, en la misma forma que él lo hacía. Quizás pensó entonces, por primera vez, que el silencio del sacerdote se debía a que él ya no tenía consuelo que ofrecer a los demás, porque el mal se había ido deslizando imperceptiblemente por las dos rejillas de los costados, y él era algo así como un tacho de basuras que los hombres toman en cuenta sólo cuando van a arrojar en él sus inmundicias, y luego tuviera que vaciarse él mismo ante Dios. Pero esto no lo pudo pensar Eduardo en aquel momento sino que, con seguridad fué mucho después, ya hombre, porque entonces no lo pudo comprender. Al principio, cuando descubrió que había otra persona, pensó en levantarse y alejarse. Pero se sintió fascinado por aquel murmullo que había acaparado la atención del sacerdote antes que el suyo, y seguía infatigable, recto, como un atleta derrotado que, a pesar de encon-

trarse rezagado, se esfuerza por cruzar la línea cuanto antes. Y aquello nuevo, inesperado, desafiaba su inocencia, como si fuera un explorador que se lanza a ciegas, sin mapas ni guías a conquistar un país desconocido. Se sentía arrastrado, él, niño inocente, a la vorágine de aquel avance, de aquella fabulosa aventura por el mundo de las cosas que se nombran en voz baja. Y allí se le ofrecían casi en una virginal pureza, de cosa fresca y sin embargo prohibida, sucia, a media voz. El mundo de los actos de los mayores, de las relaciones insospechadas que podían existir entre una mujer y un hombre, aquellas relaciones que el sacerdote había pedido se le dijeran con detalles, insistiendo en ellos, como si él mismo no supiera lo bastante. También la cantidad de veces, como si una sola vez que ello fuera mencionado no bastara para pulverizar el pequeño mundo de Eduardo.

Más adelante sintió caer sobre aquella cabeza, como un sayo protector, la absolución, las fáciles palabras de perdón, las mismas que viernes a viernes caían sobre él, sobre sus pequeños mundos magnificados.

De allí en adelante ya no podría seguir siendo el mismo, ya no podría concurrir al confesonario con el espíritu necesario. No consideraba ya a sus pecados como tales, con la magnitud necesaria como para merecer un perdón. Pero era incapaz de cometer los otros, los que en realidad necesitaban la fórmula de paz.

Cuando se levantó de la casilla, dejó en ella al niño que había sido hasta entonces, y el que se dirigió a la clase a ocupar su puesto, descubrió, casi con horror, que de allí en adelante comenzarían para él los momentos de espiar en el rostro de los compañeros, de los profesores y de sus padres, si aún seguía persistiendo en ellos el reflejo de su inocencia perdida, como si contemplase a través de la ventanilla de un coche en fuga, perderse su propio reflejo en el vidrio de pronto traspasado por una luz demasiado fuerte.

PRIMER PREMIO

JUAN LUIS CAVO

LA MÁSCARA

La luna puede derramarse por todo un cielo y caer en un sólo rayo en un cuarto. A veces, semidesvanecida en las nubes puede penetrar difusamente, sin precisión. Bloy pensaba eso tirado en la cama, en la noche de un manso pueblo de campaña; contemplaba alternativamente el cielo que se tendía arriba, con la luna y las nubes, y el interior del cuarto de pensión tratando de acostumbrar la vista a las sombras. Su cuerpo descubierto de sábanas emergía en volumen sobre la cama, casi como depositado allí, como cualquier objeto inerte. Miraba el contraste de sus piernas, finas listas pardas en el blanco atenuado de la ropa interior. Más allá se metamorfoseaban el ropero y la mesa, salían penosamente de las esquinas y verticales de las paredes, transformándose en alguna que otra masa oscura más concisa.

Podía ver ahora, cómo se recortaba el marco de la puerta y avanzaba hacia él nítidamente. Con las manos adosadas a la nuca contemplaba cómo se perdía el humo del cigarro ventana arriba, con un sólo vaivén de su cabeza. Era su última noche en el pueblo; sabía que iban a echarlo y esperaba el momento; mientras tanto quería estar allí, tirado laxamente sin indiferencia ni pena; amparado en el más sereno vacío que podría traerle la noche; absorbiéndola sin pensar en nada.

Así podía recordar el primer día de su llegada y los que se sucedieron hasta entonces. Pudo volver a caminar por las calles arcillosas del pueblo, mirando las casas de piedra, que iban de camino entre la estación del ferrocarril y el núcleo más poblado; la niebla a veces había bajado espesa contra el suelo, haciendo terrosas las figuras de los transeúntes, aplastándolos en los pasos lentos dados en las calles. Después, otras veces, en un recodo atrás de la demarcación de casas, las viviendas de ladrillos con revestimientos de cal, con un único hueco de puerta, que se continuaban indefinidas en hilera hasta el río, muriendo entre el barro y los cañaverales de la orilla.

El río se extendía estático, sucio, entre el laberinto salvaje de los cardos, juncos y cañas enmarañadas y duras. De algún lado

surgían espinillos más grandes, unificando, atando y entrelazando las matas espinosas.

Podía recordar ahora los pequeños metros de pasto fresco, único claro en las dos riberas, que daba justo detrás del puente bordeado e inasequible, deslizándose en pendiente hasta el agua, que lo tupía a su salida de camalotes. A él se llegaba atravesando espinillos, hundiendo los pies descalzos en el barro y aplastando cardos, por un atajo detrás del monte. Allí había pensado que todo ese conglomerado vegetal, hirsuto, podía en cualquier momento estrecharse aún más en torno suyo y del pequeño trozo de césped, aprisionarlo en movimientos de tallos, púas y ramas, hasta convertir su cuerpo en maraña, salvajemente.

Las tardes de verano plumizas, volvían también a su memoria. Recordaba haber andado entre las calles desiertas de gente, sudando y sintiendo el crujir de los zapatos de suela, con el que la tierra boca arriba, recibía reseca el calor del sol. Era en esos días en que se inmovilizaba el trajín del pueblo. Podía palpase el silencio, aplastado, agotado e inerme contra las paredes macizas. Fué entonces que tirado en su cuarto no percibía nada más que el movimiento del brazo de la idiota al barrerlo; las partículas de polvo permanecían suspensas en la claridad de la pieza, moviéndose y girando para retornar a la quietud, a cada golpe de escoba del brazo desnudo. Recordaba cómo se bamboleaba el delantal de la muchacha en los movimientos alternados de las piernas; cómo la cintura se balanceaba apenas rozando el aire, y los brazos flojos partían del cuerpo rítmicamente. La cara de la idiota aparecía en un perfil ya tanto grotesca, como burlesca, bajo el pelo grasiento y despeinado. Se podían distinguir apenas las pequeñas hendiduras del músculo a cada arco brusco del codo, y más nítidamente el temblor agobiado del muslo cuando la pollera ajustaba la pierna.

Esa cara y la de Pablo eran las únicas que recordaba perfectamente, entre todas las del pueblo; ahora quizás pudiera arrepentirse de no haber hablado ni mirado a nadie en su deambular por aquellas calles. Ya estaba allí la cabeza de Pablo, asomando idéntica a lo que él la imaginaba, en la abertura de la puerta del cuarto. En la semioscuridad podía distinguir la posición exacta de la nariz pequeña, los perdidos ojos azules, sin fijeza, hondos; la boca entreabierta dejando sobresalir del labio superior el ángulo de los dientes, afilado y blanco. Arriba el pelo negro, achatado y cayendo; oscilando.

Pablo volvió a repetir entrecortadamente sin penetrar del todo en el cuarto:

—Bloy. ¡Está muerta!

Pero no recibió contestación.

Muerta, muerta... la palabra encajaba en el presentimiento. El presentimiento que inculcaba el recuerdo de aquella tarde otoñal tibia y seca en que su cabeza cayó volcada sobre la almohada. Fué el instante del deseo que ella arrastró a la incompreensión en aquel primer gesto con que se trastocaron sus facciones. El miedo había repercutido en los nervios para plegarse en el cuello de la idiota donde dejó una arruga. Después el sosiego, la mansedumbre de los ojos y el pliegue más distendido de los labios. Así por breves segundos hasta la nitidez. El rostro cobró impulsos de vida en la palpación intensa; la mirada adquirió un brillo desusado entre los semientornados párpados y la sonrisa se dibujó plena, espontánea y simple.

Era un golpe de lucidez que se abatía sobre su cara con fuerza incontenible de videncia y que hermoseó sus facciones en aquel preciso instante.

Y ahora aquello; el crujir de los zapatos en la pieza vecina, los cuchicheos de la gente, el roce de las primeras flores contra el marco de la puerta: quizás la ira y el tumulto.

Alguna voz salía de entre los murmullos para compadecerla; como si ella no hubiese sido más humana cuando palpaba con incompreensión su vientre. De la negrura de aquel ostracismo él creía advertir en el pasaje modulante de los dedos, una ternura que rozaba la pulpa de las yemas. Y toda la mano se afinaba sin pres-teza, tierna y suplicante.

La voz oscilaba en el cuarto, de la violencia al sosiego, e iniciado al impulso del reencuentro buscó a tientas su ropa y se vistió sin prisa; todavía la obsesión campeaba indecisa pero arraigada en los ojos ya, y en el pensamiento. Atravesó el trecho de baldosas opacas y penetró en la escena sin sospechas, dominado por un dejo de lástima e incompreensión.

Allí la tenue luz de las velas oscilaba entre las flores y la colcha. Inculcaba un matiz impreciso de sombras que se abatían divagantes en la negrura del pelo. En la cara jugueteaba indecisa en la serenidad de los párpados, en la suave pendiente de la nariz.

No había dudas; el momento del parto copiaba las facciones de aquella tarde ida. De otro modo no podía explicarse la misma suavidad comprensiva, la misma desvaída nostalgia; el mismo dejo de abandono en el último gesto. Y el juego de luces imprimía al rostro yerto aquel dejo de hermosura consabido.

No era posible examinar las manos ocultas por las mantas y cruzadas sobre el pecho; no era dable acariciar la frente ignota a todas las presencias. ¡Las presencias! Recién entonces retomó el sentido: no estaba sólo. Su ausencia había caducado imbuída de pensamientos entre el cuerpo y las llamas de las velas. Ahora adquiriría la certeza de todo el fondo real que circunscribía el lecho.

Empezaban a taladrar frías y amenazadoras las pupilas en su interior. Era demasiado recepcionar toda la carga de odio que transmitían los ojos, las voces y los gestos, convencidos quizás de su cimismo ante su desmembrada obra.

Huyó a su pieza, donde vestido aún se desmoronó en la cama. Allí retomó del torbellino de ideas los dos instantes en que cayó la máscara en aquel rostro raído de comprensión.

SEGUNDO PREMIO

SAÚL PÉREZ

EL SOLITARIO

El pueblo tiene una sola calle. Por esa calle nadie pasa; en primavera el viento que proviene de las sierras levanta remolinos de polvo; en diez años sólo he visto un furgón negro que iba al camposanto. Desde la ventana miro a lo lejos una meseta de piedra donde aparecen los nichos y las cruces blancas del cementerio; en la hora del anochecer, cuando el cielo hace un derroche de granates y dorados, las cruces se yerguen más blancas aún en la lejanía.

Hace diez años que vivo en este pueblo y en todo ese tiempo nunca hablé con ningún vecino; ellos viven en sus casas, tienen a los fondos una quinta y una vaca que les suministra leche. Si alguna vez los veo es de lejos, cuando se dirigen al empalme donde se deposita la correspondencia.

En invierno la calle es un lodazal, las bestias se hundirían fácilmente en ese barro espeso y negro que huele como el cuerpo de un enfermo con mucha fiebre; en verano el polvo es tan caliente que ningún niño se atrevería a pasar descalzo; si lo hiciera sin duda se llagaría las plantas de los pies.

Detrás de la calle, en la acera de enfrente, hay una casita blanca pintada con cal, que tiene los postigos de la ventana cerrados y sobre la puerta una cruz. Nadie se asoma a su ventana; sin embargo, he visto muchas veces que de su chimenea se eleva una frágil columna de humo y esto me ha hecho suponer que está habitada. En vano he escrutado a toda hora la puerta y la ventana; nadie aparece. De noche me ha despertado el canto de una mujer que parecía arrullar a un niño. En la calle, la única del pueblo, no hay árboles; el sol en verano cae sobre el polvo gris y nada proyecta sobre él una sombra. Muchas veces me ha dado la impresión de que el sol alumbra desde todos los puntos cardinales, y que en este pueblo las casas se ven envueltas durante todo el día en un aro de sol. Sin embargo, a pesar de los fuertes aguaceros del invierno y la canícula del verano, la vegetación es enteca; crecen mucho las zarzas y los líquenes, se encuentran hongos hasta dentro de las habitaciones, en las partes húmedas del piso de tierra. De las casas que hay, la mayor parte es de techo de totora donde ningún

pájaro se posa. Esta es la más amplia descripción que puedo hacer de mi pueblo; anoté todo lo más interesante que en diez años he visto desde acá, desde esta mesa.

Hace diez años que estoy en esta casa, los codos apoyados en la mesa, el mentón en la palma de la mano, mirando por la ventana la lenta extinción de la luz diurna. De madrugada me desperté y levanto mi cuerpo que quedó durante toda la noche caído sobre la mesa, abro los ojos y lo primero que veo es la calle por la puerta, y las lejanas cruces por la ventana.

En todo este tiempo he aprendido a hacerme muchas cosas: yo mismo me cocino una frugal comida a base de legumbres; barro el piso y antes de las nueve de la mañana ya estoy sentado en la mesa mirando por la puerta y la ventana. Aprendí también a coserme la ropa, tal vez si tuviera más tiempo aprendería el oficio de sastre, ya que mi oficina es en realidad una ex-sastrería. Hay en un rincón un maniquí muy deshecho, está mostrando el relleno de lana a través de sus desgarrones; hay también en mi oficina dos grandes espejos uno frente al otro, en los que durante todo el día me estoy viendo; me veo simultáneamente de frente y de espaldas y veo mis dos perfiles que siempre me han parecido desiguales.

Además del maniquí y los dos espejos hay en las paredes moldes hechos con diarios que pertenecen a trajes de hombres. Cuando el anochecer me sorprende con los ojos fijos en la lejanía, prendo un farol de luz rojiza. Es hermoso ver el crepúsculo, inmóvil, sobre una silla de mimbre. Estoy tan acostumbrado a esperar que el sol se oculte detrás del cementerio, que aunque fuera ciego sabría exactamente cuándo el último fulgor aún perdura detrás de los mármoles.

Hace dos años ví a una pareja de ancianos dirigirse al empalme. Era una tarde ventosa de invierno; la anciana que iba de luto era empujada hacia atrás por el viento mientras el anciano tomándola de un brazo la empujaba hacia adelante como hacen los campesinos con los animales cansados. Esa misma tarde la única tela de araña que colgaba desde un tirante del techo, voló con el viento. No creo que otra araña (si la hay) vuelva a construir otra tela en mi oficina, sería en realidad una tarea inútil, ningún insecto caería en ella. A veces de tan cansado que estoy me quedo dormido sobre la mesa. Una tórrida tarde de verano en que me adormecí, olvidé cerrar la puerta; el sol que entraba a raudales y se refractaba en los espejos me tostó tanto la piel que al mirarme más tarde me pareció ser un hombre hecho de terracota o bronce. Esa misma tarde (bien lo recuerdo) me parecía que todo el cuarto era un horno, que en los espejos estallaba la luz y que moría cocinado por dentro.

Lo que más me agrada de mi pueblo, es la absoluta tranquilidad; aquí nunca se escucha un sonido molesto, jamás un ladrido de perro en la medianoche, y la luna que tiene un color de flor de zapallo ilumina la calle vacía sin combatir con ninguna luz eléctrica.

Otra ventaja que encuentro en vivir en este pueblo es que no hay perros ni gatos; en realidad ya no queda ningún animal doméstico. Cuando recién llegué pensé en criar gallinas; me gusta en la tardecita oirlas arrullarse en la oscura tibieza del gallinero; pero a los pocos días murió el gallo y fueron perdiéndose las gallinas.

Comprendí que era completamente innecesario estar acompañado. Ya con los espejos me siento rodeado de todo lo que quería; en diez años los espejos han llegado a constituirse en mis mejores amigos; yo los trato con cariño paternal. Cuido de que estén siempre limpios y cuando los veo empañados los limpio con el mismo aliento de mi boca. Los espejos son fidedignos, leales; el amor que siento por ellos es un sentimiento tan puro, tan noble, como jamás sentí alguna vez por ser humano; ellos desde su mundo extraño me dicen cosas que algún día estoy seguro ya no escucharé. El maniquí en cambio es antipático, lo soporto por la costumbre, por saber que pertenece inexorablemente a lo que hay dentro de mi oficina. Todo lo que los espejos tienen de espiritual, de castidad abstracta, el maniquí lo tiene de visceral; estoy seguro de que si alguna vez me marchó de este pueblo, quemaré el maniquí con el poco querosén que quede en el farol.

En compañía de los leales espejos, pasé mis primeros cinco años. Era entonces un joven enconado y engreído y me consideraba muy inteligente; poco a poco fuí cambiando, sin que para ello mediara nada más que la influencia de los espejos y la ventana que daba al campo-santo.

Hablé de la casita blanca que está del otro lado de la calle; esa casita que se está desmoronando lentamente; dentro de algunos años cuando se resquebrajen sus paredes, veré qué tiene en el interior. Por ahora me conformo con saber que hay gente adentro y me río al pensar en la cara de espanto que pondrán cuando se les caigan las paredes de sus escondrijos.

Es claro que en diez años solamente uno no se puede acostumbrar a todo esto; aún tengo ciertos resabios, extraños a la vida que llevo en esta oficina. Recuerdo que cuando recién llegué, traté de sacarle el bulto a las cosas; llegaba con un libro debajo del brazo y un naipe en el bolsillo. Durante muchas horas me pasaba haciendo solitarios en los que me hacía trampa para que me salieran bien; comprendí por suerte que aquel entretenimiento era dañino y quemé

libro y naipes en el brasero, y me quedé desde entonces con los objetos que he mencionado.

La mesa tiene muchas funciones, que he olvidado enumerar; me sirve de cama y lugar donde comer, de útil de trabajo y lugar de recreo; los días que yo he estado encima de ella no han dejado ninguna mancha impura, se conserva higiénica como el primer día que me senté y miré por primera vez la calle y la ventana, que luego durante 3.650 días vería repetirse invariablemente.

El día tiene veinticuatro horas; yo las he repartido de tal manera que pueda estar un largo rato en la mesa; duermo cinco horas de noche entre las dos y las siete de la mañana; entre las doce y las dos de la noche, barro el piso y preparo la comida, aprovecho de esta manera toda la luz solar para estar en mi sitio. Desearía estar durante todo el día sin moverme, pero los quehaceres de mi propia mantención no me lo permiten; además con el cuidado que pongo en que los espejos estén siempre limpios, se me van las horas en estas tareas inútiles.

Nunca salgo de mi oficina. Si alguna vez salgo (dos o tres veces lo he hecho) es para ir hasta el cementerio y tocar con la palma de la mano el frío mármol y estar rodeado de aquellos bustos húmedos como piedra pómez en los que (desde mi casa) veo encenderse todos los crepúsculos como la estructura límpida de un proyecto de paraíso.

Tal vez alguien piense que esto es demasiado aburrido. Yo también cuando recién llegué pensé en el hastío, en el cansancio que produce asco, en el asco que se exagera y nos aniquila. Pero no, durante doce horas minuto a minuto estoy mirando esta calle vacía y arenosa, la ventana cuadrada que se abre hacia el oeste; estoy acá en la mesa de trabajo donde pasará el resto de mi juventud, y no estoy inquieto; la inquietud me resulta sólo concebible en los que tienen parásitos en los intestinos. Por otra parte mi felicidad ha consistido en saber que en cualquier momento puede llegar alguna carta; la espero desde hace diez años, sé que ha de llegar y que cuando la lea me revelará todo lo que buscaba. Por ahora me acomodo en este mundo silencioso; me ubico en la silla, acaricio la madera de la mesa con las yemas de los dedos y desde este rincón miro todo lo que pasa en el mundo. Tengo la completa seguridad de que en cualquier momento puedo enfrentarme a los espejos, reír, brincar, o romperlos de un puñetazo. Hay días en que las lágrimas del tedio ruedan por mi cara; me aburro del aburrimiento y luego a descubrir que todo mi mal está en querer saber cómo pienso,

cuando pienso que estoy pensando; cuestión cómica y absurda que me hace de vez en cuando levantarme de la silla, golpear la mesa y proferir obscenos insultos contra el sol que se oculta detrás de las cruces blancas. Soy un abúlico; apático por naturaleza pero al mismo tiempo dinámico, estoy seguro de que el día que llegue la carta correré sin tomar aliento hasta la meseta, treparé en cuatro patas como las bestias y reiré con algazara, cuando vea este miserable pueblo con sus veinte casas asimétricamente distribuidas a ambos lados de la calle arenosa.

Mientras que este momento no llegue estaré así, las manos cruzadas encima una de otra, el cuerpo inclinado hacia adelante, esperando la hora en que desde los ángulos de la oficina broten las sombras y tenga que prender el farol para iluminar un pequeño círculo, rodeado de paredes color elefante, que hacen soñar y sentirse súbitamente envejecido. En esas horas interminables de las noches que me paso haciendo sonar las coyunturas de mis dedos, el mundo se me antoja una ruina y el sonido de mis huesos un anuncio de muerte. Son esas noches de insomnio las que asustan, pienso con frecuencia que si las serpientes con el cambio de estación cambian de piel es lógico que yo espere con impaciencia la hora en que el sueño venga a limpiarme de ideas e imágenes la conciencia.

Fué en una noche como ésta en que una fiebre blanca, una fiebre de movimiento me hacía revolver sobre la mesa, cuando decidí salir a la calle; abrí la puerta y antes de poner el pie en el umbral vi siluetas de árboles negras, como si estuvieran calcadas con papel carbónico en el cielo. Salí a la calle y fui como a tumbos entre las zanjas, iba ciego entre las sombras y me allegué hipnotizado a una sombra más densa: era una higuera.

Dormí bajo el gris follaje del árbol hasta la madrugada. Me desperté en el momento en que un inmenso gallo rojo cantaba; un sol agónico dejaba un fluido casi blanco entre los árboles; se me ocurrió la idea de ir caminando hasta el empalme donde se depositaba la correspondencia.

Me encontré con unas cartas amarillentas y arrugadas de ilegible escritura; abrí la primera y no pude leer nada. Abrí una segunda carta. Tal vez yo no era el destinatario. Tomé la tercera con lágrimas en los ojos, leí mi nombre. La abrí con inmensa alegría, pero un tremendo desencanto cayó sobre mí como un latigazo: estaba en blanco. Rompí los papeles con horror, el sol abrasaba la llanura; el pueblo estaba a la vuelta del primer recodo.

Caminé, caminé, caminé hasta la puerta de mi oficina. No encontré nada: mi dirección no existía.

TERCER PREMIO

GÜNTHER SCHNAPP

EL FRACASO

El divino Odiseo había expuesto su idea y ahora toda era febril precipitación para llevarla a cabo. El caballo debía medir, incluyendo las patas, unos veinte pies de alto y cerca de treinta y cinco de largo, para poder contener la veintena de héroes que serían designados. Hubo al principio ciertas dudas, causadas principalmente por el material que se debía emplear en la construcción. En la extensa planicie, arrasada por diez años de guerra, que se extendía ante los muros de Troya, no había un solo trozo de madera que pudiera ser utilizado. Talar árboles en los bosques que se divisaban en las lejanías hubiera sido inútil, pues no se contaba con las herramientas necesarias para reducirlos a tablones y vigas. Igualmente inútil habría sido enviar a buscar madera a la patria, pues la distancia en que se hallaba ésta y lo peligroso de las rutas que llevaban a ella hacían la empresa incierta o por lo menos demasiado lenta. Había ciertamente tierras más cercanas que la patria, pero se debía contar con una casi segura animosidad de sus habitantes. Hablábese ya de la posibilidad de efectuar una excursión guerrera por esas tierras, cuando nuevamente Odiseo, el de la nunca desmentida astucia, halló una solución que al principio fué considerada con asombro y luego aceptada con júbilo. El plan era sencillo. Componían la flota griega, aparte de las magníficas naves reales, miles y miles de embarcaciones menores, destinadas a llevar el grueso del ejército. Pues bien, una de esas embarcaciones sería desarmada para utilizar sus piezas y material en la construcción del caballo. Sin demora se convocó a todos los capitanes de estas naves para preguntarles si había alguno dispuesto a sacrificar la suya. Como no podía ser de otro modo, fué tal el número de ofertas, que ante la imposibilidad de escoger se debió proceder a un sorteo. Cada uno de los que habían ofrecido lo suyo aportó un puñal, sobre cuya hoja había grabado, previamente, el nombre de su nave. La enorme cantidad de cuchillos fué volcada en un gran cofre, debiendo un esclavo ciego extraer uno de ellos. A la hora indicada una muchedumbre se reunió en la plaza central del campamento, formando un amplio círculo alrededor del cofre. Cuando apareció el ciego, apoyado en un joven soldado, se hizo un imponente silencio. El viejo se diri-

gió con paso vacilante hacia el lugar donde le indicaban que estaba el cofre; alrededor suyo miles de ojos observaban su balbuceante andar con crecida ansiedad. Justificaba esta expectativa el premio que había sido ofrecido al ganador, consistente nada menos que en poder integrar el grupo de semidioses que abrirían los portones de Troya. Si se considera que eso significaba ascensos, premios y honores, no es difícil comprender la atención con que cada uno de los presentes seguía con la mirada los movimientos del viejo. Este había llegado al cofre y tanteaba cuidadosamente la peligrosa superficie formada por centenares de afiladas hojas. Varias veces pareció que su mano estaba a punto de asir alguna, pero inmediatamente proseguía su vaga búsqueda. El viejo sentía, en el silencio que lo rodeaba, las miradas que convergían sobre él de todos lados. Molestábale aquella quietud. Su ceguera lo había obligado a vivir en un mundo de sonidos y como éstos habían cesado tenía la horrible sensación de flotar en un vacío. Únicamente su mano, tanteando la fría e irregular superficie de aceros, le permitía asirse a algo real. Sujetando bruscamente uno de ellos, lo levantó sobre su cabeza para que la multitud lo pudiera ver, escuchando, complacido, el murmullo que se levantó de ella. Muchos habían creído reconocer como suyo el puñal escogido, mientras otros dudaban o sabían perdidas sus esperanzas. Se intercambiaron animados comentarios que fueron interrumpidos bruscamente cuando Odiseo, tomando la hoja, se dispuso a leer su inscripción. En el nuevo silencio, con voz clara y lenta, pronunció el nombre vencedor. Correspondió la victoria al trirreme Agripina, cuyo capitán, Telión, aceptó la noticia con sereno júbilo. Mientras la reunión se disolvía lentamente muchos amigos se le acercaron para felicitarlo por su buena fortuna. Desprendiéndose de ellos, fué a dictar las disposiciones necesarias para el desalojo de la nave por su tripulación.

La tarea del desarme comenzó al otro día. El trirreme había sido encallado para luego, mediante los esfuerzos de mil hombres, ser arrastrado hasta descansar en tierra firme. Una vez allí los obreros designados para ello lo cubrieron como un enjambre de insectos. Trabajando rápidamente quitaron hasta la última tabla que oficiaba de revestimiento, de modo que al finalizar aquella primera jornada no quedó en la playa sino un desnudo esqueleto, parecido a los pétalos de una monstruosa flor. Apenas apuntaban los albores del siguiente día cuando los obreros volvieron a la tarea y aquella noche nadie habría dicho, al ver los trozos de madera dispersos en la playa, que aquello pudo haber sido alguna vez un barco. El material obtenido fué dispuesto y seleccionado cuidadosamente para

ser luego transportado al lugar de la construcción, que comenzó al principiarse la tercera jornada. Siguiendo las indicaciones del propio Odiseo, se construyó primeramente la gigantesca armazón con madera del mayor grosor posible, utilizándose para el revestimiento tablonos finos. La madera, acostumbrada a otra forma, se resistió a doblarse según las nuevas exigencias y se debió aprovechar hasta el máximo su elasticidad para doblarla a viva fuerza. Una vez logrado ésto fué sujeta con gruesas cuerdas, evitándose así que volviera a tomar su forma anterior.

Estos trabajos habían sido realizados a poca distancia de los muros de Troya y a la vista de sus habitantes, pero mientras tanto, en la carpa mayor del campamento, se preparaba otro trabajo, no tan honesto como aquél. Allí estaba sentado, ante el semicírculo formado por los grandes jefes, el hombre que debía convencer a los troyanos de la necesidad de cobijar en sus muros al caballo, símbolo de su victoria sobre los griegos. Sentíase ligeramente incómodo, pues en los rostros de sus amos no podía advertir el menor gesto de simpatía o amistad. Reflejaban todos ellos el eterno desprecio del soldado hacia el traidor, medio necesario y abominado para alcanzar un fin. El espía sintió sobre sí el peso de ese asco sin que pareciera importarle demasiado. Las razones que motivaban su traición eran oscuras e ignoradas y sin embargo parecían tener el peso suficiente para obligarlo a soportar cualquier vejación. Volviendo altivamente la espalda a sus patrones, fué a cumplir la tarea que haría pasar su nombre tristemente la historia. Aquella noche abandonó el campamento y hacia el amanecer logró entrar en la ciudad sitiada.

El caballo estaba terminado. Colocado sobre una plataforma provista de ruedas esperaba tan sólo el momento en que fuera a ocuparlo su carga viviente. En el campamento reinaba una animación desusada debida a los miles de guerreros que preparaban su partida. Se movían rápidamente y en silencio, pues muchos de ellos intuían que aquella era la última noche que habían de pasar en el exterior de los muros que les habían parecido inexpugnables durante un largo decenio. La superficie que antes ocuparon las carpas no tardó en quedar completamente vacía, no viéndose en la oscuridad más que una cantidad de sombras que se desplazaban con activa diligencia. Pocas horas antes de clarear, un compacto grupo de hombres se acercó al caballo. Uno por uno subieron por una escala apoyada contra él, para dejarse deslizarse hacia el interior por una trampa hábilmente disimulada en la espalda. Por último entró Telión, correspondiéndole el cerrar la puerta desde adentro. Hasta entonces la luna les había ofrecido una

casi imperceptible claridad, y en las impenetrables tinieblas que cayeron ahora se oyó un hondo silencio. Sentían todos que había principiado algo irremediable y definitivo. Durante unos breves momentos los cuerpos se movieron, buscando cada uno la postura más cómoda para soportar la espera que sabían había de ser larga. Cuando terminó esta última manifestación de vida, se hubiera dicho que las entrañas del enorme animal no eran sino un muerto vacío.

Pasó algún tiempo. Segundos largos, interminables minutos, horas infinitas. Sabían que afuera ya debía de haber clareado, pero el tubo que los envolvía les producía un trozo de noche artificial. Por unas pequeñísimas ranuras, practicadas a tal fin, podían ver hacia afuera. Fué Telión, movido por un inexplicable malestar, el primero que lo hizo. En la gris luz del amanecer pudo ver que el caballo se hallaba solo sobre una enorme superficie desierta. De un lado se extendía el mar, insondable y vacío, y del otro, lejos y amenazadora, se hallaba Troya. En el medio estaban ellos, muy insignificantes, teniendo como único escondrijo un volumen de oscuridad. Pero aún las tinieblas eran incompletas, pues alguien se había levantado para abrir un poco la trampa. El rayo de luz que entró les permitió, por primera vez, verse los unos a los otros. Tenían todos rostros serenos, pero Telión sospechaba que esta serenidad había aparecido recién con la luz. Sabía que un poco antes, en la oscuridad, aquellas caras habían estado desnudas y le habría gustado conocerlas así. Sus propias facciones debían estar demudadas y un poco pálidas, hecho que no podía pasar inadvertido a sus compañeros. Claro está que éstos casi no le prestaban atención. Ya se había dado cuenta de eso cuando, la noche anterior, hicieron una reunión para fijar definitivamente los últimos detalles. En cierta ocasión pretendió elevar la voz para emitir una opinión e inmediatamente fué castigado por una serie de miradas sorprendidas y desaprobadoras. Supo entonces que su presencia era desagradable para aquellos hombres. Eran todos ellos jefes de gran jerarquía, reyes en su patria, y la intromisión de un ignorado capitán-zuelo no podía menos de chocarles. Alguien, debía ser Agamemnon, preguntó quién era aquél hombre y cómo estaba entre ellos. Cuando se lo dijeron se encogió de hombros y lo olvidó. Debido a todo eso sintió Telión una incomodidad que no lo había abandonado. Preguntábase si no estarían justificadas aquella indiferencia y desconfianza y debió confesarse que hallaba en sí mismo una falta de seguridad que lindaba con el miedo. Asegurábase una y otra vez que cuando llegara el momento respondería como cualquier otro. De nada le

valía, pues la certidumbre se había hecho tan fuerte que no dejaba lugar para ningún otro pensamiento. Al mirar a sus compañeros sintió envidia por la laxitud con que dejaban descansar sus cuerpos desnudos. Estaban sentados sobre dos vigas colocadas allí a tal fin y usaban las paredes laterales como respaldo, formando una doble fila de personas que se miraban las caras silenciosamente. Como nadie se movía reinaba una quietud que parecía querer cristalizarse para durar eternamente, cuando fué interrumpida por un incidente. La espada que Agamemnon había tenido sobre sus rodillas, resbaló y cayó al suelo con un ruido que resonó como un trueno en el silencio. Telión, sentado cerca de allí, se agachó instintivamente para levantarla y alcanzársela al guerrero. La frialdad con que lo miró éste le dijo que aquel gesto servil no era agradecido sino tan sólo despreciado. Se maldijo por haberse portado tan torpemente. ¿Pero es que no tenía orgullo? El recuerdo de la humillación que había sufrido fué tan violento que sintió lágrimas en los ojos y eso llevó al máximo la sensación del ridículo que sabía que estaba haciendo. Figurábase que todos habían observado el brillo de sus ojos y que se estaban burlando de él como de un ser despreciable. Le invadió una infantil sensación de abandono y soledad. Comenzaba a odiar a aquellos hombres con quienes estaba encerrado en una prisión de madera. ¿Por qué tendría que ser él precisamente quien ganara ese maldito sorteo? Por un instante cruzó por su mente la absurda idea de abandonar el caballo y desaparecer para siempre de la vista de todo ser humano. Se reclinó hasta apoyar la cabeza sobre la madera. Aquello había sido una vez su nave; imaginábase que aún lo era, pero él se sentía fuera de lugar. Estaba viviendo trozos de una existencia que no le había sido destinada y cuyo peso, bien lo sabía, no era capaz de sostener. Sintió vergüenza por estar allí, por su desnudez, por sus pensamientos. Su respiración se había alterado hasta hacerse dificultosa y un frío sudor empapaba todo su cuerpo. Inclinado hacia un costado fingió mirar el exterior a través de una de las aberturas, para esconder así su rostro de las miradas de los otros. Lo apretó fuertemente contra la madera. Contrajo sus facciones con una mueca tan violenta que le produjo un dolor que no dejaba de ser un alivio; así permaneció algún tiempo.

Se aproximaba ya el mediodía, pero el tiempo parecía pasar por encima del caballo sin poder entrar en él. Era aquel interior un mundo aislado y completo y las vidas que había en él vegetaban de un modo estático. No se necesitaba comer ni beber e igualmente inútil habría sido hablar. Lo único que se podía hacer era esperar.

Por los ojos del caballo, grandes como puños, entraban dos rayos de luz que caían sobre el piso, donde se podían ver las dos gruesas cuerdas que mantenían la madera en su lugar. Estaban sometidas a una enorme tensión y por momentos se podría creer que estaban a punto de estallar. En aquel interior todo parecía querer estallar: la madera, las cuerdas, los hombres. Comenzaban a inquietarse éstos por lo prolongado de la espera. Sabían que desde Troya miles de ojos se dirigían hacia ellos y no podían explicarse por qué nadie se acercaba al caballo. Con frecuencia cada vez mayor miraban por los agujeros, como si pretendieran absorber la luz que había en el exterior. Principió a cundir entre ellos el temor de que el plan hubiera fracasado y de que los Troyanos aprovecharan la ocasión para desembarazarse de unos enemigos tan temibles. Poco a poco se apoderó de ellos una desesperanzada nerviosidad, a la cual puso fin la exclamación de un vigía, anunciando que se acercaba un grupo de hombres. Precipitadamente fué cerrada la trampa, quedando como única iluminación los rayos de luz que penetraban por los ojos del caballo, muy por encima de ellos. Los débiles sonidos y movimientos que se habían producido hasta ahora desaparecieron, para dejar lugar a un silencio que fué interrumpido al poco tiempo por unos confusos sonidos, provenientes del exterior. Eran producidos por muchos hombres que hablaban animadamente. Telión los pudo ver acercando los ojos a una de las aberturas: eran guerreros troyanos. Estaban satisfechos por lo que creían su victoria y contemplaban al caballo con un extraño gesto de posesión. Debido a lo limitado de su campo visual no podía saber Telión cuantos eran, pero debían ser muchos para poder mover el enorme armazón de madera. Era evidente que sólo con ese fin se habían aproximado al caballo, ya que al poco tiempo, siguiendo las órdenes de alguien que permanecía invisible, se dirigieron hacia las ruedas que permitían moverlo. Estaban entonces directamente debajo del caballo, por lo cual los ocupantes de éste los perdieron de vista. Durante un breve momento los sintieron trabajar en algo y luego comenzó a moverse todo el armazón. Al principio fueron unas sacudidas apenas perceptibles que no tardaron en convertirse en un violento vaivén que hacía estremecer a todo el caballo. Avanzaban lentamente en dirección a Troya, pero después de haber estado tanto tiempo inmovilizados sobre aquella vacía planicie, se les antojaba como algo imposible el estarse moviendo. No tardaron en disipar sus dudas los crujidos, cada vez mayores, de la madera. El camino era irregular y el bamboleo amenazaba con revolver por el suelo a los ocupantes del caballo, obligándolos a su-

jetarse fuertemente a sus lugares. Evitaban cuidadosamente el menor ruido que pudiera delatarlos a los de afuera, a pesar de darse cuenta de que esa precaución era casi innecesaria. Cada trozo del caballo producía un ruido propio y en conjunto formaban una batahola que ahogaría cualquier sonido que pudieran emitir. Eran ruidos particulares. Parecían estar formados por quejidos y ayes, como de algo que se quiebra. A veces una de las ruedas chocaba contra alguna piedra, y entonces toda la armazón amenazaba deshacerse. Los hombres de adentro soportaban dificultosamente el traqueteo. Durante mucho tiempo habían esperado ese momento, pero nunca se lo hubieran imaginado así. Sentían la inquietud del que sabe que el mañana se le presenta incierto y había en todos ellos una serie de dudas. Recordaron repentinamente que todo el éxito de su plan dependía de un hombre, y ese hombre era un traidor. Con la misma facilidad con que estaba dispuesto a traicionar a los troyanos pudo haberlos engañado a ellos, y nada les decía que los soldados que movían el caballo no los llevaban a la muerte. No temían a la idea de morir, pero en medio de aquellos horribles sacudones no podían soportar el pensar siquiera en ello. Molestábales, además, aquel ruido infernal. Aumentaba sin cesar de volumen. Brotaba en cualquier parte para ir a chocar contra una de las paredes interiores del caballo, de donde rebotaba para estrellarse contra otra, siguiendo así hasta morir. Pero mientras tanto surgían multitud de ruidos nuevos que se ayudaban mutuamente. Formaban un conjunto arrollador y denso, siendo precisamente esta cualidad la que les permitió oír el sonido agudo con que estalló la cuerda. Dirigiendo sus miradas hacia el piso pudieron ver la correa rota. Los dos cabos estaban arrollados como si fuesen serpientes. Dejaban entre ellos un espacio libre de cerca de cinco pies de ancho y en el medio de ese espacio comenzaba a abrirse, lentamente, el fondo del caballo. Era un enorme tórax cuyas costillas se ensanchaban con un impulso irresistible. Una sola cuerda sujetaba aún la madera y era evidente que no podría soportar mucho tiempo aquella tensión excesiva. Los hombres miraban fijamente aquel último hilo. Tan pronto como cediera quedaría descubierto el complot y la muerte de ellos sería inevitable. El convencimiento de esto los petrificó de tal modo que eran incapaces de hacer otra cosa que mirar la cuerda. Sujetarse a sus lugares y mirar la cuerda. Debían mirarla porque ella lo era todo. Parecía absorber sus vidas para devolverlas en forma de sonidos y movimientos. Y mientras ellos la miraban, la cuerda, ignorante de su significado, soportaba una tensión que era superior a sus fuerzas.

Fué Telión quien decidió tomar una actitud. Atravesando el corto espacio que lo separaba de la cuerda rota se tendió de bruces sobre el piso, a través de la rajadura. Tomando los cabos sueltos se los arrolló alrededor de sus tobillos y muñecas, para tratar de aminorar con sus fuerzas la presión de la madera. Le hubiera sido difícil explicar por qué lo hacía. Fué el único a quien el hecho había dejado indiferente y hasta le produjo cierta alegría. Logró ver, por fin, los verdaderos rostros de sus compañeros y vió reflejado en muchos de ellos el mismo miedo que había sentido él. Como un relámpago cruzó por su mente la idea de demostrarles que valía por lo menos tanto como cualquiera de ellos. Durante un brevísimo instante perdió la noción de sus actos y cuando volvió en sí se hallaba acostado sobre el piso, no viendo más que una doble fila de desnudas piernas. Su posición era más bien incómoda. El piso era duro y la irregularidad causada por la rajadura producía en su costado una irritación que no tardó en convertirse en dolorosa herida. Todo su cuerpo dolía a los pocos instantes. La abertura se extendía, haciendo que la cuerda que lo sujetaba aumentara su tensión hasta cortarlo profundamente en la carne, pero Telión estaba dispuesto a soportarlo todo. Se había convertido repentinamente en el centro de la atención de todos aquellos hombres que hasta hace pocos instantes lo habían ignorado. Hubiera querido levantar la vista para contemplar sus rostros, pero los rayos de luz que venían de lo alto lo cegaban, no permitiéndole ver nada. Sabía sin embargo que estaban allí, observándolo. Sólo podían respirar o moverse cuando él respiraba o se movía. ¡Sí!, ni siquiera podrían vivir si él no lo quisiera. Con su actitud se había elevado por encima de ellos, siendo él ahora quien podía humillar y ofender. Los había aventajado en la carrera hacia la inmortalidad. Algún día se cantarían las proezas del caballo de madera, y su nombre sería el que se destacara entonces con letras labradas en oro. Cerró los ojos para gozar mejor su triunfo. La abertura debajo suyo seguía ensanchándose imperceptiblemente, pero los bordes se habían incrustado en la carne y desgarraban su flanco con lentitud, mientras sus muñecas eran laceradas por la cuerda. Había cerrado su mano como una garra sobre ésta y sus uñas se clavaban profundamente en la palma. Sintió el tibio fluir de la sangre sobre su antebrazo. Hubiera querido conocer el estado en que se hallaban sus tobillos, pero sus piernas estaban tan insensibilizadas que daban la sensación de no estar allí. El caballo seguía moviéndose y cada nuevo golpe le producía un dolor atroz. Comenzaba a preguntarse si valía realmente la pena sacrificarse de tal modo. Trataba de calcular la distancia que

faltaría aún por recorrer cuando un nuevo golpe, más violento que los anteriores, lo obligó a abrir los ojos. Pudo ver entonces que la luz, que hasta hace poco caía sobre él, se había corrido y debilitado. Formaba ahora, a poca distancia suya, un círculo apenas perceptible. Exactamente en el medio de éste estaba la otra cuerda. Telión la miraba distraidamente cuando sucedió algo que atrajo toda su atención hacia ella. En el medio de la cuerda, gruesa como la muñeca de un niño, había estallado uno de los hilos que la componían; luego estallaron otros. Telión los contempló durante unos momentos con incredulidad, pero luego se dió cuenta de todo el significado que tenía aquello. La cuerda reventaba, y dentro de pocos instantes caería sobre él toda la tensión de la madera. Cada una de aquellas cuerdas hubiera resistido la fuerza de cien hombres, y sin embargo habían sido vencidas ambas por la potencia del caballo. Se imaginó ver la enorme armazón que se abría con violentísimo impulso y luego se vió a sí mismo: despedazado. Su muerte era inevitable. Atado sobre el fondo del caballo no podía hacer más que esperar el momento de morir. Quiso desatarse y hasta esbozó el gesto de hacerlo, pero se contuvo al pensar en quienes lo estaban observando. Aquellos hombres jamás podrían perdonar una cobardía. Lo perseguirían eternamente y el recuerdo de la humillación sufrida haría interminable su encono. Sería imposible escapar a su ira. No habría en la vastedad de la tierra un escondrijo lo suficientemente pequeño como para que pudiera ocultarse en él. Pero ni aún soltándose salvaría su vida, pues afuera del caballo lo esperaba la muerte a manos de los troyanos. Dejó caer la cabeza hasta el piso. Los hilos seguían estallando y Telión se asombraba de que aún pudieran aguantar los restantes. Cada movimiento podía ser el último y hasta los sonidos parecían ser peligrosos. Sintió deseos de llorar y gritar. Era tan cobarde que ni siquiera podía revelar su cobardía. Trató de pensar que dentro de poco todo habría terminado, pero era inútil porque no podía apartar la vista de la cuerda. Sintió la herida en su costado y recordó la facilidad con que se puede rasgar una tela en uno de cuyos bordes se ha hecho, previamente, un pequeño corte. Así se despedazaría él mientras su carne y sus huesos producirían el curioso sonido de un trapo húmedo que se rasga en dos. El sudor que brotaba de su frente le había entrado en los ojos, produciéndole un doloroso escozor. Tal vez serían sus muñecas las que no soportarían el tirón y entonces sólo sus manos quedarían arrancadas. Del otro lado bambolearía su cuerpo, sin manos, desangrándose por los muñones destrozados. También podrían ser los tobillos quienes fallaran.

¿Tendría aún tobillos? Se había mordido la lengua y cuando sintió la boca anegada de sangre debió escupirla sobre el piso, delante suyo. Era un líquido repugnante pero amado. El no quería perderlo. No todo. No quería morir. Si se entregaba a los troyanos seguramente le perdonarían éstos la vida. Pero era inútil. Tenía que seguir acostado sobre el fondo de aquel vientre. Sus compañeros debían de haberse dado cuenta de lo que le pasaba, pues lo miraban con ojos que parecían querer hechizarlo. Se estaban burlando de él. No valía la pena seguir fingiendo, pero tampoco podía dejar de hacerlo. Los hombres estaban dispuestos a proseguir con la farsa hasta el final, sin importarles para nada el hecho de estar sacrificando su vida en un afán de venganza. Y éstos hombres habían asombrado al mundo con su valor y nobleza. ¡Cómo los odiaba!

Repentinamente los olvidó. Todo desapareció para él: el ruido, su miedo, sus compañeros, el mundo entero. Únicamente estaba la cuerda. Había perdido sus extremos, no tenía principio ni fin. Era sólo una línea infinita, retorcida sobre sí misma, que se extendía en un universo. Y aquella línea iba a romperse en uno de sus puntos. Segundos antes de que lo hiciera, con afiebrada y jadeante velocidad, Telión desató sus muñecas, quedando libre y salvando su vida. Apenas había terminado de desligarse cuando el caballo se abrió. Lo hizo violentamente y en el mismo momento de traspasar uno de los portones, impidiendo así que se cerrara éste. Durante una interminable hora los guerreros que habían salido de él defendieron el lugar contra una inmensa mayoría, pero luego acudieron en su auxilio las emboscadas tropas griegas, y aquella noche Troya fué conquistada y saqueada. Telión trató de hallar la muerte en la lucha, pero no lo logró y quedó condenado a vivir para sufrir desprecio eterno.

MENCIÓN

JULIO ROSSIELLO

LAS CONFIDENTES

Mi tío y yo vivimos solos, en una casa pequeña. Lo he odiado durante años enteros, tantos, casi, como los años que lo conozco. Se trata de un hombre de una maldad refinada. Le produce un placer exquisito perseguir a los demás seres, torturarlos sutilmente, espiarlos con sus ojitos que giran incesantes bajo las cejas espesas.

Una de las circunstancias —quizás accesoria— que nos separaron era la manera exagerada que tenía de perseguir a las moscas. A mí también me perseguía, pero conmigo le sucede, de un modo más constante y más directo, lo que le sucede con todo el mundo. Se trata, en fin, de un ser enfermizo y anormal.

Pero la característica realmente inconfundible de su maldad era esa manía de ensañarse con las moscas. Por eso yo sentía algo así como una comunión de destino con los pobres insectos. A la siesta, cuando recordando el almuerzo analizaba asustado sus pormenores angustiosos, me gustaba aguzar el oído y escuchar el fragor sordo, casi silencioso, de sus alas. Las moscas reconocían mi amistad y por eso venían, zumbando, hasta mi cara; se posaban en la frente y las dejaba después caminar por las sienas; luego descendían por las mejillas y a veces iban hasta mis labios para escuchar mi rabia.

Algunas veces me molestaban, pero cuando alzaba la mano para echarlas recordaba a mi tío, recordaba cómo su locura lo impulsaba a odiarlas, así como me odia a mí, y entonces comprendía que las moscas eran mis compañeras, y las dejaba. Y como eran los únicos seres con vida que me acompañaban en esos momentos, les contaba las cosas de mi tío.

Por ejemplo, les contaba los detalles del almuerzo. Pero al volver a mi cerebro aquellas alternativas sutiles, me desesperaba tanto que tenía que levantarme y llevar mis manos a la cabeza para evitar que estallara. Entonces ellas, naturalmente, se espantaban y se iban.

Un día sentí los pasos de mi tío frente a mi cuarto. Me dí cuenta de que me estaba espiando. Dejé de hablar con las moscas y me levanté. Caminé en puntas de pie hasta la puerta y miré por el ojo de la cerradura hacia afuera, hacia el corredor. ¡Qué placer sentiría en abrir de golpe la puerta, mirarlo rectamente a sus ojos asom-

brados y señalarlo, con el índice acusador! Pero quería, antes que nada, asegurarme de que él estaba allí, parado, pegando el oído a la madera, espiándome, persiguiéndome como siempre...

Por eso miré por el ojo de la cerradura. Al principio sólo vi un brillo incomprensible. Pero luego me dí cuenta: ¡eran sus ojos, sus ojos malignos, tenaces, directos! Sus ojos me escrutaban como siempre, como todo el día, como cuando se posaban sobre mí y me sobrecogían. ¡Allí estaba él, a centímetros de distancia, sujetándome con su mirada!

Me incorporé de golpe; tenía miedo. Hubiera querido decidirme de una vez: abrir, enfrentarme a él, acusarlo en silencio. Pero me quedé quieto. ¿Cómo podría dar vuelta el pestillo y abrir si apenas tenía coraje para respirar, si estaba frío, si de pronto empecé a temblar de miedo? No sé cuánto tiempo estuve allí parado, pero sé que no volví a mirar. Me acosté otra vez, dando la espalda a la puerta.

Unos días después mi tío se levantó muy temprano. Iba —según me dijo— a pasar una semana a casa de sus padres. Yo lo miré y pensé en seguida qué nuevo plan iba a poner en ejecución para poder hacerme sufrir más. Me abrazó un rato y se fué. Toda la mañana me quedé en casa, con el corazón repiqueteando de miedo. Confieso que aquel silencio de la casa —hoy no puedo decir “aquella soledad”— me atemorizaba. Mi tío había llevado a tal extremo su persecución que pensé que ese viaje podía ser un subterfugio para poder caer sobre mí a la hora de la siesta, o de noche, cuando yo estuviera indefenso. Por eso, cuando me quedaba solo, rara vez salía de mi cuarto, y cuando recorría la casa escudriñaba hasta en el último rincón. Mis temores tuvieron, por desgracia, una confirmación rápida.

Una tarde invité a un amigo a estudiar en casa. Cuando vino lo llevé a mi habitación y me puse a leer, tendido en la cama. Mi amigo me escuchaba, con los ojos bajos. (Ese es un detalle que me agrada en las personas. Además, a él nunca lo dejo hablar mucho. Me gusta que me escuche y que asiente en silencio.)

La puerta de mi cuarto no tiene llave: estoy seguro de que mi tío la guarda en su bolsillo. Esa circunstancia ha provocado muchas de mis preocupaciones. Pero en ese momento no temía, porque el hecho de estar acompañado me tranquilizaba.

Sin embargo, cuando oí las pisadas dejé de leer y me quedé escuchando con atención. Como mi compañero me miraba con curiosidad, le dije:

—Quiero que vayas hasta la puerta y mires por la cerradura.

Enrique —es su nombre— me miró otra vez con asombro, pero como sabe que no me gusta repetir las órdenes se levantó y obedeció.

—¿Qué ves? —le pregunté en voz baja—.

Se incorporó y me miró con estupor, sin comprender. Después se encogió de hombros y me contestó:

—Nada. ¡Lo único que veo es el brillo del sol!

Ya iba a abrir la puerta cuando lo detuve con un gesto rápido. Primero pensé: “¡Este estúpido!”, pero después comprendí que él no tenía por qué saber que mi tío nos espiaba. Me levanté de la cama y me puse detrás de la puerta. Entonces le indiqué que abriera de golpe. Yo quedé recostado a la pared, pero ya no había nadie.

—¿No ves? —me dijo mi amigo— y señaló una mancha de luz que caía en la pared del corredor, frente a mi puerta. Yo la ví, pero sé bien que no era esa, precisamente, la causa de aquel brillo en la cerradura...

Tuve deseos de contarle todo, pero después me dije: “No va a comprender”. A pesar de que me preguntó si yo sospechaba algo, no le dije nada. Le sonreí, como si tratara de compartir con él una difusa y oscura complicidad, le dije que no tuviera miedo y seguí leyendo, en completa lejanía.

Después Enrique se fué y yo volví a revisar la casa. Pero mi tío ya debía haberse marchado, decidido a esperar.

Durante todos esos días yo le confiaba mi angustia a mis compañeras de infortunio. Creo que me tenían cariño, porque apenas me acostaba, de día o de noche, venían hasta mi cara y me escuchaban. Yo las quería mucho. Siempre recordaba con qué asco mi tío las rechazaba de su alrededor y cómo colgaba esos odiosos papeles pegajosos donde a veces ellas caían y de donde yo, a escondidas, las liberaba. Entonces comprendía hasta dónde nos ligaba ese común destino de ser perseguidos.

Les conté todas las veces que lo había sorprendido mirándome, en las mañanas, mientras simulaba leer el diario. Él sabía que yo lo odiaba. Sabía también cómo amaba a esos insectos, cómo compartía con ellos mi sufrimiento. Fué por eso que una noche, ante mi quieto estupor, destrozó de a poco el cuerpo zumbante de una mosca.

También eso les conté. Estoy seguro de que ellas me entendían, porque entonces volaban con más rapidez, volvían una y otra vez a mi rostro y caminaban nerviosas sobre mi frente.

Cuando mi tío me dijo que se iba por una semana, yo sabía que, de una manera o de otra, él no iba a abandonarme. Al principio creí que su figura estaba demasiado clavada en mi vida y que no lo iba

a poder olvidar. Pero ahora comprendía que no era sólo eso, que no sólo me acompañaba en mi pensamiento, sino también en presencia física; que cuando yo hablaba con las moscas él estaba allí, dando vueltas por la casa, tratando de atenacearme con sus ojos. Él debió advertir que yo me daba cuenta de su compañía; por eso nunca pudo sorprenderme. Cuando me iba de casa sentía además que él me recordaba y su recuerdo se me hacía presente en espectros que me perseguían sin descanso. Mis noches eran inquietas, llenas de sueño, pero de un sueño más débil que el miedo. Me despertaba a cada momento, tratando de descubrir, entre los rumores sin concierto, algún sonido revelador. Entonces buscaba, entre los bultos de formas desvaídas, alguna sombra inequívoca, agazapada.

A veces me olvidaba de él y salía a distraer mi soledad por las calles. Pero en esos momentos yo estaba ausente y me sentía evadido. Sin embargo esta lejanía duraba poco; me bastaba ver a alguien que se le pareciera para volver de golpe al centro de mí mismo y encontrarme allí con mi miedo, con la misma naturalidad con que se encuentra al sol en medio de una tarde viva y transparente.

Un día yo estaba comiendo cuando mi tío se presentó ante mí, con las valijas en las manos. Yo en seguida pensé en su hipocresía, pero no me animé a mirarlo con el desprecio que sentía entonces. Vino y me abrazó largamente. De nuevo tuve miedo, pero él sin duda no quería hacerlo así, francamente, sino caer a mis espaldas, a traición.

Su cara me llamó la atención. Los ojos estaban empañados y dirigidos hacia el suelo. Entonces me dijo que hacía dos días que había muerto su hermana. Murmuré palabras de dolorido asombro, pero por dentro me decía: “¿Qué se propone ahora con esto?”. Mi tío se sentó con un gesto de desaliento. Suspiró y miró otra vez hacia el suelo. Entonces sí me atreví a mirarlo; todavía no me daba bien cuenta de las cosas.

Los días posteriores, en cambio, me fueron dando la clave del asunto. Mi tío vagaba por la casa con una perfecta apariencia de tristeza. Antes me había dicho que su hermana era el ser que más amaba en el mundo, a pesar de que la había dejado de ver hacía dos años. Siempre recibía cartas de ella y él le contestaba, llenando hojas enteras con su letra menuda.

Entonces comprendí. ¿Por qué me miraba con ese gesto de desolación, con esa blandura en la mirada? ¿Por qué caminaba horas enteras por la ciudad y volvía luego, cansado y silencioso? ¿Sabiendo cómo nos odiamos, la respuesta es sencilla. Lo hacía, como siempre,

para hacerme sufrir. Para que yo creyera en su última bondad, para acercarme a su lado; para tenerme, en fin, enredado en su maraña!

Esos días yo estaba más aterrorizado que nunca. Me acostaba en la cama y le confiaba a las moscas mis temores. Pero poco a poco empecé a comprobar algo que al principio me entristecía y que después me inquietó mucho. Las moscas se empezaban a alejar de mí paulatinamente. Yo estoy seguro de que no fué por mi culpa que resolvieron abandonarme. Al contrario; además de los recuerdos comunes que yo siempre tenía presente, había ahora nuevos motivos de angustia, nuevos pormenores, cada vez más sutiles, que necesitaba contarles. Yo me ponía cada vez más nervioso y caminaba agitado por la habitación, pero ellas me miraban de lejos, como desconfiadas. A veces les recordaba las aventuras en que juntos nos habíamos embarcado, cuando yo, ocultándome iba a desprender sus patas de los papeles pegajosos; pero ni siquiera esa apelación a un pasado común suscitaba su solidaridad. Para mejor, mi tío las espantaba ahora con resignación, distraído de su presencia. Parecía no darles importancia. Paulatinamente, pues, me fuí quedando más solo que antes.

Mientras tanto, mi tío seguía fingiendo su tristeza. A veces se sentaba en el comedor y quedaba mirándose las manos, empleando esa fijeza de los ojos que antes me destinaba. Pero todavía yo no me animaba a empezar a mirarle. Mi soledad me hacía sentir, también, cada vez más débil.

Pero la otra mañana mi tío colmó mi exasperación. Entré al comedor y lo ví sentado en un sillón, sollozando. Me dí vuelta inmediatamente y volví a mi cuarto, enceguecido de furor.

Este incidente operó en mí un cambio radical. Si hasta ese momento me había tendido una trampa para hacerme caer ingenuamente, ya le demostraría yo que no era tan fácil atraparme. Me decidí a ir otra vez al comedor e increparlo indignado, pero en seguida recapacité y resolví salir a caminar un rato.

Estuve con Enrique, me complací en ver sus ojos asustados y volví a casa. Mi tío me miraba desde la ventana del comedor. Cuando entré —¡cómo lo desprecié en ese instante!— empezó a llorar otra vez, como un niño. Entonces le grité:

—¡Hasta cuándo vas a seguir, hipócrita!

Y salí, casi corriendo, hacia mi cuarto. Llegué jadeando, contento. Me tiré en la cama y esperé a mis confidentes. Pero ellas no vinieron. Yo me revolví en la cama, excitado por mi victoria, pero ellas no vinieron.

Cuando ayer me levanté me sentía fuerte y seguro. Fuí al comedor y encontré a mi tío tomando el desayuno, rodeado de moscas; ya no me extrañó el hecho de que no las espantara, como solía hacerlo antes.

Apenas entré me miró de nuevo, con tristeza. Al principio tuve rabia, pero igual lo saludé. El me contestó y siguió leyendo su diario. Entonces decidí mirarlo yo, pero él se obstinó en seguir leyendo.

Fuí a la cocina, preparé mi desayuno y volví. Cuando me senté, ví que tenía los ojos quietos en un punto del mantel, extraviados, vencidos. Me reí en silencio y empecé a silbar entre dientes. En ese momento vino una mosca y se posó sobre mi nariz; entonces la espanté con la mano y la miré con rabia. La mosca voló hasta la frente de mi tío y caminó allí un largo rato.

Ayer de tarde, a la hora de la siesta, después de colgar en mi cuarto papeles pegajosos, fuí hasta su puerta y miré por la cerradura. Mi tío estaba acostado, con los ojos cerrados, y las moscas recorrían su rostro. Yo sé que él les confiaba su fracaso.

IRENE GEBHARDT

EL ARCO IRIS DE ANDRÉS

Cuando Andrés se despertó y recordó que era domingo, se levantó rápidamente y fué al cuarto de baño. Se lavó prolijamente, como siempre, derrochando agua (en la opinión de su madre), luego cruzó desnudo el espacio que lo separaba de su pieza (dos pasos), sintiendo contra su espalda el viento que entraba día y noche por la claraboya rota, burlándose del parche de cartón. Cuando se hubo vestido (proceso que a la inversa del lavado sólo exigía unos instantes) sacó la lata de la basura, entró la leche, y cuando una fuerte duda de que fuese domingo empezó a invadirlo, el tapón de la botella le devolvió su tranquilidad, confirmándole en hermosas letras rojas y azules con doble subrayado, el nombre del día. Luego prendió el primus para calentar agua y despertó a su madre, quien apareció envuelta en su delantal-camisón-negligé de un rojo desvaído, que cubría mal los senos caídos; con su eterno olor a yuyos y remedios caseros, que además llenaba su cuarto. Andrés se marchó, después de haber tomado el mate preparado por su madre, con un "adiós" aliviado.

Durante el camino repitió el ejercicio mental de los domingos: recordar como había llegado a *Marian*. Caminaba sólo, como de costumbre —no tenía amigos, no porque fuese peor o mejor que los demás; sencillamente era diferente. No podía entusiasmarse por un partido de fútbol ni por las piernas de una muchacha, además tenía 16 años y todavía era inocente. (¿Por principio? No, por accidente)—, una mañana muy calurosa, sin fijarse en el rumbo que llevaba, cuando le pasó algo extraño. De pronto se encontró frente a una casita que nunca había visto o en la que nunca se había fijado y la que no parecía pertenecer realmente a su barrio.

Era pequeña y estaba pintada de un blanco lechoso (Andrés recordó el rosa desvaído de la suya, el gris de las casas vecinas que casi degeneraba en azul); tenía un pequeño jardín delantero rodeado de transparentes y colmado de primulas y flores amarillas cuyo nombre no conocía, pero sobre todo de hortensias.

El había visto casas mucho más hermosas y sobre todo más *pitucas* en otros barrios, pero esa casita tan nueva y alegre contrastaba violentamente con las otras, que cuando no eran francamente

miserables, o conventillos con su olor a comida barata, a orín, con sus prostitutas y lavanderas, eran mediocres (como la de él), de colores sucios, sobre los cuales estaba escrito en gruesas letras negras *Viva Herrera* o *Muera Herrera* y flameaba el *jardín de la casa*, unos malvones metidos en latas de aceite *Optimo*, teñidas y desteñidas de verde. Vió que la casa tenía un nombre inscrito en letras pequeñas: *Marian* y casi al mismo tiempo notó que al lado de los transparentes y con una manguera en la mano, estaba un hombre alto y moreno, de edad mediana, que vestía unos pantalones cortos de color rojo vino y una camisa amarillenta. Estaba descalzo, y a pesar de sus rasgos más bien duros (su nariz era alargada y la boca demasiado fina) su rostro, y sobre todo sus pequeños ojos azules revelaban una alegría infantil cuando en un descuido se salpicaba con la manguera los pies grandes y morenos. Repentinamente pareció darse cuenta de la presencia de Andrés al otro lado del portón. Vió a un muchacho metido en un *overall* azul, con los ojos clavados en la casa, un muchacho que no parecía tener intenciones de marcharse, como si se hubiera olvidado de su camino. Y por eso de pronto lo llamó: "Eh, chico, ¿puedes ayudarme un poco?" Y cuando Andrés asintió, radiante y tímidamente a la vez, lo hizo entrar y luego le enseñó el manejo de esa serpiente de goma (que al menor descuido se volvía contra el que la sostenía) que ponía esa mirada infantil en sus ojillos azules. Andrés estaba parado a su lado, también descalzo sobre las baldosas calientes, hablando con el hombre como con un amigo y ayudándole de tiempo en tiempo a arrollar la manguera o a cambiar su dirección, cuando una voz del interior de la casa gritó: "Ted, el desayuno está pronto". Mientras llevaban la manguera a su lugar, el hombre le dijo: "¿Vas a desayunar con nosotros, verdad Andrés?" y puso una mano sobre el hombro del muchacho. (Y Andrés se dió cuenta de que no era una invitación hecha por cumplido, sino que él lo deseaba realmente. Y también era un orden. No había siquiera necesidad de decir que "no" la primera vez, para aceptar después.) Y cuando ambos se hubieron puesto los zapatos, entraron y vieron la mesa ya tendida en el *living*. Pero siguieron hasta llegar a la cocina. Allí, pelando manzanas, estaba una mujer también de edad mediana, de cabello rubio oscuro y muy corto. Era pequeña y delgada. Como su esposo, usaba *shorts*. (Aquello debería haber chocado a Andrés. Nadie los usaba en el barrio. Vestidos ajustados o muy escotados sí, pero pantalones, no.) Sus piernas eran largas y bronceadas, casi desproporcionadamente largas con respecto a su cuerpo. Y aquel hombre alto y fornido

dejó caer su mano sobre el hombro de ella (exactamente como lo había hecho con él antes) que era más baja que el propio Andrés y le dijo: "He traído visita. ¿Madrugadora, eh? Pero me ayudó a luchar con la manguera. Se llama Andrés. Andrés, ésta es Marian". Y cuando ella le dió la mano, él vió sus extraños ojos, ni muy grandes ni muy hermosos. Eran casi como un paisaje —al fondo el color gris mezclado con azul oscuro, luego verde y castaño, y finalmente, alrededor de la pupila, pequeños puntos dorados (debidos a su miopía)—. Pero toda su teoría de colores quedó destruída cuando la vió a la luz del sol. Allí los ojos parecían verdes y muy rasgados, un color parecido al de la uva verde, pensó irreverentemente Andrés.

Comenzó una vida nueva para él. ¿Vida? ¿Había tenido una vida antes? Ese hueco prolongado que a veces lo impulsaba a buscar la compañía de los otros, para en seguida volver a su aterrizada soledad. Hacían demasiado ruido. Llevaban permanentemente consigo un mundo de luces y colores violentos que a él lo herían. Sólo pensaban en lo más inmediato. Pero basta ya, eso había terminado. Cuando ahora se le ocurrían ideas extrañas, ideas como las que atrapan a todos los adolescentes alguna vez, sobre la vida y la muerte, podía discutirlos los domingos con Ted y Marian. Ellos le abrieron el mundo de la música. Cada vez que Marian ponía una grabación que le gustaba mucho (y casi siempre era música antigua) él se acostaba boca abajo sobre el suelo, escondiendo su cabeza debajo del escritorio. Y a menudo encontraba allí abajo un compañero de cuatro patas, uno de los innumerables gatos de la casa, y entonces ya no se sentía tan solo frente a esa música que lo inundaba. Pero a *Marian* también llegaban visitas los domingos. Andrés les tuvo miedo al principio; iba al jardín, se subía al laurel, cerraba los ojos tratando de olvidar que había gente allí. O se ponía a regar el jardín, su tarea favorita. ¿Había algo más hermoso que mojar amapolas, hortensias, diminutas florecillas silvestres? ¿Que formar charcos y asustar gatos que daban saltos inverosímiles cuando los rozaba con su chorro? ¡Y en un día de sol, Andrés se dió cuenta de que a través de "su" manguera se veía un arco iris!

Había llegado a la casita. Entró sin golpear, la puerta siempre estaba entreabierta. Pero qué raro, no se percibía el olor a huevos fritos de los domingos. ¿No se habrían levantado todavía? Y en ese momento vió a Marian que pasaba del baño al dormitorio. Ella no lo había visto y Andrés no pudo apartar sus ojos de esa piel tostada y firme, como todo lo de Marian. Y cuando ella ya hubo desaparecido, siguió viendo y sintiendo esa espalda con más intensidad aún. Cerró

los ojos, pero en vano... Cuando ella apareció y le reprochó no haberle avisado antes que él ya estaba (no le hubiera hecho esperar tanto), Andrés tartamudeó que recién había llegado y todo pareció volver a la normalidad cuando entró Ted que había ido al almacén a buscar cigarrillos.

Empezaron a hablar del jardín y de la higuera, cuando Andrés notó de pronto que se le habían acabado las palabras y que se sentía débil y perdido, como a merced de algo. Tuvo que apoyar una mano sobre la mesa y mirar obstinadamente la fuente de plata que estaba sobre ella, para que no advirtieran en su rostro que ya no sabía hablar y que se había ido. Pero las voces siguieron su curso, monótonas, inflexibles. El sintió cómo se iba alejando más y más, hasta estar completamente solo, envuelto su cuerpo por una ausencia que lo hacía sufrir, ausencia de seres y cosas, de tierra y mar, ausencia a la vez cercana y remota, como una herida interminable. Lentamente regresó. Pero algo se había roto en él. Ya no podía mirar a Marian sin sentir en todo su ser un dolor punzante. Bajó corriendo al jardín. Tomó la manguera. Quería liberarse, volver a su viejo mundo claro. Regó con un afán desproporcionado. Con una furia que sorprendió a las pobres hortensias.

Y quiso recobrar su arco iris. Se calmó y empezó a buscarlo. ¡Por fin! Se había mojado los zapatos nuevos, pero, ¡qué importaba! Allí, allí en medio del chorro estaba su arco iris. Por un instante. Ya no lo pudo encontrar. Cada vez que trataba de atraparlo surgía la conocida línea morena borrando los colores.

Andrés oyó las voces de Ted y Marian que bajaban al jardín. Tiró la manguera lejos y se fué corriendo, corriendo sin rumbo, como si lo persiguieran.