



número

AÑO 2 N° 9

MONTEVIDEO

JULIO - AGOSTO - 1950

NÚMERO

HA PUBLICADO
las siguientes obras:

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

—
IDEA VILARIÑO
Paraíso perdido.

—
SARANDY CABRERA
Conducto.

—
FRANCISCO ESPÍNOLA
El Rapto y otros cuentos.

—
MARIO BENEDETTI
Sólo mientras tanto.

—
Diario de viaje a París de
HORACIO QUIROGA

—
VARIOS
La literatura uruguaya del 900.

—
TIENE EN PRENSA:

IDEA VILARIÑO
Por aire sucio.

—
MARIO BENEDETTI
Marginales.

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

—
PREPARA:

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

—
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

—
MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

CUADERNO
DE
LA COSTA

ADMINISTRADOR:
E. VES LOSADA

Calle 15, Nº 1076
T.E. Rocha 1955
La Plata. R. Argentina

ASIR
REVISTA DE
LITERATURA

Apareció
el Nº

16-17

Mercedes
Uruguay

SUR

REVISTA MENSUAL

Dirigida por
VICTORIA OCAMPO

SAN MARTÍN, 689
BUENOS AIRES

CLIMA
CUADERNOS DE ARTE

Director:
RAUL ARTAGAVEYTIA

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

Mangaripé, 1557
Montevideo

PRODUCTORA ARTISTICA

SUREÑA

LIBRERIA FRANCESA
Théâtre complet. Feydeau.
" " Achard.
" " Salacrou.

GALERIA DE ARTE
Las mejores exposiciones de
artistas uruguayos
y extranjeros

Pedidos a Francia

PALACIO SALVO (Subsuelo)

Teléfs. 90527 - 92837



CASA

MACADAM

Agentes de:

TIME
LIFE
NEWSWEEK
POST
CORONET

25 de Mayo, 510

Tel. 8 29 02

REUNION

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:

E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930

Buenos Aires

Sr. Administrador de la Revista

número

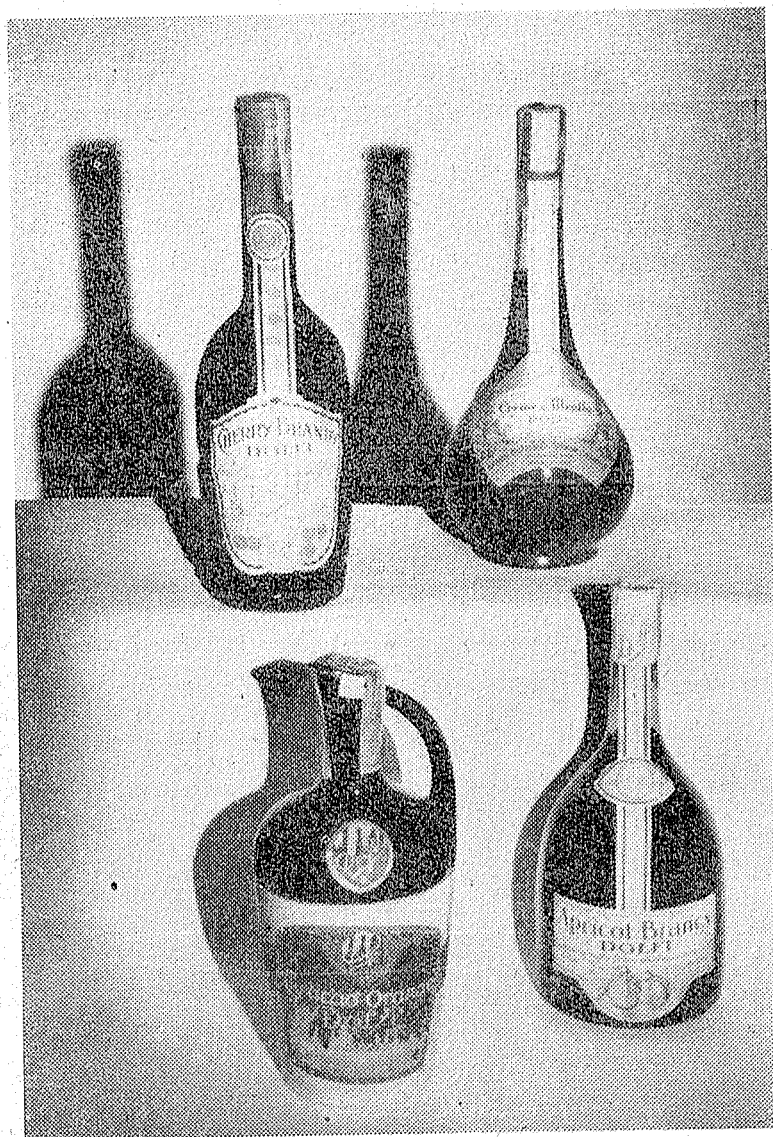
18 de Julio, 1333. Planta Baja:

Ruego me suscriba a esa revista por el término
de un año, a cuyo efecto incluyo el importe de
\$ 7,00 (siete pesos).

Nombre

Dirección

(Llénese con letra de imprenta)



Finos Licores Franceses DOLFI

CARLOS MEZZERA & Cía.

Palmar, 2170

Montevideo

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

*Unica Institución del Estado
creada con el fin de fomentar el Ahorro Nacional*

Depósitos constituidos \$ 80.000.000
Fondo de reserva " 4.500.000
Ahorristas " 150.000

Casa Central: MISIONES, 1435

5 agencias en la capital

y 150 diseminadas por toda la República

PROXIMAS COLABORACIONES DE:

ARTURO ARDAO.	A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.
FRANCISCO AYALA.	E. MARTÍNEZ ESTRADA.
LAURO AYESTARÁN.	C. MARTÍNEZ MORENO.
ARTURO BAREA.	H. A. MURENA.
JACK G. BRUTON.	JULIO E. PAYRÓ.
JORGE LUIS BORGES.	HERNÁN RODRÍGUEZ.
Q. CABRERA PIÑÓN.	FRANCISCO ROMERO.
L. CABRERA SILVA.	ANGEL ROSENBLAT.
VICENTE FATONE.	ERNESTO SABATO.
RAIMUNDO LIDA.	Y OTROS.

LOS PRIMEROS 31 BREVIARIOS DE FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Nº 1.—Bowra. Historia de la Literatura Griega	\$ 1.50
Nº 2.—Taberville. La Inquisición Española	" 1.50
Nº 3.—Nicolson. La Diplomacia	" 1.50
Nº 4.—Esenrpit. Historia de la Literatura Francesa	" 1.50
Nº 5.—Baynes. El Imperio Bizantino	" 2.75
Nº 6.—Salazar. La Danza y el Ballet	" 1.50
Nº 7.—Murray. Euripides y su Epoca	" 1.50
Nº 8.—Dunn. Herencia, Raza y Sociedad	" 2.75
Nº 9.—De la Encina. La Pintura Italiana del Renacimiento	" 1.50
Nº 10.—Büher. ¿Qué es el hombre?	" 1.50
Nº 11.—Szilasi. ¿Qué es la ciencia?	" 1.50
Nº 12.—Romero. La Edad Media	" 2.75
Nº 13.—Kluckhohn. Antropología	" 1.50
Nº 14.—Reed. Geología	" 1.50
Nº 15.—Russell. Autoridad e individuo	" 2.75
Nº 16.—Bochenski. La Filosofía actual	" 2.75
Nº 17.—Velarde. Historia de la Arquitectura	" 1.50
Nº 18.—Weissenmann. El Mundo de los Sueños	" 2.75
Nº 19.—Gimmanney. El Océano	" 1.50
Nº 20.—Bobbio. El existencialismo	" 2.75
Nº 21.—Nohl. Antropología Pedagógica	" 1.50
Nº 22.—Jordán. La Física en el Siglo XX	" 1.50
Nº 23.—Micklem. La Religión	" 1.50
Nº 24.—Schüeking.—El gusto literario	" 1.50
Nº 25.—Ashton. La Revolución Industrial	" 2.75
Nº 26.—Salazar. La Música como Proceso Histórico de su Invención	" 2.75
Nº 27.—Frankl. Psicoanálisis y Existencialismo	" 1.50
Nº 28.—Sakamaki. Filosofía del Oriente	" 2.75
Nº 29.—Sadoul. El Cine: Su Historia y su Técnica	" 2.75
Nº 30.—Goodrich. Historia del Pueblo Chino	" 2.75
Nº 31.—Ferkel. Juan Sebastián Bach	" 1.50

Pídalos en las buenas librerías o a su representante exclusivo:

Oficina de Representaciones Editoriales:

18 DE JULIO, 1333, (Palacio Díaz). Tel. 9 27 62 - Montevideo

Servimos pedidos contra-recambio

Si desea adquirir la colección de ABONOS FACILES, pídanos informes

n ú m e r o

acaba de poner en venta la

2.ª EDICIÓN

del volumen especial N° 6-7-8, dedicado
íntegramente a

LA LITERATURA URUGUAYA DEL 900

con textos inéditos de:

JOSE ENRIQUE RODO

CARLOS REYLES

CARLOS VAZ FERREIRA

HORACIO QUIROGA

y trabajos críticos de:

Arturo Ardao, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera,
Manuel A. Claps, José E. Etcheverry, Antonio Larreta,
J. Pereira Rodríguez, Carlos Real de Azúa,
E. Rodríguez Monegal, J. A. Sorondo, Idea Vilariño.

NÚMERO

MONTEVIDEO, JULIO-AGOSTO 1950

Año 2. N° 9

SUMARIO

		PÁG.
EN LA COLONIA PENAL	<i>Franz Kafka.</i>	343
JARDINES, ÉSTE Y AQUÉL	<i>Pedro Salinas.</i>	370
CALIPSO	<i>Alejandro Peñasco.</i>	372
LA POESÍA DE W. B. YEATS	<i>Derek Traversi.</i>	399
NOTAS:		
UNA SUMA POÉTICA	<i>Idea Vilariño.</i>	419
LAS "SHORT STORIES" DE HENRY JAMES	<i>Mario Benedetti.</i>	423
OTRA FORMA DEL RIGOR	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>	430
TALLER:		
ASPECTOS DE LA TÉCNICA DE ESPINOLA	<i>Luis Juan Piccardo.</i>	433
CRÓNICAS:		
UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA. (A propósito de E. Nicol)	<i>José C. Williman (h.).</i>	437
INEXISTENCIA DE LA "JEUNE PEINTURE"	<i>Sarandy Cabrera.</i>	445
RESEÑAS:		
NORBERTO BOBBIO, <i>El existencialismo</i>	<i>M. A. Claps.</i>	447
GEORGE MOORE, <i>Memorias de mi vida muerta</i>		
REX WARNER, <i>El aeródromo</i>		
Revista del Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios	<i>Mario Benedetti.</i>	449

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

FRANZ KAFKA

EN LA COLONIA PENAL

“Es un aparato muy particular”, dijo el oficial al viajero, y echó una mirada en cierto modo admirativa hacia la máquina que tan bien debía conocer. El viajero pareció haber aceptado sólo por cortesía la invitación del comandante, que consistía en presenciar la ejecución de un soldado que había sido condenado por desobediencia e insulto a un superior. La ejecución no parecía tampoco haber despertado mayor interés en la colonia; por lo menos en este profundo y arenoso valle cercado por desnudas lomas, aparte del oficial y del viajero, sólo estaban el condenado, un hombre obtuso de ancha boca y descuidada cara, y un soldado que sujetaba la pesada cadena en la cual desembocaban otras más ligeras que ligaban los tobillos, muñecas y cuello del condenado. Por otra parte, mostraba éste la apariencia de una sumisión tan perruna, que en apariencia se le podía dejar correr libremente por las lomas, y tan sólo habría que silbar para que se presentara al comenzar la ejecución.

El viajero mostraba poca comprensión para el aparato. Caminaba de arriba abajo, detrás del condenado, con un desinterés casi visible, mientras el oficial atendía los últimos preparativos. Tan pronto se arrastraba éste bajo el aparato profundamente clavado en la tierra, como trepaba una escalera para revisar la parte superior. Estos trabajos en realidad se hubieran podido encomendar a un maquinista, pero el oficial los realizaba con gran celo. Quizá fuese un partidario especial del aparato, o, tal vez por alguna otra causa, no se podía confiar a ningún otro esa tarea. “*Ahora está todo pronto*”, exclamó por fin y bajó de la escalera. Parecía extraordinariamente cansado, respiraba con la boca muy abierta y se había metido dos delicados pañuelos de mujer detrás del cuello de su uniforme. “*Estos uniformes son demasiado pesados para el trópico*”, dijo el viajero en lugar de informarse sobre el aparato, como había esperado el oficial. “*Cierto*”, dijo éste, lavándose las manos su-

cias de aceite y grasa en un balde que estaba pronto, "pero significan la patria. No queremos perder la patria. Y ahora vea este aparato", agregó inmediatamente se secó las manos con un trapo e indicó al mismo tiempo la máquina. "Hasta ahora fueron necesarias las manos, pero en adelante trabajará completamente solo". El viajero asintió y siguió al oficial. Este trató de asegurarse contra cualquier accidente y dijo luego: "Naturalmente, siempre suceden interferencias; si bien espero que hoy no ocurra nada, hay que contar con ello. Después de todo el aparato funcionará ininterrumpidamente durante doce horas. Si hubiera molestias, serán muy pequeñas e inmediatamente se solucionarán".

"¿No desea usted sentarse?", preguntó por fin, y extrayendo de un montón una silla de mimbre, se la ofreció al viajero; éste no pudo rechazarla. Estaba sentado ahora al borde de una fosa a la cual echó una mirada fugaz. No era muy profunda. De un lado la tierra extraída había sido amontonada, formando un montículo, y del otro estaba el aparato. "No sé", dijo el oficial, "si el comandante le habrá explicado ya el aparato". El viajero hizo un gesto incierto; el oficial no quería nada mejor, porque ahora él mismo podía dar las explicaciones. "Este aparato", dijo, y asiendo una manecilla se apoyó en ella, "es un descubrimiento de nuestro anterior comandante. He colaborado en su construcción desde los primeros ensayos, y participé en todos los trabajos hasta su terminación. Sin embargo, el mérito de su descubrimiento corresponde exclusivamente al comandante. ¿Ha oído usted hablar de nuestro anterior comandante? ¿No? Bien, no afirmo demasiado al decir que toda la instalación de la colonia es obra suya. Nosotros, sus amigos, ya sabíamos cuando murió que la disposición de la colonia era tan cerrada, que su sucesor, aun cuando tuviera miles de planes nuevos, por lo menos durante muchos años no podría cambiar nada de lo viejo. Y nuestro pronóstico se confirmó: el nuevo director lo tuvo que reconocer. ¡Lástima que usted no haya conocido al anterior comandante! Pero", se interrumpió el oficial, "yo charlo y su aparato está delante nuestro. Está formado, como usted puede ver, de tres partes. Con el correr

del tiempo se han creado para cada una de estas partes denominaciones, en cierto modo populares. La inferior se llama lecho, la de arriba el diseñador, y aquí, en el medio, esta parte oscilante y suspendida, se denomina el rastrillo". "¿El rastrillo?", preguntó el viajero. No había escuchado con mucha atención. El sol caía demasiado fuerte sobre el pequeño valle carente de sombras y era muy difícil concentrar el pensamiento; tanto más digno de admiración le pareció el oficial, que, vestido con un estrecho uniforme de desfile, recargado de cordones y charreteras, explicaba con tanta diligencia su asunto, y al mismo tiempo apretaba aún, aquí y allá alguna pieza con un destornillador. El soldado parecía hallarse en idéntica disposición que el viajero. Había arrollado la cadena del condenado alrededor de ambas muñecas, y apoyándose con una mano sobre el fusil, dejaba colgar pesadamente la cabeza y no se preocupaba por nada. El viajero no se extrañó de esta actitud, porque el oficial hablaba francés, idioma que seguramente no entendían ni el guardián ni el condenado. Tan chocante era, sin embargo, que el condenado se esforzaba, a pesar de ello, en seguir las explicaciones del oficial. Con una especie de somnolienta persistencia dirigía siempre la mirada hacia el punto que indicaba el oficial, y cuando éste fué interrumpido por una pregunta del viajero, lo contempló al igual que el oficial.

"Sí, el rastrillo", dijo el oficial, "el nombre ajusta. Las agujas están ordenadas en forma de rastrillo, y el conjunto se mueve como si fuera tal, si bien sobre un solo lugar y con mucho más arte. Por lo demás, usted ahora lo entenderá. Aquí, sobre el lecho, se acuesta al acusado. Sabe, deseo describir primero el aparato y luego recién dejar que se efectúe el procedimiento; así lo podrá seguir mejor. También hay una rueda en el diseñador que se gastó demasiado; chirría mucho cuando funciona, y entonces apenas es posible entenderse; desgraciadamente es muy difícil conseguir repuestos por aquí. Entonces, esta es la cama, como decía. Está cubierta totalmente con una capa de algodón; el motivo de esto ya lo averiguará. En este algodón se acuesta al acusado sobre su vientre, desnudo naturalmente; aquí hay correas para ligar las manos, aquí para los

pies, y aquí para el cuello. Aquí a la cabecera del lecho, donde el hombre recuesta primeramente la cara, hay un pequeño tapón de fieltro, que se regula fácilmente en tal forma, que entra directamente en la boca del sujeto. Tiene por objeto impedir que se destroce la lengua y silenciar los gritos. Naturalmente el hombre está obligado a aceptar el fieltro, si no la correa le quiebra la nuca". "¿Esto es algodón?", dijo el viajero inclinándose. "Efectivamente", contestó el oficial, sonriendo. "Palpe usted mismo". Tomó la mano del viajero y la pasó sobre el lecho. "Es un algodón preparado especialmente, por eso está tan irreconocible; ya le explicaré su función." El viajero comenzó entonces a interesarse por el aparato; haciendo pantalla con la mano, contemplaba su estructura. Era un gran armatoste; el lecho y el diseñador semejaban oscuros cofres. El segundo estaba colocado cerca de dos metros encima del lecho. Ambos estaban unidos en las esquinas por cuatro barras de bronce, que casi destellaban bajo los rayos del sol. Entre los cofres, sujeto por un cable, oscilaba el rastrillo.

El oficial apenas había notado la anterior indiferencia del viajero, pero en cambio advertía ahora con claridad su nascente interés. Interrumpió sus explicaciones para que pudiera observar tranquilamente. El condenado imitó al viajero; como no podía usar la mano de pantalla, parpadeaba hacia lo alto con los ojos descubiertos. "Entonces, el hombre está acostado", dijo el viajero, y reclinándose en la silla cruzó las piernas.

"Sí", dijo el oficial; empujó su gorra un poco hacia atrás y pasó la mano sobre su ardiente cara. "¡Ahora escuche! Tanto el lecho como el diseñador tienen su propia batería eléctrica; el lecho la precisa para sí mismo, el diseñador para el rastrillo. Tan pronto el hombre está ligado, se pone en movimiento el lecho. Tiembla en breves y muy rápidos espasmos lateralmente al mismo tiempo que de arriba abajo. Usted habrá visto aparatos parecidos en algún sanatorio; sólo que en nuestro lecho todos los movimientos están calculados con suma exactitud, porque tienen que concordar matemáticamente con los del rastrillo. Pero el rastrillo es el que en realidad ejecuta la sentencia".

"¿Y cuál es la sentencia?", preguntó el viajero. "¿No lo sabe aún?", dijo asombrado el oficial, mordiéndose los labios. "Perdone usted si mis explicaciones son quizás un poco desordenadas; le pido disculpas. Las explicaciones solía darlas antes el comandante, pero el nuevo director se sustrajo a ese deber. Sin embargo, el no dar a conocer a tan distinguido visitante" (el viajero trató de rechazar el elogio con ambas manos, pero el oficial insistió con el adjetivo) "a tan distinguido visitante la forma de nuestra condena, es otra innovación que..." Tenía un juramento a flor de labios, pero se contuvo y dijo únicamente: "No se me dijo nada de eso, así que no me alcanza la culpa. Por lo demás, sin duda soy yo el más capacitado para explicar nuestras formas de ejecución, porque tengo aquí" —se golpeó la pechera— "los respectivos diseños del anterior comandante".

"¿Diseños del propio comandante?", preguntó el viajero: "Pero, ¿acaso lo era todo? ¿Era soldado, juez, constructor, químico, dibujante?".

"Sí", asintió el oficial con mirada fija y pensativa. Luego examinó sus manos; no le parecieron lo suficientemente limpias para tocar los dibujos, por lo cual se acercó al balde y se las lavó nuevamente. Extrajo una pequeña billetera, diciendo: "Nuestra sentencia no es severa. El precepto transgredido se graba, por medio del rastrillo, en la espalda del culpable. A este preso por ejemplo, "e indicó al condenado, "se le grabará en el cuerpo: »Honra a tus superiores«".

El viajero miró fugazmente al hombre; cuando el oficial lo señaló, éste mantuvo gacha la cabeza, pareciendo forzar el oído al máximo para averiguar algo, pero los movimientos de sus hinchados labios, fuertemente cerrados, indicaban que nada comprendía. El viajero habría querido averiguar varias cosas, pero al ver al preso preguntó únicamente: "¿Conoce su condena?". "No", dijo el oficial y quiso seguir explicando, pero el viajero lo interrumpió: "¿No conoce su propia sentencia?". "No", repitió el oficial y titubeó un instante, como esperando que el viajero fundamentara su pregunta, y dijo luego: "Sería inútil anunciárselo; ya lo averiguará en carne propia". El via-

jero estaba a punto de enmudecer, cuando sintió que el condenado lo miraba; parecía preguntarle si podía aprobar el procedimiento descripto. Por eso, adelantando un poco el cuerpo, preguntó aún: "Pero, ¿sabe siquiera que fué juzgado?". "Tampoco", dijo el oficial, como esperando alguna otra y extraña notificación. "No", dijo el viajero y se frotó la frente, "entonces, ¿aun ahora no sabe el hombre cómo se le ha defendido?". "No tuvo ocasión de defenderse", dijo el oficial mirando hacia un costado como si hablara consigo mismo. No quería avergonzar al viajero con la explicación de cosas tan evidentes. "Pero debe haber tenido ocasión de defenderse", dijo el viajero y se levantó del asiento. El oficial reconocía el peligro de que su explicación sufriera una larga interrupción. Se acercó por eso al viajero, y sujetando su brazo indicó al condenado, el cual, viendo que la atención estaba tan abiertamente fija en él, se cuadró militarmente. (También el soldado adoptó una posición más erguida.) "Vea", dijo el oficial, "las cosas son así: aquí en la colonia se me ha nombrado juez. ¡A pesar de mi juventud! Porque yo antes ayudaba al comandante en todos los juicios y procesos, y ahora soy la persona que mejor conoce el aparato. El principio que rige mis decisiones es el siguiente: la culpa siempre existe. Otros jurados no pueden seguir este principio porque están compuestos por muchos miembros, y sin duda dependen de otras justicias superiores. Este caso no se da aquí, o por lo menos no se daba con el anterior comandante. El nuevo ha mostrado sin embargo deseos de entrometerse en mis juicios, pero logré rechazarlo hasta ahora y seguiré haciéndolo. Usted desea que le explique este caso; es tan sencillo como todos. Un mayor denunció esta mañana que este hombre, que le había sido entregado como sirviente, descuidó su deber. Consiste éste en dormir ante la puerta de su superior y levantarse cada hora para saludar. Ciertamente un deber leve y necesario, porque sirve para mantenerlo fresco tanto para la guardia como para el servicio. Anoche el mayor quiso verificar si el hombre cumplía su obligación, y al abrir la puerta a las dos en punto, lo encontró acurrucado durmiendo. Buscó un látigo y cruzó con él la cara del individuo. Entonces éste, en lugar de

levantarse y pedir perdón, sujetó las piernas de su amo y lo sacudió, mientras gritaba: "Tira el látigo o te devoro". Estos fueron los hechos. Hace una hora se me apersonó el mayor. Tomé nota de sus indicaciones e inmediatamente dicté mi sentencia; luego ordené que encadenaran al preso. Todo esto fué muy sencillo. Pero si hubiera llamado e interrogado al hombre, únicamente habría surgido la confusión. Me habría mentido, y si me hubiera sido posible refutar sus mentiras, las habría reemplazado con otras y siempre estaríamos en lo mismo. Pero ahora lo tengo sujeto y no lo pienso soltar. ¿Está todo explicado ahora? Pero el tiempo pasa, la ejecución ya debe comenzar y aun no terminé la explicación del aparato". Forzó al viajero a sentarse, y acercándose nuevamente al aparato comenzó: "Como usted puede ver, la forma del rastrillo corresponde a la del cuerpo humano; aquí está el rastrillo para el tronco, y aquí dos rastrillos para las piernas. Para la cabeza está destinada únicamente esta pequeña púa. ¿Está claro esto?". Se inclinó amistosamente hacia el viajero, dispuesto a dar explicaciones más detalladas.

Éste contempló el rastrillo con la frente arrugada. Las aclaraciones sobre el procedimiento judicial no lo habían tranquilizado. Sin embargo tuvo que confesarse que ésta era una colonia penal, que eran necesarias medidas especiales y que debía procederse militarmente hasta el fin. Pero, además, tenía puesta alguna esperanza en el nuevo comandante, el cual se había propuesto evidentemente, si bien con cierta lentitud, introducir un procedimiento nuevo, que no podía entrar en el limitado cerebro de este oficial. Siguiendo el hilo de sus pensamientos, preguntó: "¿Presenciará el comandante la ejecución?" "No hay seguridad", contestó el oficial, penosamente afectado, y desfiguró su gesto amistoso: "Precisamente por ello debemos apurarnos. Incluso, por mucho que lo lamente, tendré que acortar mis explicaciones. Pero mañana, cuando el aparato haya sido limpiado (el ensuciarse tanto es su único defecto), podría completar con más detalle las explicaciones. Entonces, ahora, sólo lo más necesario. Cuando el hombre yace sobre el lecho y éste comienza a temblar, se baja el rastrillo hasta el

cuerpo. Automáticamente adopta tal disposición, que apenas toca con sus púas al condenado. Una vez logrado este ajuste, este cable adquiere inmediatamente la ticsura de una barra. Y ahora empieza el juego. Una persona ajena no advierte ninguna diferencia aparente en los castigos. El rastrillo parece trabajar de modo uniforme. Temblando clava sus puntas en el cuerpo⁶ que tiembla desde el lecho. Para permitir a todos el examen de la ejecución, se ha hecho el rastrillo de vidrio. Ocasiónó algunas dificultades técnicas el sujetar las agujas, pero tras muchas pruebas se ha logrado. Ninguna molestia nos ha parecido excesiva. Y ahora cualquiera puede ver a través del vidrio cómo se realiza la inscripción en el cuerpo. ¿No desea acercarse y examinar las agujas?

El viajero se levantó y, acercándose lentamente, se inclinó sobre el rastrillo. "Usted ve", dijo el oficial, "hay dos clases de agujas en una ordenación múltiple. Cada aguja larga tiene al lado una corta. La larga escribe y la corta arroja agua para lavar la sangre y mantener clara la escritura. Esta agua sanguinolenta es conducida a estos canales pequeños, los cuales corren hasta el canal central, que desemboca en la fosa". El oficial mostró con el dedo exactamente el camino que debía seguir el agua enrojecida. Cuando, para representarlo lo más gráficamente posible, interceptaba virtualmente con sus manos el líquido imaginario, el viajero levantó la cabeza, y tanteando hacia atrás con la mano, trató de volver a su silla. Se asustó cuando notó que también el condenado había aceptado la invitación del oficial, para contemplar el rastrillo de cerca. Tirando, había arrastrado un poco hacia adelante al somnoliente soldado e inclinábase sobre el vidrio. Se veía cómo intentaba comprender, con mirada insegura, lo que los dos señores habían observado, pero al faltarle la explicación, no lo lograba. Se inclinaba aquí y allá, una y otra vez recorría con sus ojos el vidrio. El viajero quiso rechazarlo, porque lo que hacía era posiblemente punible; pero el oficial, sujetándolo con una mano, levantó con la otra un terrón y se lo arrojó al soldado. Éste alzó de golpe la vista, vió lo que había osado el condenado, dejó caer el fusil, y clavando los tacos en el suelo,

lo tiró violentamente hacia atrás, haciéndolo caer de inmediato, y luego lo contempló mientras se revolcaba y hacía sonar sus cadenas. "Levántalo", gritó el oficial porque notaba que el viajero se distraía demasiado con el preso. El viajero se inclinaba hasta por encima del rastrillo, sin preocuparse por él, queriendo conocer únicamente lo sucedido al condenado. "Trá-talo con cuidado", gritó el oficial nuevamente. Caminó alrededor del aparato, y tomando por debajo de las axilas al preso, cuyos pies resbalaron varias veces, lo levantó con ayuda del soldado. "Ahora ya lo sé todo", dijo el viajero cuando regresó el oficial. "Menos lo más importante", contestó éste, y tomándole del brazo indicó a lo alto: "Allí en el diseñador está el rodaje que regula el movimiento del rastrillo, y se dispone según el dibujo que dicta la sentencia. Yo empleo aún los diseños del comandante. Aquí están" dijo, extrayendo unas hojas de su billetera, "lamento no poder dejar que los toque. Son mi posesión más preciada. Siéntese usted, se los mostraré desde aquí, y lo podrá ver todo muy bien". Mostró la primera hoja. El viajero hubiera querido decir algo aprobatorio, pero veía únicamente líneas en forma de laberinto, cruzadas muchas veces, y que cubrían el papel en forma tan compacta que sólo con dificultad se veían los espacios blancos. "Lea usted", dijo el oficial. "No puedo", contestó el viajero. "Pero si está muy claro", dijo el oficial. "Es muy artístico", aseguró el viajero, evasivo, "pero no puedo descifrarlo". "Sí", dijo el oficial, riendo, y se guardó la billetera, "no es caligrafía para escolares. Hay que leerlo mucho tiempo. También usted la descifraría al fin. Naturalmente no debe ser una inscripción sencilla; no ha de matar inmediatamente, sino recién en un período de más o menos doce horas; para la sexta hora está calculado el giro. La escritura misma debe estar rodeada por muchos, muchos adornos; la verdadera escritura rodea al cuerpo únicamente como una angosta franja. El resto del cuerpo está destinado a la decoración. ¿Es usted capaz de apreciar ahora el trabajo del rastrillo y de todo el aparato? ¡Vea usted!". Saltó sobre la escalera, hizo girar una rueda y gritó: "¡Cuidado, retírese un poco!", y todo comenzó a marchar. Si la rueda no hubiera chi-

riado, habría sido maravilloso. Como si el oficial hubiera sido sorprendido por la rueda molesta, la amenazó con el puño; luego extendió, como disculpándose, los brazos hacia el viajero, y descendió rápidamente para observar la marcha del aparato desde abajo. Aun faltaba algún detalle que sólo él advertía; volvió a subir e introdujo ambas manos en el interior del diseñador. Luego, para descender más rápidamente, en lugar de usar la escalera, se dejó deslizar por una barra. Entonces, para hacerse oír en medio del ruido, gritó con un extremo esfuerzo en el oído del viajero: “¿Comprende el procedimiento? El rastrillo comienza a escribir; cuando termina con la primera pasada de la inscripción sobre la espalda del individuo, rueda la capa de algodón y mueve el cuerpo a un lado, para ofrecer nuevo lugar al rastrillo. Mientras tanto, las partes heridas se aplican sobre el algodón, cuya preparación especial detiene inmediatamente la hemorragia y prepara la nueva profundización de la escritura. Cuando el cuerpo sigue rodando, estos ganchos al borde del rastrillo arrancan el algodón de la heridas, lo arrojan a la fosa, y el rastrillo vuelve a tener trabajo. Así escribe, cada vez más profundamente, durante doce horas. Las primeras seis horas el condenado vive casi como antes; únicamente sufre dolores. Después de dos horas se quita el fieltro, porque el hombre ya no tiene fuerzas para gritar. Aquí, a la cabecera, en esta cazuela eléctrica, se echa papilla de arroz caliente, de la cual el hombre, si lo desea, toma lo que puede atrapar con la lengua. Ninguno pierde la ocasión. Yo no conozco excepción alguna, y mi experiencia es grande. Recién por la sexta hora pierden el deseo de comer; comúnmente me arrodillo aquí y observo el fenómeno. El individuo raras veces traga el último bocado, sólo lo mastica, escupiéndolo en la fosa, y tengo que agacharme para que no me dé en la cara. ¡Y qué quieto se queda el hombre hacia la sexta hora! Hasta el más tonto se vuelve comprensivo. Empieza alrededor de los ojos y de allí se expande. Un aspecto capaz de inducir a cualquiera a colocarse bajo el rastrillo. En realidad no sucede nada; el hombre comienza únicamente a descifrar la inscripción y fruce la boca como si escuchara. Usted ha visto que no es fácil des-

cifrar la escritura con los ojos; nuestro hombre lo resuelve con sus heridas. Ciertamente es mucho trabajo; precisa seis horas para terminarlo. Pero entonces el rastrillo lo ensarta totalmente y lo arroja en la fosa, donde cae con un chasquido sobre el algodón, el agua y la sangre, y el juicio ha terminado. Luego, yo y el soldado lo enterramos”.

El viajero había acercado su oído al oficial y contemplaba el trabajo de la máquina con las manos en el bolsillo. También el condenado observaba, pero sin comprender. Se agachaba un poco y seguía las oscilantes agujas, cuando, a una señal del oficial, el soldado le cortó desde atrás la camisa y los pantalones, que cayeron al suelo; quiso sujetar la ropa para cubrir su desnudez, pero el soldado, levantándolo, apartó los últimos harapos que aun vestían su cuerpo. El oficial paró la máquina, y en el silencio que se produjo entonces, el condenado fué puesto bajo el rastrillo. Le quitaron las cadenas y lo sujetaron con las correas; en el primer momento casi parecían constituir un alivio. Y ahora el rastrillo bajó un poco más, porque el preso era un hombre delgado. Cuando las agujas lo tocaron, un estremecimiento pasó sobre su piel; mientras el soldado estaba ocupado con su mano derecha, estiró la izquierda sin saber donde; fué en dirección al viajero. Sin cesar, el oficial observaba a éste de costado, como buscando leer en su rostro el efecto que le causaba la ejecución, que por lo menos ya le había explicado superficialmente.

La correa destinada a la muñeca se rompió; quizá el soldado la forzó demasiado. El oficial quiso ayudar, y el soldado enseñó la correa rota. Su superior se le acercó, y dijo, volviendo la cara hacia el viajero: “La máquina está muy remendada, aquí y allá algo se debe rasgar o romper; pero ello no ha de influir sobre la impresión de conjunto. Por lo demás, esta correa se puede reemplazar inmediatamente; emplearé una cadena, aunque sin duda ello perjudicará un poco la oscilación del brazo derecho”. Y mientras sujetaba la cadena dijo aún: “Los medios para el mantenimiento de la máquina han sido muy restringidos. Bajo el antiguo comandante había una caja (a la cual yo tenía libre acceso), destinada únicamente a tal

objeto. Había aquí un almacén en el cual se guardaba toda clase de repuestos. Confieso que casi los derrochaba, quiero decir antes, no ahora, como afirma el nuevo comandante, al cual todo le sirve de pretexto para combatir viejas instituciones. Ahora él mismo administra la caja, y si pido una nueva correa, exige la vieja de prueba, pero la nueva llega recién después de diez días; aun entonces es de mala calidad y sirve de poco. Pero mientras tanto, la forma en que yo debo hacer trabajar a la máquina sin correa, no le preocupa a nadie”.

El viajero reflexionó: es siempre embarazoso intervenir de modo decisivo en costumbres ajenas. Ni era miembro de la colonia, ni ciudadano del estado al que pertenecía aquélla. Si pretendía condenar, o hasta impedir la ejecución, le podrían decir: eres un extranjero. Cállate. A esto no podría responder nada, sino agregar únicamente que él mismo no se comprendía. Viajaba sólo para ver, y de ningún modo con la intención de cambiar leyes extranjeras. Eso sí, aquí las cosas tentaban mucho. Lo injusto del procedimiento y lo inhumano de la ejecución no ofrecían dudas. Na die podría sospechar algún egoísmo de parte del viajero; el condenado no era conocido ni paisano suyo, y además el individuo ni siquiera movía a compasión. El viajero mismo tenía recomendaciones de altos ministerios, se le había recibido aquí con gran cortesía, y el hecho de haber sido invitado a la ejecución, casi parecía indicar que se deseaba conocer su opinión sobre el juicio. Esto parecía tanto más probable cuanto que el comandante, como había oído claramente, no era partidario del procedimiento, y mantenía con respecto al oficial una posición casi hostil.

En este momento escuchó un iracundo grito del oficial. Recién había introducido, no sin dificultad, el tapón en la boca del condenado, cuando éste, en un irresistible malestar, cerró los ojos y vomitó. Rápidamente el oficial arrancó la cabeza del tapón y la quiso volver hacia la fosa; pero ya era demasiado tarde y la inmundicia fluía por la máquina. “*Todo por culpa del comandante*”, gritó el oficial y sacudía, enajenado, las barras. “*¡Me ensucian la máquina como si fuera un establo!*” Con temblorosa mano indicó al viajero lo sucedido. “*¿Acaso*

no he tratado horas y horas de hacer comprender al comandante que un día antes de la ejecución no se debe dar de comer al preso? Pero la nueva y benigna dirección es de otro parecer. Las damas del comandante le llenan al hombre la garganta de dulces, antes de que se lo lleven. Toda su vida se alimentó de pescado maloliente, y ahora tiene que comer dulces. Sería posible, yo no objetaría nada, pero, ¿por qué no se adquiere un nuevo fieltro, como estoy pidiendo desde hace un trimestre? ¿Cómo se puede recibir en la boca, sin asco, este fieltro, chupado y mordido por más de cien moribundos?”

El condenado había reclinado la cabeza y parecía estar tranquilo, mientras el soldado estaba ocupado limpiando la máquina con su camisa. El oficial se acercó al viajero. Éste, con algún presentimiento, retrocedió un paso, pero aquél lo tomó de la mano y lo apartó un poco. “*Desearía cambiar algunas palabras en confianza con usted*”, dijo, “*¿Me lo permite?*”. “*Seguro*”, dijo el viajero y escuchó con los ojos bajos.

“*Este procedimiento y esta ejecución, que usted ha tenido ocasión de admirar, no tiene ya en la colonia partidarios declarados. Yo soy su único representante, y al mismo tiempo el único receptor de la herencia del viejo comandante. Ya no puedo pensar en extender el procedimiento, debo gastar todas mis energías para mantener lo que ya existe. Cuando vivía el anterior comandante, la colonia estaba llena de partidarios suyos; poseo en parte su fuerza persuasiva, pero carezco totalmente de su poder. Por eso sus adeptos se han ocultado. Aun hay muchos, pero nadie lo confiesa. Si usted va hoy, un día de ejecución, a la cantina, oírás tal vez sólo algunas expresiones equívocas. Esos son todos partidarios, pero bajo el actual comandante y sus apreciaciones, me son totalmente inútiles. Y ahora le pregunto: ¿Debo por ese comandante y sus mujeres, que lo predisponen, dejar arruinar (indicó la máquina) esta obra de toda una vida? ¿Se puede permitir eso? ¿Aunque sólo se esté como extranjero un par de días en nuestra isla? Pero no hay tiempo que perder, se prepara algo contra mi justicia; ya tienen lugar consejos en la comandancia, a los cuales no se me invita; hasta su visita de hoy me parece significativa. Se es*

cobarde y se envía adelante a usted, un extranjero. ¡Qué diferente era antes la ejecución! Ya un día antes del acto, todo el valle desbordaba de gente; todos venían sólo para ver. Temprano, de mañana, aparecía el comandante con sus damas; trompetas despertaban el campamento. Yo presentaba el informe de que todo estaba preparado; la sociedad (ningún alto funcionario podía faltar), se ordenaba alrededor de la máquina; aquel montón de sillas es un misero residuo de aquel tiempo. La máquina, recién pulida, brillaba; casi para cada ejecución había nuevos repuestos. Ante cientos de ojos (todo el público se paraba en punta de pies hasta aquellas lomas), el comandante mismo sujetaba al condenado debajo del rastrillo. Lo que hoy puede hacer cualquier soldado raso, era en aquel tiempo trabajo mío, presidente del jurado, y me honraba. ¡Y entonces comenzaba la ejecución! Ningún ruido molestaba el trabajo de la máquina. Algunos ya ni miraban, sino yacían, con los ojos cerrados, en la arena; todos sabían: ahora se hace justicia. En el silencio oíanse únicamente los suspiros del condenado, apagados por el fieltro. Hoy día ya no logra la máquina exprimir del condenado un suspiro lo suficientemente fuerte para que el fieltro no lo pueda ahogar; pero entonces, las agujas gotaban un líquido cáustico, que hoy está prohibido usar. Bien, ¡y luego llegaba la sexta hora! Era imposible conceder todos los ruegos que se hacían para mirar de cerca. El comandante, siempre comprensivo, ordenaba tener ante todo consideración con los niños; yo podía, ciertamente, gracias a mi cargo, estar siempre presente. Muchas veces me agachaba allí, a derecha e izquierda, dos niños en mis brazos. ¡Cómo recibíamos todos la transfiguración de la cara torturada! ¡Cómo manteníamos las mejillas en la luz de esta por fin alcanzada y ya transitoria justicia! ¡Qué tiempos, mi camarada!". El oficial había olvidado evidentemente quién estaba delante suyo, abrazando al viajero y poniendo la cabeza sobre su hombro. Éste se encontraba en una situación sumamente embarazosa; impaciente miraba por encima del oficial. El soldado había terminado la limpieza, y ahora, de una caja, había volcado papilla de arroz en la cazuela. Apenas lo notó el condenado, que ya parecía re-

puesto totalmente, trató de alcanzar la papilla con la boca. El soldado lo rechazaba. Posiblemente la papilla estaba destinada para más tarde, pero sin duda era indebido que el soldado introdujese la sucia mano en la cazuela y comiera delante del ansioso condenado.

El oficial se repuso rápidamente. "No he pretendido conmoverlo", dijo. "Sé que es imposible hacer comprender, hoy día, aquellos tiempos. Por lo demás, la máquina trabaja aún y obra por sí misma; produce efecto aun cuando está sola en este valle. Y todavía el cadáver cae finalmente en la fosa, con aquel vuelo incomprensiblemente suave, aunque ya no se reúnan, como entonces, cientos de moscas alrededor suyo. Por entonces tuvimos que poner una fuerte baranda alrededor de la fosa; se rompió, hace ya tiempo."

El viajero quiso sustraer su cara a la del oficial y miró vagamente alrededor suyo. El oficial creyó que contemplaba la desolación del valle, y preguntó: "¿Nota usted la vergüenza?"

Pero el viajero callaba. El oficial se apartó un poco; con las piernas separadas y las manos en las caderas, estaba en pie, quieto, contemplando el suelo. Luego le sonrió animosamente y dijo: "Yo estaba cerca suyo, cuando ayer el comandante lo invitó. ¡Oí la invitación! Conozco al comandante y comprendí inmediatamente lo que planeaba. A pesar de que su poder sería suficiente como para proceder en contra mío, aun no se atreve, pero sí quiere exponerme a su juicio, el juicio de un extranjero apreciado. Su cálculo es cuidadoso; sólo hace dos días está usted en la isla, no conoció al viejo comandante ni su círculo ideológico, y está aún dominado por prejuicios europeos. Tal vez sea usted, por principio, enemigo de la pena de muerte en general, y de una forma tan mecánica de ejecución en particular. Ve además cómo la ejecución transcurre sin participación pública, triste, sobre una máquina ya algo deteriorada. Resumiendo todo esto: ¿no sería ahora muy fácil (así piensa el comandante) que usted no encontrara correcto mi procedimiento? Si no lo encuentra correcto, no lo llamaré (siempre hablo con el espíritu del comandante) porque

seguramente confiará en sus muy probadas convicciones. Usted ha visto y aprendido a respetar las peculiaridades de muchos pueblos, por eso tal vez no proteste con todas sus fuerzas, como lo haría en su patria, contra el procedimiento. Pero el comandante no necesita tanto. Cualquier palabra imprudente o superficial le basta, ni siquiera tiene que expresar su convicción. Con sólo acercarse a su deseo alcanza. Estoy seguro de que lo interrogará con toda astucia. Y las damas estarán sentadas en rueda aguzando el oído; usted dirá acaso: «Nosotros juzgamos en otra forma», o «nosotros interrogamos al acusado antes de condenarlo», o «nosotros tenemos otras penas que la de muerte», o «nosotros torturábamos solamente en la Edad Media». Son observaciones tan exactas como naturales, observaciones inocentes, que no alcanzan a mi procedimiento. Pero, ¿cómo las tomará el comandante? Ya lo veo al buen comandante, empujar inmediatamente su silla a un lado y correr al balcón; veo sus damas que lo siguen, oigo su voz ahora —las damas dicen que es una voz de trueno— y él habla: «Un gran investigador accidental, destinado a analizar los procedimientos judiciales de todos los países, acaba de decir que nuestro viejo procedimiento es inhumano. Después del juicio de tal personalidad, naturalmente me es imposible seguir tolerando tal procedimiento. A partir del día de hoy, ordeno entonces... etcétera.» Usted quiere intervenir, usted no manifestó lo que él anuncia, no llamó inhumano al procedimiento, al contrario, según su profundo conocimiento le parece el más humano y el más digno; usted admira también este mecanismo, pero es ya demasiado tarde; ni siquiera puede llegar al balcón, que está lleno de damas. Quiere hacerse notar, quiere gritar. Una mano de mujer le cierra la boca... y yo y la obra del viejo comandante estamos perdidos”.

El viajero debió suprimir una sonrisa: tan fácil era entonces el deber que tan difícil le había parecido. Dijo, evasivo: “Usted sobreestima mi influencia; el comandante ha leído mi recomendación, y sabe que no soy un conocedor de procedimientos judiciales. Si expresara mi opinión, sería la de un particular, sin más importancia que la de cualquier otro; de todos

modos importaría menos que la opinión del comandante, quien, según creo saber, tiene derechos muy amplios en esta colonia. Si su juicio sobre este procedimiento es tan definitivo como usted cree, entonces temo ciertamente que ha llegado el fin de este procedimiento, sin que haga falta para ello mi modesta ayuda”.

¿Había comprendido ya el oficial? No, no comprendía aún. Negó vivamente con la cabeza y echó una mirada breve hacia el preso y el soldado, quienes se sobresaltaron y dejaron el arroz; luego se acercó al viajero, y evitando mirarle la cara, contemplando alguna parte del saco, le dijo, más despacio que antes: “Usted no conoce al comandante. Usted ocupa frente a él y a todos nosotros una posición —y perdone la palabra— en cierto modo inocente; su influencia, créame usted, no puede valorarse lo suficiente. Fui muy feliz, cuando supe que usted iba a presenciar la ejecución completamente solo. Esta orden del comandante debía alcanzarme, pero ahora la uso a favor mío. Sin dejarse desviar por falsos rumores ni miradas despectivas —inevitable aunque hubiera despertado más interés la ejecución—, ha oído mis explicaciones, ha visto la máquina, y ahora está a punto de presenciar la ejecución. Su opinión seguramente ya está formada; si hubiera aún algunas pequeñas inseguridades, el aspecto de la ejecución las eliminará. Y ahora le hago este pedido: ayúdeme frente al comandante”.

El viajero no permitió que siguiera hablando. “¿Cómo podría hacer eso!”, exclamó. “¡Tan poco puedo ayudarle, como hacerle daño!”

“Usted puede”, dijo el oficial. Con algún temor observó el viajero que el oficial cerraba los puños. “Usted puede”, repitió el oficial con más insistencia. “Tengo un plan que debe salir bien. Usted cree que su influencia no es suficiente. Yo sé que lo es. Pero supongamos que usted tiene razón. ¿No es acaso necesario, para mantener el procedimiento, probar hasta lo que al parecer es insuficiente? Escuche entonces mi plan. Para su realización es necesario ante todo que usted mantenga hoy, en la colonia, una absoluta reserva en lo referente a la ejecución. Si no se le interroga directamente, de ningún modo

debe hacer manifestación alguna. Pero de hacerla, sus observaciones deben ser breves e imprecisas; debe notarse que le es difícil hablar sobre ello, que usted está amargado, que usted, de hablar abiertamente, estallarían en maldiciones. No pretendo que usted mienta; de ningún modo; únicamente debe contestar en forma breve. Más o menos como: «sí, he visto la ejecución», o: «sí, he oído todas las explicaciones». Sólo eso, nada más. Para la amargura que se le debe notar, hay bastante motivo, aunque no en el sentido que supondrá el comandante. Naturalmente, él la interpretará en forma completamente equivocada, y en eso se basa mi plan. Mañana tendrá lugar en la comandancia, bajo la presidencia del comandante, una gran sesión de todos los altos funcionarios de la administración. El comandante supo, naturalmente, convertir tales sesiones en espectáculos. Se construyó una galería que siempre está llena de público. Estoy obligado a participar en tales consejos, pero la repugnancia me sacude. Ahora bien: usted será invitado con toda seguridad a participar de la sesión. Si se comporta de acuerdo con mi plan, la invitación se convertirá en un urgente ruego; pero si por algún motivo insondable no se le invitara, ciertamente tendrá que solicitar usted mismo la invitación. No hay duda de que entonces la logrará. De este modo, mañana estará usted sentado en el palco del comandante. Éste mirará repetidas veces para asegurarse de que usted está presente. Luego de tratar diversos temas indiferentes y ridículos, destinados únicamente a los oyentes (temas portuarios, siempre temas portuarios), se pasa a tratar también el procedimiento. Si ello no sucediera por iniciativa del comandante con la prontitud necesaria, cuidaré yo de que surja el tema. Me levantaré y presentaré el informe de esta ejecución. Sólo el informe, con mucha brevedad. El comandante me agradece, como siempre, con una cortés sonrisa, y ahora no puede resistir: aprovecha la buena ocasión. «Recién», así o de modo parecido hablará, «fué presentado el informe de la ejecución. Quiero agregar tan sólo que precisamente esta ejecución ha sido presenciada por el gran investigador, cuya visita, tan extraordinariamente honrosa, a esta colonia, es conocida de todos. Por eso,

nuestra sesión de hoy ha tomado mayor significado, debido a su presencia. ¿No preguntaremos ahora al gran explorador lo que opina sobre la ejecución a la vieja usanza y el procedimiento que le antecede?». Naturalmente habrá un total asentimiento, todos aplaudirán, yo seré el más ruidoso. El comandante se inclinará ante ellos y dirá: «Entonces, en nombre de todos le formulo la pregunta». En seguida se aproximará usted a la veranda. Ponga las manos en un lugar visible para todos, si no las damas se apoderan de ellas y juegan con los dedos. Y ahora finalmente llega su palabra. No sé cómo aguantaré la tensión de las horas hasta entonces. No le ponga usted barreras a su discurso; haga estrépito con la verdad, inclínese usted sobre la veranda, brame usted, sí, pero brame usted en la cara del comandante su opinión, su incommovible opinión. Pero tal vez no quiera usted eso, no corresponde a su carácter, en su patria tal vez suelen comportarse de otro modo en tales situaciones. También eso es justo, también eso alcanza totalmente, no se levante siquiera, diga sólo algunas palabras, cuchichéelas de modo que apenas las oigan los funcionarios debajo suyo: es suficiente. Ni siquiera tiene que mentar usted mismo el poco interés despertado por la ejecución, la rueda chillona, la correa rota, el fieltro repugnante. No, de todo lo demás me ocupo yo, y si mi discurso no lo espanta de la sala, lo obligará a arrodillarse, hasta confesar: «viejo comandante, ante ti me inclino». Este es mi plan. ¿Desea usted ayudarme a realizarlo? Pero naturalmente desea usted; más que eso: tiene que hacerlo». Y el oficial sujetó ambas manos del viajero, y respirando dificultosamente lo miró en la cara. Había gritado las últimas frases de tal modo, que hasta el soldado y el preso se despabilaron; a pesar de no entender nada, cesaron de comer y miraron masticando hacia el viajero.

Desde el principio no dudó el viajero cuál era la respuesta que debía dar; había conocido demasiadas ejecuciones durante su vida como para poder vacilar ahora; en el fondo era honrado y no tenía miedo. A pesar de ello demoró, a la vista del soldado y del preso, un breve instante. Pero finalmente dijo, como debía: "No". El oficial parpadeó varias veces, pero no

dejó de mirarle. “¿Desea una explicación?”, preguntó el viajero. El oficial asintió, mudo. “Soy enemigo de este procedimiento”, dijo ahora el viajero. “Aun antes de que usted me concediera su confianza —confianza de la que, naturalmente, no abusaré bajo ninguna circunstancia— ya medité si se justificaría una intervención mía contra su procedimiento, y si mi intervención podía tener perspectivas de éxito. Me parecía claro a quién debía dirigirme: naturalmente al comandante. Usted me lo aclaró aun más, pero sin haber fijado mi opinión. Al contrario, su honrada convicción me afecta, si bien no logra desviarme.”

El oficial quedó mudo. Se volvió hacia la máquina, y haciendo una de las barras, se inclinó hacia atrás y elevó la vista al diseñador, como examinando si todo estaba en orden. El soldado y el preso parecían haberse hecho amigos. El condenado, a pesar de las dificultades que le causaban las ligaduras, hizo una seña al soldado; éste se inclinó hacia él; el preso cuchicheó algo y el soldado asintió.

El viajero siguió al oficial y dijo: “Usted no sabe aún lo que haré. Le diré ciertamente mi opinión al comandante, pero no en una sesión, sino en privado; tampoco me quedaré aquí lo suficiente como para poder presenciar sesión alguna; me voy mañana de madrugada, o por lo menos me embarco”.

El oficial parecía no haber escuchado. “El procedimiento no lo convenció, entonces”, dijo para sí y sonrió, como suele sonreír un viejo frente a la insensatez de un niño, cuando oculta detrás de la sonrisa sus verdaderas meditaciones.

“Entonces llegó la hora”, dijo por fin, y contempló repentinamente al viajero con ojos claros, que parecían contener alguna exhortación, alguna invitación a colaborar.

“¿De qué llegó la hora?”, preguntó el viajero, inquieto, pero no recibió respuesta.

“Eres libre”, dijo el oficial al condenado en su lengua. Éste no lo creyó al principio. “Ya, libre eres”, repitió el oficial. Por primera vez la cara del condenado pareció animarse de vida. ¿Era verdad? ¿Era sólo un pasajero capricho del oficial? ¿Habíale conseguido clemencia el viajero? ¿Qué pasaba?

Así parecía preguntar su cara, pero no mucho tiempo. Sea lo que fueren, quería ser realmente libre si se le dejaba, y comenzó a moverse tanto como se lo permitía el rastrillo.

“Me rompes las correas”, gritó el oficial. “¿Quédate quieto! Ya te desatamos.” Y haciéndole una seña al soldado, comenzó a trabajar. El condenado reía silenciosamente delante suyo; ora volvía la cabeza a la derecha, hacia el oficial, ora a la izquierda, hacia el soldado, sin olvidar tampoco al viajero.

“Sácalo”, ordenó el oficial al soldado. Debido al rastrillo, hubo que emplear algún cuidado. El condenado ya tenía, a causa de su misma impaciencia, algunos pequeños rasguños en la espalda.

Desde este momento, apenas se preocupó el oficial de él. Se acercó al viajero, extrajo nuevamente la pequeña billetera, hojeó en ella, encontró finalmente la hoja que buscaba y se la mostró al viajero. “Lea usted”, dijo. “No puedo”, contestó el viajero. “Ya dije que no puedo leer estas hojas.” “Pero mire bien el papel”, dijo el oficial y se puso a un costado del viajero para leer con él. Cuando tampoco esto sirvió, pasó el meñique a gran altura sobre la hoja, como si el papel no debiera tocarse en ningún caso, para facilitar así la lectura al viajero. Éste se esforzó tratando de leer para complacer por lo menos en eso al oficial, pero le era imposible. Ahora comenzó el oficial a deletrear la inscripción, y luego volvió a leerlo de corrido: “Sé justo, quiere decir, ahora podrá leerlo”. El viajero se inclinó tanto sobre el papel, que el oficial lo alejó por miedo a un contacto. Si bien el viajero ya no preguntó nada, era evidente que no había podido leer. “Sé justo, quiere decir”, volvió a afirmar el oficial. “Puede ser”, dijo el viajero, ‘yo creo que está escrito allí’. “Entonces, bien”, contestó el oficial, satisfecho por lo menos parcialmente, y subió con la hoja por la escalera; ajustó la hoja con gran cuidado en el diseñador, y pareció cambiar totalmente la ordenación del rodaje; era un trabajo muy cansador, debía tratarse también de ruedas muy pequeñas. A veces la cabeza del oficial desaparecía totalmente en el diseñador: tan exactamente debía examinar el rodaje.

Desde abajo, el viajero observaba ininterrumpidamente esta tarea. Endureció su cuello, y dolíanle los ojos por el cielo inundado de luz solar. El condenado y el soldado se ocupaban únicamente uno del otro. Los pantalones y la camisa del condenado, que ya estaban en la fosa, fueron sacados por el soldado con la punta de la bayoneta. La camisa estaba muy sucia, y el condenado la lavó en el balde. Cuando ahora vistió el condenado las prendas, ambos rieron ruidosamente, pues la ropa estaba enteramente cortada por atrás. Tal vez creía el condenado hallarse en la obligación de entretener al soldado; con sus ropas cortadas, giraba en círculo delante suyo; el soldado, en cucullas, golpeaba, riendo, sus rodillas. De todos modos, se contenían aún por respeto a la presencia de los señores.

Cuando el oficial terminó finalmente allá arriba, contempló sonriendo otra vez el conjunto en todas sus partes. Esta vez cerró la tapa del diseñador hasta ahora abierto, bajó, miró dentro de la fosa, luego al condenado, y notó satisfecho que éste había sacado su ropa. Luego se acercó al balde para lavarse las manos, reconoció demasiado tarde la repugnante porquería y se entristeció, porque ahora no podría lavarse. Finalmente hundió las manos en la arena —esta compensación no le alcanzaba, pero debió someterse—, se levantó, y comenzó a desabrocharse el uniforme. Primeramente cayeron en sus manos los dos pañuelos de mujer que se había metido detrás del cuello. “*Aquí tienes tus pañuelos*”, dijo, y se los tiró al condenado. Y explicó al viajero: “*Regalo de las damas*”.

A pesar de la evidente prisa con que se quitó la casaca y se desvistió luego totalmente, trataba cada pieza con sumo cuidado; pasó sus dedos sobre los cordones de la casaca y colocó una charretera en su lugar. Poco decía ciertamente con este cuidado, el que, tan pronto terminaba de arreglar una pieza, la tirara a la fosa con un gesto de fastidio. Lo último que le quedó fué una corta espada con su correa. Sacó la espada de la vaina, la rompió, juntó todos los trozos, la vaina y la correa, y los tiró con tanta violencia que resonaron en el fondo de la fosa.

Ahora estaba en pie, desnudo. El viajero se mordió los labios sin decir nada. Sabía lo que había de suceder, pero no tenía derecho de impedirle nada. Si el procedimiento de éste estaba realmente tan cerca de su fin —posiblemente debido a la intervención del viajero, el cual a su vez se sentía obligado a ello— entonces el oficial obraba en forma totalmente justificada; el viajero, en su lugar, no hubiese obrado de otro modo.

El soldado y el condenado no comprendieron inmediatamente; al principio ni siquiera miraban. El condenado se alegró mucho por recuperar los pañuelos, pero su alegría duró poco, porque el soldado se los quitó con un movimiento rápido e imprevisto. Ahora a su vez trataba el condenado de extraer los pañuelos de detrás del cinturón donde los había guardado aquél, pero el soldado no se descuidaba. Así discutían casi en broma. Recién cuando el oficial estuvo totalmente desnudo comenzaron a prestar atención. Especialmente el condenado parecía haber sido afectado por el presentimiento de un gran cambio. Lo que le iba a suceder, le sucedía ahora al oficial. Quizá se iría así hasta el extremo. Tal vez había dado el extranjero la orden. Eso era entonces la venganza. Sin haber sufrido él mismo hasta el fin, sería sin embargo vengado hasta el fin. Una ancha y silenciosa sonrisa apareció en su rostro y ya no desapareció. Pero el oficial se había vuelto hacia la máquina. Si antes ya se observaba nítidamente que la entendía bien, ahora casi consternaba la forma cómo la manejaba y cómo ella le obedecía. Apenas había acercado su mano al rastrillo, y ya se levantaba y bajaba varias veces, hasta alcanzar la posición exacta para recibirlo; tocó únicamente el borde del lecho, y ya éste comenzó a temblar. El fieltro salía al encuentro de su boca, se notaba que el oficial en realidad no lo quería, vaciló un segundo, pero inmediatamente se sometió y lo recibió. Todo estaba preparado, únicamente las correas colgaban aún del borde, pero eran evidentemente inútiles, pues el oficial no necesitaba ser atado. Entonces observó el condenado las correas sueltas; en su opinión no sería completa la ejecución si no se sujetaba el correaje. Con mucho celo hizo señas al soldado, y ambos corrieron a ligar al oficial. Éste ya había

extendido un pie para empujar la palanca que había de poner en marcha el diseñador; entonces vió que venían los dos; retiró por ello el pie y se dejó atar. Claro que ahora no podía alcanzar la palanca; ni el soldado ni el condenado la encontrarían, y el viajero estaba decidido a no moverse. No era necesario; apenas estaban sujetas las correas, cuando la máquina comenzó a trabajar. El lecho temblaba, las agujas bailaban sobre la piel, el rastrillo oscilaba de arriba abajo. El viajero ya había mirado un rato antes de acordarse que una rueda del diseñador debía chillar, pero todo estaba silencioso, ni el más leve susurro se oía.

Debido a ese trabajo silencioso, la máquina desapareció formalmente de la atención. El viajero miró hacia el condenado y el soldado. El condenado era el más vivaz, tan pronto se agachaba como se estiraba, siempre tenía extendido el índice para mostrar algo al soldado. Al viajero le era penoso. Estaba decidido a quedarse hasta el fin, pero no hubiera podido soportar más tiempo la presencia de aquellos dos. "Idos a casa", les dijo. El soldado estaba tal vez dispuesto a hacerlo, pero el condenado recibió la orden como si fuera un castigo. Imploró, con las manos, que se le dejara quedar, y cuando el viajero no quiso acceder, hasta se arrodilló. El viajero vió que aquí las órdenes no valían de nada, y ya quería pasar al otro lado y espantarlos, cuando oyó un ruido en el diseñador. Miró hacia arriba. ¿Molestaría la rueda después de todo? Pero era otra cosa. Lentamente se levantó la tapa del diseñador y quedó luego totalmente abierta. Los dientes de una rueda se mostraron y levantaron. Pronto apareció toda la rueda y parecía que un gran poder prensara el diseñador, de modo que no quedara lugar para esta rueda. La rueda giró hasta el borde del diseñador, cayó, rodó un trecho en la arena, y quedó quieta. Pero ya arriba subía otra, la seguían muchas, grandes, pequeñas, y apenas distinguibles: con todas sucedía lo mismo. Siempre se pensaba que el diseñador ya debía estar vacío, cuando aparecía un grupo nuevo, especialmente numeroso. Subían, caían, rodaban en la arena y se acostaban. Con este suceso olvidó el condenado totalmente la orden del viajero. Las ruedas le en-

cantaban, quería asir alguna, al mismo tiempo impulsaba al soldado a ayudarle, pero retiraba siempre la mano, porque seguía inmediatamente otra rueda, que por lo menos en el primer momento, le espantaba.

El viajero estaba en cambio, muy inquieto; la máquina se destrozaba evidentemente. Su marcha tranquila era un engaño. Tenía la sensación de que debía ocuparse ahora del oficial, ya que éste no podría hacerlo por sí mismo. Pero mientras la caída de las ruedas había ocupado toda su atención, descuidó la contemplación del resto de la máquina. Mas ahora, después que la última rueda abandonó el diseñador, al inclinarse sobre el rastrillo, tuvo una nueva y peor sorpresa aún. El rastrillo no escribía, aguijoneaba únicamente, y el lecho no hacía rodar al cuerpo, sino que lo clavaba temblando en las agujas. El viajero quiso intervenir, quizá para detener el conjunto: eso no era la tortura que había querido alcanzar el oficial, eso era un asesinato inmediato. Estiró las manos. Pero ya se levantaba el rastrillo, con el cuerpo atravesado, hacia un costado, como lo hubiese hecho antes, recién después de doce horas. La sangre corría por cien heridas, sin estar mezclada con agua: también las cañerías habían fallado esta vez. Y ahora falló aún lo último. El cuerpo no se soltó de las largas agujas. Perdía su sangre, pero colgaba sin caer, encima de la fosa. El rastrillo ya quería volver a su vieja posición, pero, como si notase que aun no estaba libre de su carga, quedó encima de la fosa. "¡Pero ayudad!", gritó el viajero al soldado y al preso, y él mismo asió los pies del oficial. Quería empujarlos, mientras los otros tomarían la cabeza, y así lo levantarían lentamente de las agujas. Pero, aquellos no podían decidirse a venir; el condenado le volvía directamente la espalda. El viajero tuvo que dar vuelta a la fosa y casi forzarlos a acercarse a la cabeza del oficial. Aquí vió, casi contra su voluntad, la cara del cadáver. Era como había sido en vida: ningún signo de la prometida liberación se descubría. Lo que todos los demás habían hallado en la máquina, no lo encontró el oficial. Los labios estaban fuertemente apretados, los ojos abiertos, la mirada tranquila y convencida. Por la frente salía la gran púa de hierro.

Cuando el viajero, con el soldado y el preso detrás suyo, llegó a las primeras casas de la colonia, el soldado indicó una y dijo: "Allí está la cantina".

En la planta baja de una casa había un local profundo, bajo, parecido a una cueva, de techo y paredes ahumados. Estaba abierto hacia la calle en todo su ancho. A pesar de que la cantina se diferenciaba poco de las otras casas de la colonia, muy abandonadas todas a no ser los palacios de la comandancia, ejerció sobre el viajero la sensación de un recuerdo histórico, y sintió el poder de los tiempos pasados. Se aproximó más, caminó, seguido de sus acompañantes, por entre las mesas desocupadas que estaban delante del local, y respiró el aire húmedo y fresco que salía del interior. "El viejo está enterrado aquí", dijo el soldado: "el clérigo le negó un lugar en el cementerio. Se estuvo indeciso un tiempo acerca de dónde se le enterraría, y finalmente se le sepultó aquí. Seguramente el oficial no le contó nada de eso, porque, naturalmente, es de lo que más se avergonzaba. Hasta intentó algunas veces desenterrarlo de noche, pero siempre se le ahuyentó". "¿Dónde está la tumba?", preguntó el viajero, que no podía creer al soldado. Inmediatamente el soldado y el preso corrieron delante suyo, e indicaron con las manos extendidas el lugar donde debía hallarse la tumba. Llevaron al viajero hasta la pared del fondo, donde estaban sentados algunos clientes delante de algunas mesas. Eran seguramente obreros portuarios, hombres fuertes con cortas y brillantes barbas negras. Ninguno llevaba saco, sus camisas estaban rotas, era gente pobre y humillada. Cuando el viajero se acercó, algunos se levantaron, y apretándose contra la pared lo miraron venir. "Es un extranjero", cuchicheaban alrededor del viajero, "¡quiere ver la tumba!". Empujaron a un lado una de las mesas, debajo de la cual se encontraba realmente una lápida. Era una piedra sencilla, lo suficientemente baja como para estar oculta debajo de una mesa. Tenía una inscripción en letras muy pequeñas, y el viajero tuvo que arrodillarse para leerla. Decía: "Aquí yace el viejo comandante. Sus partidarios, a quienes ahora les está prohibido llevar nombre, luego de una determinada cantidad de años, resu-

citará y llevará a sus adeptos, desde esta casa, a la reconquista de la colonia. Creed y esperad". Cuando el viajero hubo leído esto y se levantó, vió parados alrededor suyo a los hombres y los vió sonreír, como si, habiendo leído con él la inscripción, la encontrarán ridícula, y parecieran exhortarlo a compartir su opinión. El viajero hizo como si no lo notase, repartió algunas monedas, esperó aún hasta que la mesa fuera puesta encima de la tumba, abandonó ésta y se fué al puerto.

El soldado y el condenado habían encontrado en la cantina algunos conocidos que los retuvieron. Pero debieron librarse pronto de ellos, porque el viajero se hallaba recién en la mitad de la larga escalera que lleva a los botes, cuando ya lo seguían. Seguramente, querían, en el último instante, obligar al viajero a que los llevara. Mientras éste trataba abajo con uno de los barqueros la travesía hasta el vapor, bajaban los dos corriendo la escalera, silenciosamente, pues no se atrevían a gritar. Pero cuando llegaron abajo, el viajero ya estaba en el bote y el botero lo soltaba de la orilla. Hubieran podido saltar aún, pero el viajero levantó del suelo un pesado cable, les amenazó con él, e impidió así el salto.

JARDINES, ESTE Y AQUEL

*¡Qué primavera de nubes
por lo más alto!*

*Cielos hay que en el otoño
tienen su mayo.*

*¿Jardines? Para el afán;
nunca pisados,*

*que en eras azules abren
rosales cándidos.*

*¿De qué tierra sin sepulcros
salen sus tallos?*

*¿Quién les sentirá el aroma
que vayan dando?*

*En alcázares de aires,
puestas a salvo,*

*sumas purezas se guardan
de todo tacto.*

*Es tan tenue su materia
—cendales vagos,*

*muy precipitadas rosas,
pétalos rápidos—,*

*que apenas bosquejan formas
se van borrando.*

*¿Qué dedos del viento, soplos,
las han cortado?*

*¿En qué camarín celeste
paran sus ramos?*

*Quien lo sabe se lo calla.
No tiene labios.*

*¡Tan abierto paraíso
y el más cerrado!*

*Si imposible el de los cielos,
jardín, abajo,*

*rosas más fáciles brinda,
propone acasos.*

*A las leves, las más leves,
se van las manos.*

*Cortan otras —que no cortan—,
cortan engaños.*

*Se encantan con estas rosas
los desencantos;*

*blancuras suyas consuelan
de aquellos blancos.*

*Los imposibles ¿por qué
se ven tan claros?*

*Pero, hermosísimos, ¡vivan
los simulacros!*

CALIPSO

Acción en tres actos.

PERSONAJES

<i>Calipso.</i>	<i>Servidora.</i>
<i>Calcas.</i>	<i>Guardia 1º.</i>
<i>Odiseo.</i>	<i>Guardia 2º.</i>
<i>Argifontes.</i>	<i>Arqueménides.</i>
<i>Joven 1º.</i>	<i>Anciano 1º.</i>
<i>Joven 2º.</i>	<i>Anciano 2º.</i>
<i>Joven 3º.</i>	<i>Marinero 1º.</i>
<i>Muchacha 1ª.</i>	<i>Marinero 2º.</i>
<i>Muchacha 2ª.</i>	<i>Voces de pueblo. (Internas.)</i>
<i>Muchacha 3ª.</i>	

ACTO I

Exterior del Palacio de Calipso con sus clásicas columnas y escalinatas. Vista de árboles y del mar; acantilados. La mañana es clara y luminosa. Al levantarse el telón estarán en escena los tres Jóvenes y las tres Muchachas. Todos llevan ropajes griegos.

MUCHACHA 1ª.— Yo lo vi cuando lo recogieron en la playa. Parecía muerto.

MUCHACHA 2ª.— También yo lo vi, y no lo parecía; su hermoso rostro no era el de un cadáver.

JOVEN 1º.— ¡Habrás visto! ¡Hermoso rostro, con una barba de meses!

JOVEN 2º.— Así son éstas; en cuanto ven una cara nueva ya les parece hermosa.

MUCHACHA 2ª.— No me lo pareció, sino que lo es.

MUCHACHA 3ª.— Y fuerte. Los marineros apenas podían llevarlo.

JOVEN 3º.— Porque estaba lleno de agua; como un odre.

JOVEN 1º.— ¡Eso es! ¡Hinchado como un sapo!

MUCHACHA 1ª.— Tú de envidia; ¡hablas de envidia!

JOVEN 1º.— ¿Envidia, yo?; ¿y de eso?

MUCHACHA 2ª.— ¿De eso? ¿Cómo te atreves a llamarle así?

JOVEN 2º.— ¿Hay algún inconveniente?

MUCHACHA 3ª.— Sí, lo hay; es una falta de respeto.

MUCHACHA 1ª.— ¡Eso! Una falta de respeto.

JOVEN 3º.— ¿Y en virtud de qué estamos obligados a respetarlo?

JOVEN 1º.— ¡No faltaba más! ¡Respeto para un extranjero sólo porque encuentran su cara bonita!

JOVEN 2º.— Exactamente; ¿por qué habríamos de respetarlo?

MUCHACHA 2ª.— Porque puede ser un dios.

MUCHACHA 3ª.— ¡Debe serlo!; ¡oh, sí!; ¡estoy segura! ¡Un dios!

JOVEN 3º.— ¿Conque un dios, verdad? ¡Esto sí que es gracioso!

JOVEN 2º.— ¡Un dios no sale del agua como un pollo mojado!

JOVEN 1º.— ¡Hinchado como una esponja!

MUCHACHA 1ª.— ¿Sí, eh? ¿Y si fuera un disfraz?

JOVEN 2º.— ¡No digas tonterías!

MUCHACHA 2ª.— ¿Quién puede saberlo? ¿Lo sabes tú?

MUCHACHA 3ª.— ¡Qué ha de saberlo! Lo único que sabe es burlarse.

JOVEN 3º.— Y vosotras dar asidero a cuanta locura os pasa por la cabeza.

MUCHACHA 1ª.— ¿Conque locura, eh? ¿Llamas locura a los dioses?

JOVEN 3º.— No seas necia; no he dicho eso.

MUCHACHA 2ª.— Sí, sí, dijiste; ¡eres un blasfemo!

MUCHACHA 3ª.— Y un revolucionario.

JOVEN 2º.— No seáis tontas y no acumuléis más disparates. ¿A quién se le ocurre pensar que pueda ser un dios?

MUCHACHA 1ª.— ¡Claro que a vosotros no! ¡Sois unos descreídos!

MUCHACHA 2ª.— Pero eso no impide que lo sea.

JOVEN 1º.— Ah, vamos; las niñas han tenido una revelación sobrenatural.

MUCHACHA 3ª.— ¡Búrlate, búrlate! ¡Ya te castigaré!

JOVEN 1º.— ¿Quién? ¿Me castigarás tú? Me gustaría saber cómo.

JOVEN 3º.— Eso es sencillo; casándose contigo.

MUCHACHA 3ª.— ¡Eres idiota!

JOVEN 3º.— ¡Claro! Yo soy idiota y él es un dios. Pasas con tanta naturalidad de lo divino a la idiotez que casi me atrevería a decir que estás enamorada.

JOVEN 2º.— Claro que no de ti, sino del dios esponja.

MUCHACHA 3ª.— ¡Oh, tontos; más que tontos!

MUCHACHA 2ª.— No les hagas caso; quieren burlarse de nosotras.

MUCHACHA 1ª.— ¡Es la envidia; la envidia!

JOVEN 1º.— ¿Envidia; y de qué, si puede saberse?

MUCHACHA 1ª.— ¡De todo!

JOVEN 2º.— ¿Y qué es todo?

MUCHACHA 1ª.— ¡Nada!

(Les vuelven la espalda. Las tres Muchachas forman un grupo aparte como para desentenderse de los Jóvenes; aunque las palabras de éstos las violentan se abstienen de intervenir. Los tres Jóvenes hablan fuerte procurando ser oídos y dan a sus palabras y gestos una intención burlesca.)

JOVEN 3º.— ¡Ah, bravo, bravo! ¿Habéis oído, amigos? Todo es nada; ya la joven se siente poseída en tal forma por el amor al dios esponja que todo le parece nada.

JOVEN 2º.— Y tiene razón, amigo mío; por Dionisos y sus borracheras ilustres, que la niña tiene razón!

JOVEN 3º.— ¿Cómo así? ¿Te pasas ahora al enemigo?

JOVEN 2º.— Sí; ¿qué es el dios sino el Todo? ¿Y qué es lo demás si con él lo comparamos sino la Nada; la más insignificante y despreciable nada. El hombre no es un dios, luego es la nada. Todos nosotros somos nada y el dios es, en cambio, todo.

JOVEN 1º.— Bien; pero ella dijo que todo era nada. ¿Debemos pensar entonces que tú, tanto como yo y como éste, que somos nada, por eso mismo lo somos todo?

JOVEN 3º.— Es difícil de creer toda vez que los tres reunidos no alcanzamos a ser tan importantes como ese dios ahogado.

JOVEN 2º.— Perdonad; como somos sus enemigos y a él nos oponemos el dios se ahoga en nosotros que somos la nada; la nada entra en el dios y al par que le ahoga forma parte de él y en él se convierte.

JOVEN 1º.— Perdón; pero debo advertiros que el dios se ahogó en el agua.

JOVEN 3º.— El agua no era dios, luego era nada; el dios se ahogó en la nada.

JOVEN 2º.— Y si consigue arrojar toda esa nada amarga que le hincha el estómago, volverá al todo.

JOVEN 1º.— Y estas niñas volverán a ser nada; así es que no conviene que resucite.

JOVEN 3º.— Pensadlo bien; en cuanto logremos ahogar a todos los dioses en la nada, empezaremos a ser nosotros el todo.

MUCHACHA 1ª.— *(A las otras.)* No contestemos.

MUCHACHA 2ª.— No; que se aburran de disparatar!

JOVEN 1º.— *(A los otros.)* Están murmurando.

JOVEN 2º.— *(En el mismo tono.)* Cambiemos de conversación para atraerlas. *(En otro tono.)* Pues sí; yo no soy partidario de las medidas precipitadas, pero el ágora va a exigir que se le arroje de la isla. Un extranjero, dicen ellos, es un peligro.

JOVEN 3º.— Yo pienso lo mismo.

JOVEN 2º.— Sin embargo no hay que extremar el rigor. Está extenuado y medio muerto; arrojarlo ahora sería condenarlo a perecer y no creo...

JOVEN 1º.— Ah!, pues yo sí, creo. Nunca se sabe el peligro que puede ocultarse bajo mansas apariencias; ¡puede ser un espía!

JOVEN 3º.— Eso digo yo: ¡un espía!

JOVEN 2º.— Perdonad, pero no lo creo. La Asamblea merece todos mis respetos pero entiendo que haría mal en exigir de Calipso una medida de tal naturaleza.

(Las Muchachas vuelven a aproximarse al grupo.)

MUCHACHA 1ª.— ¿Qué dices del ágora?

JOVEN 2º.— Que está dispuesta a exigir que se arroje al extranjero de estas playas.

MUCHACHA 2ª.— ¡Es una ignominia!

JOVEN 2º.— En eso te doy la razón; una verdadera ignominia.

MUCHACHA 1ª.— ¿Qué dirán de nosotros las otras naciones?

JOVEN 2º.— Que somos un pueblo de salvajes.

JOVEN 1º.— Dirán que sabemos cuidar nuestra seguridad.

MUCHACHA 3ª.— ¡Oh, hay que impedirlo!

JOVEN 2º.— Francamente, no veo el medio.

JOVEN 3º.— ¿Por qué impedirlo? Es una medida acertada; ¡puede ser un espía!

MUCHACHA 1ª.— Pero no se está seguro de que lo sea! ¿Por un "puede ser" van a condenar a un hombre?

JOVEN 2º.— Efectivamente, es un poco duro, pero... Hace un momento vosotras también manejabais un "puede ser".

MUCHACHA 3ª.— ¡Es distinto! Suponer que pueda ser un dios no le causará ningún daño.

JOVEN 2º.— Eso es cierto; a él no, pero sí a nosotros. Empiezo a creer que la Asamblea tiene razón.

JOVEN 3º.— ¡Claro que la tiene! Fíjate que si no es un dios nada tiene que hacer aquí, y si lo fuera nada tendríamos que hacer nosotros.

MUCHACHA 1ª.— ¡Otra vez con lo mismo!

MUCHACHA 2ª.— ¡Para burla ya basta!

JOVEN 1º.— ¿Tanto os ofende?

MUCHACHA 3ª.— No; sino que nos aburre.

(Las Muchachas vuelven la espalda para alejarse y en ese instante sale una SERVIDORA de Palacio.)

SERVIDORA.— *(Precipitadamente.)* ¡Vive! ¡Vive!

(Todos se vuelven hacia ella, con interés.)

MUCHACHA 1ª.— ¿Dices que vive?

JOVEN 3º.— ¿Estás sorda?

MUCHACHA 2ª.— Tú, cállate; no vuelvas a empezar.

SERVIDORA.— Sí; ¡vive!

JOVEN 2º.— Ya lo hemos oído. ¿Quién es?

MUCHACHA 1ª.— ¿Eso qué importa? ¡Vive, vive!

JOVEN 2º.— Te pregunto quién es.

SERVIDORA.— No lo sé.

MUCHACHA 2ª.— Pero sabes que vive, ¿no es eso?; que vivirá.

SERVIDORA.— Sí; respira fuertemente y ha movido los labios.

JOVEN 3º.— Entonces, ¿todavía no han podido interrogarlo?

SERVIDORA.— No, aún no; pero ha dicho algo, algo... ¿Cómo fué lo que dijo?

MUCHACHA 1ª.— Procura acordarte.

SERVIDORA.— Luego, luego; ahora debo irme. Calipso me reñirá si me detengo.

JOVEN 1º.— Luego hablé. Dime, ¿fué mucho lo que dijo?

SERVIDORA.— No, no mucho; sólo una palabra. Dijo... ¡ah, ya! No, no era eso.

MUCHACHA 2ª.— ¿Qué importancia tiene? Algo que murmuraría en el delirio.

JOVEN 3º.— Tiene, y mucha; en esos momentos suelen escaparse grandes secretos. *(A la Servidora.)* ¿Te acordarás de una buena vez?

SERVIDORA.— Eso procuro. (*Breve pausa y expectación general.*) ¡Ya sé! Dijo: “Penélope”; eso es, Penélope!

MUCHACHA 3ª.— ¿Cómo?

SERVIDORA.— Penélope; eso dijo, Penélope.

JOVEN 2º.— No parece tener sentido; ¡Penélope! No tiene sentido alguno.

SERVIDORA.— No sé; debo irme.

(*Atraviesa la escena para salir.*)

JOVEN 3º.— (*Alzando la voz.*) Oye, ¿dijo algo más?

SERVIDORA.— (*Ya en el otro extremo.*) No; sólo eso. (*Sale.*)

JOVEN 1º.— ¿Qué querrá decir?

MUCHACHA 1ª.— Espera a que se reponga y podrás ir tú mismo a preguntárselo.

MUCHACHA 2ª.— Todo eso carece de importancia.

MUCHACHA 3ª.— Eso pienso; lo importante es que se haya salvado.

JOVEN 2º.— Ah!, ¿con que es lo único que importa? ¿Y si fuera un espía, un enemigo?

JOVEN 3º.— Justamente! Y esa palabra podría ser una clave. Pero no; ahí está el sentido que tienen las mujeres. Podemos estar a las puertas de un gran peligro y esa palabra ser la clave de algo que amenaza a todos y vosotras declararéis que no os importa, que lo único digno de celebrarse es que haya salvado su vida un desconocido, un extranjero que bien puede ser nuestro enemigo.

MUCHACHA 2ª.— O no serlo. ¿Por qué, necesariamente, extranjero y enemigo son una misma cosa para vosotros?

JOVEN 2º.— Porque es lo que nos dice la experiencia.

MUCHACHA 2ª.— ¡Experiencia! ¿A una idea fija llamas tú experiencia?

JOVEN 1º.— ¡Penélope! Es extraño; no le encuentro sentido alguno.

JOVEN 3º.— Pues debe tenerlo; toda palabra tiene necesariamente un sentido y, a veces, más de uno. Lo difícil es, para nosotros, encontrarle el verdadero.

MUCHACHA 1ª.— ¿Y si fuera el nombre de su país?

JOVEN 2º.— No digas simplezas ni hables de lo que no entiendes.

JOVEN 1º.— O una señal; tiene aspecto de palabra cabalística.

JOVEN 3º.— Desconocemos el sentido de la palabra y será vana toda conjetura; lo que puede afirmarse, eso sí, es que tiene todas las trazas de ser un nombre y nombre de mujer.

MUCHACHA 1ª.— ¡Oh, no!

JOVEN 3º.— ¿Por qué no?

MUCHACHA 2ª.— En tal caso podría ser el nombre de su madre.

JOVEN 2º.— ¿Por qué, precisamente, el de la madre y no cualquier otro?

MUCHACHA 3ª.— Porque sí.

JOVEN 1º.— ¡Razón que convence!

JOVEN 2º.— ¡Penélope! ¡Es extraño!

MUCHACHA 1ª.— Nunca he oído nombre más estrafalario. Ninguna mujer llevaría ese nombre.

JOVEN 3º.— ¡No digas simplezas! ¿Por qué no?

MUCHACHA 3ª.— ¿De modo que ya está decidido? Penélope es el nombre de una mujer; ¿no es así?

JOVEN 2º.— Nadie ha dicho que lo sea sino que puede serlo. Nada sabemos.

MUCHACHA 2ª.— Nada sabéis pero estáis convencidos.

MUCHACHA 3ª.— Estos son así; ¡en cuanto oyen un nombre desconocido ya les parece que detrás se oculta una mujer!

JOVEN 1º.— ¡Oh, basta ya!

MUCHACHA 1ª.— ¡Claro!; ¡por cuánto no!

JOVEN 3º.— ¿Queréis decirme, concretamente, el porqué de esta discusión?

MUCHACHA 2ª.— Vosotros sois los de la discusión, que no nosotras; y todo por una palabra, por una simple palabra casi sin sentido.

MUCHACHA 3ª.— Sin sentido; apenas una palabra sin sentido: ¡Penélope!

(Sale un Guardia de Palacio y anuncia):

GUARDIA 1º.— ¡La diosa Calipso!

(Aparece Calipso seguida por el Guardia 2º. Expectativa general; reverencias. Los Guardias vencen sus lanzas y permanecen sobre las puertas del Palacio. Calipso hablará desde la explanada y entre las columnas a los Jóvenes y a las Muchachas que están en el plano inferior.)

CALIPSO.— El extranjero vivirá; si eso es lo que aquí os detiene, ya lo sabéis.

(Las tres Muchachas se dicen unas a otras: "Vivirá", mientras los tres Jóvenes se mantienen callados.)

Si bien ha tragado mucha agua de mar, ello no es más grave que un hartazgo de vino, aunque sí más desagradable. (Breve pausa.) ¡A ver! ¡Un mensajero!

(Los Jóvenes 1º y 2º se adelantan diciendo: "Yo; yo". Calipso señala al Joven 1º.)

Bien, vé tú. (El Joven 1º se dispone a salir.) ¡Espera! ¿Sabes a dónde? (Breve pausa; el Joven se detiene.) Vé y busca al sabio Calcas; tráele contigo en seguida.

JOVEN 1º.— Voy al instante; más rápido que el olvido.

CALIPSO.— Vé, y no hagas frases.

(Sale el Joven 1º.)

JOVEN 3º.— ¿Podría, diosa, sin incurrir en tu enojo, preguntarte quién es el extranjero?

CALIPSO.— Solicitas autorización para hacer una pregunta y la haces al tiempo mismo en que pides el permiso. ¿Y si no se me ocurriera responderte? ¿Porque, vamos a ver, qué motivo hay para que yo sirva a tu curiosidad? (Breve pausa.) Pues bien, no; no sé quién sea este extranjero. Por si os interesa: es hermoso, muy hermoso.

MUCHACHA 2ª.— Oh, señora, si tú quisieras...

CALIPSO.— ¿Qué? ¿Otra de vuestras fastidiosas preguntas? ¿Qué quieres saber tú ahora?

MUCHACHA 2ª.— ¿Es su madre, verdad?

CALIPSO.— ¿Quién?

MUCHACHA 2ª.— Penélope.

CALIPSO.— No lo sé. (Con fastidio.) ¿Ya han venido hasta aquí con la noticia? Y bien, sí, dice Penélope; lo dice cada vez que respira.

JOVEN 3º.— Podría ser un ejercicio respiratorio, aunque la palabra es un poco larga.

CALIPSO.— ¿Quieres no hacer gracias?

MUCHACHA 1ª.— ¡Pudiera ser un dios!

CALIPSO.— No seáis simples.

MUCHACHA 2ª.— Un dios oculto tras un disfraz de extranjero.

CALIPSO.— ¡He dicho que no!

JOVEN 3º.— Calipso conoce a todos los dioses; no insistáis en esa simpleza. Eso es lo que hace de nosotros un pueblo ridículo; divinizamos todo cuanto no comprendemos. Como un dios puede disfrazarse de mendigo tratamos a los mendigos como a dioses y a los hombres honrados como a bestias.

MUCHACHA 2ª.— ¿Tú qué sabes? ¿Y si fuera un bastardo de la familia de los dioses?

CALIPSO.— ¡Qué fastidiosos sois! Es un hombre: ha dado pruebas.

JOVEN 2º.— ¿Lo ven ahora? Dió pruebas de que no es un dios.

CALIPSO.— En un momento ha dicho: “Te recordaré siempre, Penélope”.

JOVEN 2º.— Eso es hermoso: “Te recordaré siempre”; muy hermoso.

CALIPSO.— Es de los mortales; es un verbo efímero.

JOVEN 2º.— No obstante, es una palabra hermosa; es un verbo y como tal da vida a toda frase. Yo que estudié filología...

CALIPSO.— Pertenece a los efímeros. Los dioses no recordamos. El recuerdo envejece y los dioses somos eternamente jóvenes y olvidadizos. La eternidad está tejida de olvidos. (*Breve pausa.*) Pero no lo divulgáis. Este es un secreto con que traiciono a los míos. Si los mortales supieran que los dioses no recuerdan dejarían de celebrarles sacrificios y el orden social correría peligro. (*Pausa.*) Guardaréis el secreto.

JOVEN 3º.— ¿Cómo haremos? ¿Tendremos que recordar tu orden o que olvidarnos de tu revelación?

CALIPSO.— Estás muy agudo esta mañana; sería prudente que los Guardias limitaran un tanto tus puntas con unos buenos azotes. Pero no creo que sea necesario; vosotros pertenecéis a las familias nobles de la isla y las grandes familias nunca tienen motivo para acordarse de los dioses.

MUCHACHA 3ª.— ¡Oh, señora!; ¡nosotras cumplimos con los ritos puntualmente!

JOVEN 3º.— Porque conviene dar el ejemplo para que los otros cumplan. Si falta el trigo es más cómodo y menos peligroso que la turba lo pida a los dioses y no que asalte los graneros de tu padre.

CALIPSO.— ¡Dejad eso! (*Pausa.*) En cuanto al extranjero —y espero que luego de esto me dejaréis en paz y no os veré atisbar a mis puertas—, se quedará aquí, conmigo.

TODOS.— ¡Oh!

CALIPSO.— ¿Por qué, “Oh!”? ¿No es ésta mi isla y éste mi Palacio?

JOVEN 3º.— Sí, señora; pero para que nos gobiernen de acuerdo con la opinión más sensata.

CALIPSO.— Ya casi hablas como Néstor.

JOVEN 2º.— Debías consultar a la Asamblea; una decisión tal nos afecta a todos.

CALIPSO.— ¿Consultar qué? Nada tengo yo que consultar; mi decisión está tomada.

JOVEN 3º.— Perdona, pero no creo que el ágora aconsejaría una unión semejante. Esta es una isla; nuestra fuerza está en el mar.

CALIPSO.— ¿Y con eso?

JOVEN 3º.— Que no podremos soportar que nos gobierne un náufrago.

JOVEN 2º.— ¡Un ahogado!

MUCHACHA 1ª.— El ágora no verá con agrado que así, sin darle cuenta...

CALIPSO.— Bien, reuniré el ágora; está visto que los dioses no podemos tener vida privada. Pero se hará como digo.

MUCHACHA 2ª.— (*Aparte a las otras.*) ¡Es una arbitrariedad!

MUCHACHA 3ª.— (*También aparte.*) Un abuso.

JOVEN 3º.— Piensa que esas uniones de dioses y de hombres traen consigo grandes calamidades.

CALIPSO.— Ah, ¿eso también?

JOVEN 2º.— El nacimiento de los héroes y de los semidioses ha sido siempre una calamidad.

JOVEN 3º.— Necesitan siempre hacerse una historia y la escriben con la sangre de su pueblo.

CALIPSO.— ¡La historia no se escribe con agua! ¡Y basta ya! (*Pausa.*) Cuando los dioses discuten con los hombres no son éstos quienes se elevan sino aquéllos quienes se rebajan. Reuniremos la Asamblea sólo para comunicarles mi decisión.

JOVEN 2º.— Deberías solicitar su consejo; es la norma.

CALIPSO.— Escucharé al ágora cuando la necesite o bien cuando no me importe lo que se decida, pero ahora decido yo. Y ya está bien. La paciencia no es virtud nuestra

porque se alimenta de tiempo y nosotros no estamos en el tiempo. (*Pausa.*) Reunid el ágora.

(*Indecisión en el grupo.*)

Andando; convocad a los notables.

(*Van saliendo y murmurando: "Es una arbitrariedad"; "un abuso de poder".*)

¿Qué murmuráis ahí? Andando, andando.

(*Salen todos menos Calipso. Ésta se vuelve hacia los guardias.*)

Vendréis conmigo al ágora; las palabras de los dioses son mucho más convincentes cuando se apoyan en las espadas.

(*Sale en ese momento por la puerta del Palacio la Servidora.*)

SERVIDORA.— ¡Se ha incorporado; se ha incorporado!

CALIPSO.— Voy; prepárale algo de comer.

(*La Servidora asiente y sale. Calipso se dispone a entrar en Palacio y cuando está por hacerlo aparece sorprendentemente ARGIFONTES que la llama. Este personaje tendrá el aspecto tradicional de Hermes.*)

ARGIFONTES.— ¡Calipso; espera!

(*Calipso se vuelve y mientras Argifontes avanza por escena ella lo ob-*

serva como quien intenta recordar una cara y luego se adelanta a su encuentro.)

CALIPSO.— Tú eres... ¡claro! ¡Argifontes, el mandadero del padre Zeus!

ARGIFONTES.— (*Indignado.*) ¡Calipso!

CALIPSO.— No te ofendas. Yo, que soy una diosa de la clase media, sólo puedo tener viejas ridículas y hombres tontos por servidores; el padre olímpico, en cambio, puede valerse de los dioses con lo cual enaltece el servicio.

ARGIFONTES.— Gracias.

CALIPSO.— ... y al servidor.

ARGIFONTES.— Gracias, nuevamente. Eres muy amable pero no estoy aquí para andar de cumplidos; tengo aún varios mensajes que entregar.

CALIPSO.— Eso no te impedirá descansar un momento. Voy a ordenar que te traigan vino. (*Gritando.*) ¡Mujer! (*A Argifontes.*) Ponte cómodo. (*Gritando.*) ¡Mujer! (*A Argifontes.*) ¿O prefieres que entremos?

ARGIFONTES.— No; pero, eso sí, vas a permitirme que me quite las sandalias. Hace tres días que no me descalzo, siempre de un lado al otro, y con este calor...

(*Aparece la Servidora en la puerta del Palacio.*)

CALIPSO.— Trae el vino. (*Sale la Servidora.*) ¿Sabes que no me acuerdo cuándo fué la última vez que nos vimos? Debe haber sido en algún banquete del olímpico y tal vez hace mucho; como soy un pariente pobre no se prodigan en invitarme.

ARGIFONTES.— No digas eso; sabes que se te aprecia.

CALIPSO.— (*Burlona y con una reverencia.*) Gracias; lo mismo a ti.

ARGIFONTES.— Pero yendo al asunto que aquí me trae; el padre Zeus me envía a ti...

CALIPSO.— Muy bien venido.

ARGIFONTES.— Oh, gracias, gracias. Me envía a ti para...

(Entra la Servidora con una cratera.)

CALIPSO.— Aquí está el vino; no todo ha de ser beberte los vientos de aquí para allá.

(Toma la cratera y la copa de manos de la Servidora y comienza a servirle y le tiende la copa mientras habla.)

También tú tienes derecho a algún sosiego. ¿Decías...?

ARGIFONTES.— Gracias; decía...

(Mira a la Servidora sin atreverse a continuar.)

CALIPSO.— *(A la Servidora.)* Está bien, vete. *(La Servidora permanece indecisa.)* ¿Y ahora qué te ocurre? ¡Vete ya!

SERVIDORA.— Perdón, pero el extranjero pregunta por el rey de este país.

CALIPSO.— ¿Sí? ¿Y qué le has dicho?

SERVIDORA.— Que aquí no hay más rey que la reina Calipso.

CALIPSO.— ¡Acertada respuesta! ¿Y él?

SERVIDORA.— Se ha reído.

CALIPSO.— Vuelve allá y dile que espere; que luego le veré.
(Sale la Servidora. A Argifontes.) ¿Está a tu gusto el vino?; ¿o lo prefieres con miel?

ARGIFONTES.— Está bien! ¿Vas a dejarme hablar?

CALIPSO.— Habla. ¿Decías...?

ARGIFONTES.— Es con relación al extranjero que tienes en tu palacio. El padre Zeus lo ama y por él se interesa.

CALIPSO.— ¿Lo ama? No obstante me pareció que ha pasado ya la edad de los efebos.

ARGIFONTES.— ¡Calipso! ¡No estoy para chanzas!

CALIPSO.— Bien; perdona, entonces.

ARGIFONTES.— *(Amoscado.)* Digo que el olímpico se interesa por el destino de Odiseo y que en conocimiento de tus intenciones de retenerlo te aconseja por mi intermedio...

CALIPSO.— ¿Con que Odiseo?

ARGIFONTES.— Sí, y no interrumpas. Debo transmitir el mensaje puntualmente y con tus interrupciones fatigas mi memoria. Digo que te aconseja por mi intermedio, siempre procurando tanto tu bien como el de Odiseo, que...

CALIPSO.— Perdona, pero ¿fué buscando ese bien que casi le ahoga?

ARGIFONTES.— Debía acabar su destino.

CALIPSO.— Perdona nuevamente pero, por poco en vez de acabar él su destino el destino acaba con él.

ARGIFONTES.— Mira, Calipso; ¡basta ya! No estoy aquí para discutir los arcanos sino para trasmitirte una orden.

CALIPSO.— ¿No era un consejo?

ARGIFONTES.— Los consejos del omnipotente son siempre órdenes.

CALIPSO.— ¡Ordenes, órdenes! ¡Para lo único que se ocupan de una es para darle órdenes! Los dioses olímpicos son una camarilla de envidiosos. No pueden ver a nadie disfrutando en paz alguna cosa, que han de venir a estorbarlo.

ARGIFONTES.— Una diosa no puede unirse a un mortal; esa es la orden.

CALIPSO.— ¿Por qué no puede? ¡Esto es una intriga de alguna deidad vieja y arrugada! ¡Envidia y pura envidia! ¿Por qué, vamos a ver, por qué?

ARGIFONTES.— Sería largo de explicar y no tengo tiempo. Es cosa decidida; debes dejarlo partir y no quebrantar nuestras leyes.

CALIPSO.— ¡Leyes!; ¡leyes para mí porque soy una diosa menor! ¡Si yo fuera como el omnipotente!...

ARGIFONTES.— Entonces harías tú las leyes, pero no es el caso. Odiseo debe volver a su casa, en Itaca; Zeus se interesa por su suerte.

CALIPSO.— ¡Eso es! Ahora Zeus se ha puesto a defender a los mortales. Esto no va bien; cuando el poderoso halaga al populacho estamos a las puertas de grandes peligros.

ARGIFONTES.— Comprende, Calipso.

CALIPSO.— ¡Que comprenda; eso es! ¡Claro, como a ti ni te va ni te viene! Tú llevas las órdenes pero a mí toca cumplirlas.

ARGIFONTES.— Razona, Calipso. Odiseo es un héroe que ha pasado largas fatigas en la guerra de Troya luchando por una idea; tiene derecho al regreso.

CALIPSO.— ¡Luchando por una idea! ¡Eso es un burdo lugar común!

ARGIFONTES.— Sí, por una idea; por defender a las mujeres griegas de la lujuria y el desenfreno del Asia.

CALIPSO.— Mira, Argifontes; tú eres muy rápido, corres más que el relámpago, pero todo el cerebro lo tienes en las piernas; lo único que necesitas es tener pies y por ello no entiendes nada más que de geografía.

ARGIFONTES.— ¡Calipso; me ofendes!

CALIPSO.— Los griegos sólo han defendido su impotencia puesta al descubierto por lo que ahora llaman lujuria asiática.

ARGIFONTES.— ¡Calipso! ¡Escandalizas!

CALIPSO.— Y Odiseo, además, sólo ha luchado por la cáscara de una idea.

ARGIFONTES.— ¿Qué nueva locura estás diciendo?

CALIPSO.— ¡Sí, por la cáscara! Las ideas están en el cerebro donde tienen sus raíces, y los cuernos dorados de Menelao están hacia afuera como tres palmos. Los cuernos de Menelao son la cáscara de esa idea de pureza.

ARGIFONTES.— ¡Ahora ofendes a un varón amado por los dioses!

CALIPSO.— ¡Pero no por su mujer! (*Pausa.*) Espero que los diez años frente a las murallas de Troya le hayan enseñado a Odiseo algo más que las escuelas de Grecia.

ARGIFONTES.— ¡Basta! No estoy para perder mi tiempo oyendo tus burlas. (*Vuelve a calzar sus sandalias.*)

CALIPSO.— ¡No me burlo!; ¡estoy indignada!

ARGIFONTES.— Nada tengo que ver en ello, ni me importa. (*Se levanta.*) Y ahora debo irme. Cumplirás el mandato de Zeus.

CALIPSO.— ¡Renunciar al extranjero!

ARGIFONTES.— Y facilitarle los medios de volver a su casa; hace ya muchos años que le espera Penélope.

CALIPSO.— Ah!, ¿Penélope? ¿Con que esto era Penélope?

ARGIFONTES.— Sí, Penélope; tiene también ella derecho al regreso de su marido.

CALIPSO.— Ya se ve; en cuanto una mujer le da el sí a un hombre adquiere el derecho de ponerle el dogal al cuello hasta que se caiga de viejo.

ARGIFONTES.— No me canses, Calipso; debes obedecer. (*Se dispone a salir.*)

CALIPSO.— ¡Espera! ¿Y si él quisiera quedarse?

ARGIFONTES.— Lo dudo.

CALIPSO.— No me importa tu opinión sino la de él; ¿si quisiera quedarse?

ARGIFONTES.— No lo sé; me obligarías en ese caso a venir nuevamente con la palabra de Zeus y esto queda lejos y fuera de camino. El padre olímpico resolvería en ese caso. Yo no puedo adelantar opiniones. Por ahora la orden es dejarlo partir y ayudar a su regreso.

CALIPSO.— ¿Se me pone término?

ARGIFONTES.— Nada se me ha dicho sino esto que ya sabes: que Odiseo vuelva a Itaca; se sobreentiende que debe ser cuanto antes. Al poderoso no le agrada que se dilaten sus órdenes.

CALIPSO.— Pero deberá empezar por reponerse, supongo. ¿O debo enviarlo medio muerto?

ARGIFONTES.— No; es decir, creo que no. (*Duda un momento.*)
Puedes esperar a que recobre sus fuerzas. (*Con decisión.*) Sí, es seguro. El padre olímpico ha dicho que debe conducir él mismo la embarcación que lo lleve a su isla, por lo tanto debe tener las fuerzas necesarias para hacerlo. Puedes tenerlo aquí hasta que se reponga, pero nada de trampas. Recuerda: una diosa no puede unirse a un mortal. ¡Adiós!

CALIPSO.— ¡Espera! (*Argifontes desaparece.*) ¡Oh, maldito mucamo; tonto y maldito lacayo! ¡Conque Penélope, eh? “Te recordaré siempre.” Y ahora Zeus, justamente ahora, se ha puesto a mirar esta isla. Lo dicho: cuando los grandes dioses miran hacia la tierra ocurren grandes desgracias.

(*Tras un momento aparece el Joven 1º, precipitadamente.*)

JOVEN 1º.— ¡Aquí está el sabio Calcas! He tenido que arrancarlo de la cama.

(*Calipso sale al encuentro de Calcas que recién ahora llega a escena con paso cansado.*)

CALIPSO.— Te esperaba; has tardado mucho en llegar.

CALCAS.— (*Es viejo, de barba blanca y calvo.*) Exprofeso. No quería interrumpir a tu visita.

CALIPSO.— ¿Lo sabías? (*Al Joven 1º que está mirándola embelesado.*) Tú puedes irte; si esperabas mi agradecimiento ya lo tienes, conque andando.

JOVEN 1º.— Oh, señora, nada espero sino poder mirarte. Quisiera estar así, contemplándote, toda la vida.

CALIPSO.— Morirías de insolación o de pulmonía. Se te agradece el cumplido, pero ahora vete.

JOVEN 1º.— Oh, sí; ¡gracias, gracias!

(*Sale volviéndose a mirarla.*)

CALIPSO.— (*A Calcas.*) ¿Lo sabías?

CALCAS.— Calcas todo lo sabe.

CALIPSO.— En seguida podremos comprobarlo. Dime, ¿qué puedo hacer?

CALCAS.— ¿Hacer? (*Pausa.*) Nada; ya está hecho. Lo que puede hacerse es porque ya está realizado y lo que está realizado es lo quisiéramos hacer de otro modo; en total, nada. Todo está rodando desde un principio por caminos tales que acaso nunca toparemos con nada y todo nos pasará por encima.

CALIPSO.— No te he llamado para que digas oráculos sino para que interpretes lo que no entiendo. (*Pausa.*) Vino Argifontes.

CALCAS.— Te he dicho que lo sabía.

CALIPSO.— Y se opuso a mis designios.

CALCAS.— Lo sé y lo preveía.

CALIPSO.— No obstante nada me advertiste. Si no envió por ti, ni hubieras venido. Te portas como súbdito pertinaz y rebelde.

CALCAS.— Mira, Calipso; conviene aclarar que aunque vivo en tus confines no soy tu súbdito. Sólo debo obediencia a Apolo, y tú lo sabes. Un augur puede ayudar a quien se lo pida, si ese es su deseo, pero no puede traicionar el secreto que le revelan los dioses del destino.

CALIPSO.— ¡Así es muy fácil ser adivino! Basta con decir que todo se sabe y jamás revelar lo que se afirma conocer.

CALCAS.— Si quieres me voy por donde he venido.

CALIPSO.— No, quédate; necesito tus servicios. Puesto que no has podido prevenirme, lo cual no tiene mucha importancia, podrás al menos explicar y aconsejar.

CALCAS.— Hasta donde me sea posible.

CALIPSO.— No me negarás que siempre es más fácil explicar lo sucedido que prevenirlo. Vosotros llegáis siempre a la cola de los acontecimientos por aquello mismo de que estáis delante de ellos.

CALCAS.— Lo que tú tan despectivamente llamas cola de los acontecimientos no es otra cosa que la comprobación

de que lo previsto ha sucedido. No me es permitido hacer señales sino contemplar la rueda del tiempo. Ahora, como lo pasado engendra al porvenir igual que una madre a su hijo puedo yo mostrarte lo que ha sucedido para que tú sola deduzcas qué puede nacer de todo ello.

CALIPSO.— Está bien; habla, entonces, y aconséjame.

CALCAS.— No es fácil; aconsejarte es una manera de indicar el porvenir y yo sólo puedo usar el pasado, todo ese cúmulo de sucesos que los dioses descubren al mundo y que muy pocos saben ver aunque los estén aplastando. Por otra parte tú eres la reina aquí y yo puedo ver qué ocurrirá conmigo si te disgusto. Los dioses vengarían tu ofensa contra mí pero a esa altura ya poco podría importarme. El castigo sigue a la culpa como el invierno al otoño, pero si tú me hundes en mitad del otoño poco importa que el cierzo del invierno te persiga. Debo ser cauto.

CALIPSO.— No temas, y habla: yo te protegeré siempre.

CALCAS.— ¿Aun contra ti misma? Es difícil de creer porque antes Calipso ayudará a Calipso que tú a Calcas.

CALIPSO.— ¿Pero qué es lo que temes decirme?

CALCAS.— Todo. Cuando se pide consejo se espera siempre que aconsejemos aquello que ya está decidido en el ánimo del que pregunta y que sólo un mínimo escrúpulo de tiene todavía. (*Pausa.*) Tú deseas que yo te aconseje burlar a los dioses y los dioses me harían cómplice de la burla. Como ves, mi situación es comprometida.

CALIPSO.— Entonces, ¿puedo burlarlos?

CALCAS.— Entras ahora en un matiz peligroso donde el “poder” se encuentra vigilado por el “deber”. Si no supiera que estás ya decidida a burlar esa vigilancia te diría las palabras de Argifontes nuevamente.

CALIPSO.— ¡Que una diosa no puede unirse a un mortal!

CALCAS.— No exactamente, aunque sólo es cuestión de matices. Argifontes es sólo un mensajero y como tal no está bien al tanto del contenido de sus mensajes. Tiene

muchos que entregar para ponerse a abrir los sobres. Yo hubiera dicho: “una diosa no debe” y entonces tendrías el verdadero sentido de la ley de Zeus. Es frecuente que quien trasmite órdenes se sienta contagiado por contacto, con la fuerza misma del que ordena y lleve esa fuerza, que él no comprende porque de él no nace, a términos tiránicos; así suprime aquel matiz de libertad que encierra el “no debe” y anula la libre decisión del destinatario con un “no puede” inapelable.

CALIPSO.— Entonces, ¿puedo?

CALCAS.— Tampoco he dicho eso en forma concluyente. Ocurre que nuestro deseo otorga, a veces, demasiada liberalidad al cauto y justo “no debe” y, en ejercicio de esa libertad a que se cree acreedor, lo sustituye por el “puede”.

CALIPSO.— Estás sutilizando demasiado y ello nos lleva a un lenguaje enigmático. Claramente, ¿puedo o no?

CALCAS.— Puedes, pero ateniéndote a las consecuencias puesto que no debes.

CALIPSO.— ¿De qué consecuencias me hablas ahora?

CALCAS.— Eso entra ya en lo que no puedo revelar pero tú sí, prever; conoces el celo de Zeus, de ahí sabrás deducir tú sola su castigo.

CALIPSO.— ¡Castigos, castigos! ¡Es la única palabra que se presenta siempre que nos ponemos a mirar a los grandes dioses! ¡Castigos! ¡Pero bien que sólo los descargan sobre nosotros, los pequeños!

CALCAS.— No digas eso; es una ley de naturaleza, a la que ni los mismos grandes dioses escapan, que tras el error venga el dolor.

CALIPSO.— ¡No para todos! ¡Bien que lo sé!

CALCAS.— Nadie elude jamás sus propias culpas, Calipso. Estás contrariada y desvarías.

CALIPSO.— ¿Que desvarío? ¿Acaso Zeus no ha burlado mil veces esa misma ley que me aplica?

CALCAS.— Nunca.

CALIPSO.— ¿Te atreverías a negarlo? ¿Te olvidas de Io, acaso, y de Semele? ¿Ignoras la historia de Leda?

CALCAS.— Todas esas historias que me citas confirman la ley en vez de ser ejemplo de su quebrantamiento.

CALIPSO.— ¿Quieres burlarte de mí? ¿Qué pretendes hacerme creer con eso?

CALCAS.— La inviolabilidad del decreto que a ti te atormenta por parecerte injusto. Tendrás que serenarte y seguir conmigo algunos detalles de esas historias. Podrás ver así también cómo el pasado, si sabes comprenderme, puede mostrarte el rostro del futuro. (*Breve pausa.*) Veamos, ¿en qué fué convertida Io para el amor de Zeus?

CALIPSO.— En una vaca.

CALCAS.— Y el olímpico la poseyó bajo la forma de un toro; ¿no es eso?

CALIPSO.— Así fué, pero...

CALCAS.— Ten calma y sigue conmigo los detalles. ¿Qué forma adoptó Zeus para llegar hasta Leda? ¿La de un cisne, verdad?

CALIPSO.— Así es, pero no veo en qué...

CALCAS.— Espera, quiero contestarte con los mismos ejemplos que propusiste. ¿Sabes cómo murió la madre de Dionisos?

CALIPSO.— Fulminada por la presencia augusta de Zeus.

CALCAS.— Exactamente; ¿lo ves ahora?

CALIPSO.— Nada veo sino que estamos hablando de lo que no importa.

CALCAS.— Te equivocas; importa y mucho. Esto forma parte del pasado que puedo mostrarte y a ti corresponde buscar en él el camino del futuro. Cada vez que Zeus se ha unido a una mortal ha debido cambiar de forma; ha dejado de ser Zeus, abandonando momentáneamente los atributos en que es y se reconoce, para convertirse en toro o en cisne. La triste historia de la madre de Dionisos comprueba aún, por el otro lado de la demostración, que la unión de un dios con un mortal, es imposible.

CALIPSO.— Sí, pero en este caso el castigo fué para Semele; por lo tanto en el mío...

CALCAS.— Te equivocas una vez más. El castigo fué para el mortal porque mortal y culpable eran una misma persona. ¿No fué la propia Semele la que exigió esa unión con el dios y sus atributos?

CALIPSO.— Sí, pero Zeus accedió y se complicó en la culpa.

CALCAS.— ¿Y piensas que no se impuso a sí mismo el castigo? ¿Olvidas que tuvo que convertir su muslo en útero para seguir sustentando a Dionisos con todas las molestias naturales del embarazo y los dolores del parto?

CALIPSO.— Entonces, ¿tendré que dejarle partir, así, sin intentar la búsqueda de un resquicio por donde escape a esa ley? Porque a menos de tener la facultad de convertir a los hombres en bestias y cambiarme yo misma en una figura distinta, nada puede hacerse.

CALCAS.— Nada, en lo que yo veo; pero siempre queda lo imprevisible.

CALIPSO.— ¿Es ello una esperanza? ¿A qué llamas lo imprevisible?

CALCAS.— Si lo supiera ya no lo sería. Puedo seguir las grandes líneas del destino de hombres y dioses hasta donde los hombres siguen siendo hombres y los dioses, dioses. Lo imprevisible es Zeus convertido en toro porque nunca hubiera sido posible prever las acciones de un dios desde una naturaleza de toro. Puedo ver el destino de Zeus perderse en los tiempos porque como tal está sujeto a leyes que nacen de su propia naturaleza divina; no puedo, en cambio, saber qué acciones ocurrirán si Zeus se convierte en sapo porque será necesario aplicar entonces, y por anticipado, las leyes de la naturaleza de una rana al capricho de un dios. Esto es lo imprevisible: aquel pasaje de una naturaleza a otra que no es un quebrantamiento del destino sino un trasplante sorpresivo y momentáneo. No entra en mi arte pensar a los hombres ni a los dioses en un cambio de naturaleza sino verlos dentro de las leyes en que se mueve su figura.

CALIPSO.— ¡Pero yo no tengo poder para cambiarme!

CALCAS.— *(Como si continuara con el parlamento anterior.)* Puedo ver a Odiseo, hombre, náufrago ilustre desde la guerra de Troya, pero no alcanzo a concebir lo imprevisible; lo que pudiera ocurrir si Odiseo...

CALIPSO.— ¿Si Odiseo, qué?; ¡sigue!

CALCAS.— Nada más puedo decirte. No quiero correr el riesgo de ser cómplice en esta aventura en que a ti te tocarían goces y castigo y a mí sólo el castigo.

CALIPSO.— Trasplantar su destino... Un cambio de naturalezas en hombres y dioses... Volver a los dioses en hombres y a los hombres... ¡Es eso! ¿Verdad?; ¡era eso!

CALCAS.— Tú sola lo has sugerido.

CALIPSO.— ¡Haré de Odiseo un dios y ya la ley no podrá aplicármese! Una diosa puede unirse a un dios como un hombre a una mujer. ¡Eso es! ¡Le haré inmortal! ¡Gracias, Calcas, gracias!

CALCAS.— No te apresures a darme las gracias hasta que lo haya conseguido.

CALIPSO.— ¡Lo conseguiré! ¡Es seguro que lo conseguiré! Es fácil; bastará con que olvide.

CALCAS.— ¿Lo crees fácil?

CALIPSO.— Sí, puesto que yo lo quiero así. Olvidará, no lo dudes. Si los dioses tuviéramos recuerdos nos matarían los remordimientos.

CALCAS.— Sería aplicaros una ley humana.

CALIPSO.— Nuestras acciones son siempre perfectas porque no las recordamos; el remordimiento no es más que una forma del recuerdo y una forma que califica las acciones. No acordarse y por ello no poder calificar es hacer todo bueno por ausencia de juicio.

CALCAS.— No lo digas muy fuerte.

CALIPSO.— ¿Temes que se enteren? El mundo no andaría peor por ello.

CALCAS.— No; pero peligraría mi profesión y, tú sabes, ¡hay que vivir!

CALIPSO.— *(Señalando hacia el Palacio.)* En cuanto a ti, olvidarás; olvidarás, Odiseo, o yo dejo de ser Calipso. Todo será cuestión de tiempo y a mí el tiempo no me apremia. El primer paso será quitarte de la cabeza el deseo de regresar; luego... ¡ya veremos! *(A Calcas.)* ¿Qué te parece?

CALCAS.— Si él no deseara regresar eso cambiaría la perentoriedad de la orden y aunque no alcance a ser una solución definitiva creo que te hará ganar tiempo.

CALIPSO.— Eso es.

CALCAS.— Asistiré al proceso con interés; es ésta la primera vez en que un adivino y sacerdote de Apolo verá lo imprevisible. ¡Me encanta el misterio!

CALIPSO.— Y yo quiero tenerte a mi lado; necesitaré tu consejo.

(Entran por el foro el Anciano 1º y los Jóvenes.)

ANCIANO 1º.— Diosa Calipso, el ágora está reunida a la espera de tu amable palabra.

CALIPSO.— ¡Disolvedla!

JOVEN 3º.— ¡Cómo!

JOVEN 2º.— Tú nos dijiste...

CALIPSO.— No habrá asamblea; por ahora, al menos.

ANCIANO 1º.— Pero nos hemos reunido...

CALIPSO.— He cambiado de idea, eso es todo.

JOVEN 3º.— Pero señora...

ANCIANO 1º.— Considera, diosa, que...

CALIPSO.— ¡Basta ya! ¡Salid!

CALCAS.— *(Adelantándose.)* La diosa Calipso ha decidido, siguiendo mi consejo, pensar mejor las decisiones antes de plantearlas en el ágora.

JOVEN 1º.— ¡Ah!

JOVEN 2º.— Luego, el extranjero...

JOVEN 3º.— ¿Será despedido?

ANCIANO 1º.— Ya no te unes a él, ¿verdad?

CALIPSO.— ¡Callad! ¡Me molesta tanta pregunta! (*Pausa.*) El extranjero merece todo nuestro apoyo.

CALCAS.— Porque es un protegido de Zeus.

TODOS.— ¡Ah!

(*Se miran entre ellos maravillados por el descubrimiento.*)

CALIPSO.— Espero la palabra de los dioses para decidir; cuando ello ocurra lo comunicaré a la Asamblea. Podéis ir a decirlo ahora.

JOVEN 2º.— Bien; vamos allá.

JOVEN 3º.— Vamos.

ANCIANO 1º.— En seguida, en seguida.

(*Van saliendo.*)

CALCAS.— Bien; ¿ahora?

CALIPSO.— A tejer el olvido.

(*Suben las escaleras del Palacio.*)

TELÓN

(*Continuará.*)

LA POESIA DE W. B. YEATS

MUCHAS de las peculiaridades de la moderna poesía inglesa pueden explicarse como resultado de una reacción contra las tendencias subjetivas y "escapistas" —para adaptar una palabra muy típica de la época— del romanticismo decadente. Gerard Manley Hopkins, por ejemplo, cuyos versos tuvieron tanta influencia en los años posteriores a la primera guerra mundial, comenzó como un poeta de marcadas características románticas, y sólo bajo el peso de una profunda experiencia personal de caracteres espirituales pudo crear su propia y altamente individual técnica poética. Esta misma observación se puede aplicar igualmente a William Butler Yeats, quien comenzó también en la tradición romántica (aunque de una manera muy diferente a la de Hopkins) pero que se distinguió de los demás poetas de este origen por su capacidad para desarrollarse, para aferrarse a la experiencia de su época y para luchar, pese a muchas dificultades, por dominar esa experiencia transformándola en verso. Yeats escribió en 1925 que "cuando era joven su musa era vieja, pero a medida que iba envejeciendo, su musa había ido rejuveneciéndose". Con esto quería significar, según parece, que su poesía juvenil, basada en la interpretación romántica de viejas leyendas irlandesas vistas, por así decir, en una atmósfera de oscuro y lejano crepúsculo, se renovó progresivamente a medida que él iba envejeciendo gracias a un contacto vivo con la experiencia. Es este proceso de renovación, como marca distintiva de un gran poeta, lo que constituye el interés principal de su obra.

Yeats nació de padres protestantes en Irlanda, en 1867. Abandonó Dublín para marchar a Londres con su familia alrededor del año 1888, siendo entonces un joven que profesaba las ideas antirracionalistas corrientes en los círculos artísticos. Empezó a escribir como continuador de la tradición romántica y sus primeras composiciones en verso, publicadas casi durante la adolescencia con los títulos de *Moseda*, *poema dra-*

mático (1886) y las *Andanzas de Osian* (1889), muestran una marcada tendencia a imitar a Shelley y, a través de él, la elevada artificiosidad del poeta cortesano del siglo XVI, Edmund Spenser: escritores muy diferentes entre sí, pero emparentados porque el ritmo, el sonido, y la melodía, que manejan con maestría indudable en sus mejores obras, son más importantes que la profundidad de contenido o la originalidad de las ideas. Yeats compartía, sin duda, en esta época, la opinión expresada por su padre de que *"la poesía no debía mezclarse con las opiniones"* y es indudable que también debió haberle parecido aceptable la opinión de Oscar Wilde, entonces en la cumbre de su reputación e influencia, de que *"el arte no expresa nunca otra cosa que a sí mismo"*.

Como prolongación natural de esta actitud hacia la creación artística, el joven Yeats se sintió atraído entonces por las ideas de los simbolistas franceses, cuya influencia sobre sus conceptos poéticos en formación, fué considerable. Yeats conoció a Verlaine y a Mallarmé durante su juventud, aunque su contacto con la obra de ambos le llegó en su mayor parte a través de las imitaciones diluídas de Arthur Symons, especialmente en su libro *El movimiento simbolista en la literatura*. A través de los simbolistas y de los esteticistas, que inspirados por Walter Pater ahora seguían a Wilde, su obra se vió afectada por las ideas que habían encerrado al arte en una torre de marfil, separándolo de la vida y considerándolo superior a ella. O para decirlo con las palabras de su autor preferido, Villiers de l'Isle Adam, en su *Axel*: *"En cuanto a vivir, nuestros criados lo harán por nosotros"*. De acuerdo con tales doctrinas, Yeats llegó a sostener que el poeta debía ocuparse sobre todo de las sensaciones e impresiones abstraídas de la vida real y consideradas a la vez como más lejanas y más verdaderamente valiosas. Como escribió una vez bajo la influencia de ideas semejantes: *"El poeta de esencias, de ideas puras, debe buscar en las penumbras que brillan de símbolo en símbolo como si fuera hasta los confines del universo, todo lo que el poeta épico y dramático encuentra de misterioso y oculto en las circunstancias accidentales de la vida"*.

Partiendo de esta definición —si es que podemos dar tal nombre a una observación tan deliberadamente nebulosa— nos damos cuenta de una serie de factores interesantes para la comprensión de la obra primera de Yeats. En primer lugar, debemos notar la oposición característica que existe, para él, entre el poeta épico o dramático, cuyo material se saca de *"las circunstancias accidentales de la vida"*, y el simbolista, *"poeta de esencias y de ideas puras"* al que considera fundamentalmente como superior tanto a los demás poetas como a la masa general de la humanidad. De esta oposición, en segundo lugar, Yeats derivó con suficiente lógica su creencia de que el arte era en sí mismo y por su propia naturaleza superior a la vida; el gran escritor era, según otras palabras suyas, aquel que *"crea seres que se hallan despojados hasta de la totalidad de sus características personales, conservando únicamente una sed por esa hora cuando todo lo que existe pasará como un vapor, y un orgullo como el de los Reyes Magos que seguían a su estrella sobre las montañas"*. Este segundo ejemplo de prosa juvenil de Yeats refuerza la impresión ya creada por el anterior y que servirá como tercera observación de las cualidades típicas de sus escritos de esta época: la vaguedad de expresión que se posesiona de él cuando trata de definir la cualidad positiva de los símbolos que encuentra tan significativos. Cuando llega por fin el momento esperado del esclarecimiento, sólo nos puede ofrecer *"penumbras"*, *"brillos tenues"*, visiones oscuramente captadas *"hasta los confines del universo"*, *"misterio y sombra"*: una mixtificación, en síntesis, que se nos presenta como virtud, pero que es en realidad más significativa como confesión de debilidad.

Me he detenido durante algún tiempo sobre estas características del joven Yeats, porque sólo comprendiéndolas completamente podemos darnos cuenta de la magnitud y del significado de su desarrollo posterior. Todo este desarrollo podría describirse brevemente como una desviación de la posición implicada por estas definiciones, hacia la comprensión de la verdad fundamental de que la superioridad del arte con respecto a la vida —el tema constante de esteticistas y simbo-

listas— solamente puede admitirse cuando se logra una forma equilibrada dentro de la cual el poeta vierte los materiales que le ha dado la experiencia, de manera que la perfección formal no es, en realidad, sino el fruto de una superación en el orden moral.

Que el esteticismo puro no satisfacía a Yeats se puede deducir desde el principio por su reveladora tendencia a crear por sí mismo un sistema de creencias con contenido espiritual. Típica de esta tendencia es su atracción por las obras proféticas de William Blake, reflejada en su libro *Ideas del Bien y del Mal*, que data del 1903 y en el cual resulta evidente su necesidad de elevar su anti-intelectualismo al nivel de una filosofía. Un significado similar puede darse también a su preocupación constante por el ocultismo que llegó a veces a tomar formas bastante absurdas; Yeats, en algunas ocasiones, no encontraba nada incongruente en declararse sujeto a visiones en las que elefantes verdes y otras manifestaciones peculiares tenían un papel preponderante. Se afanó, además, en dar a las doctrinas de los simbolistas un cierto contenido social y aristocrático que reflejaba su propio sentimiento de pertenecer a una de las familias de terratenientes protestantes, que tradicionalmente gobernaban a Irlanda. “¿No se hereda acaso toda clase de encanto” —decía una vez—, “ya sea intelectual, de los modales, del carácter, o de la literatura? Una gran señora es tan sencilla como un gran poeta.” Tanto el prejuicio aristocrático como la preocupación por lo esotérico son fenómenos en Yeats que, aunque se hallan en íntima relación con el simbolismo que profesaba, están también unidos a ciertos aspectos de su arte que trascienden lo meramente simbolista.

Fueron varios los factores que contribuyeron a moderar el romanticismo de Yeats. En primer lugar, siendo irlandés, no se hallaba tan expuesto a las corrientes artísticas que afectaron más de cerca a sus contemporáneos ingleses. La parte de su ser que no era intelectual, simbolista, crepuscular, se sentía atraída —debido a su origen— por una tradición basada en el ritmo constante e inalterable de la vida campesina.

El hecho de que Irlanda no fuese, como es Inglaterra, un país predominantemente industrial le permitió dar a su romanticismo un contenido diferente. El postromanticismo inglés es, como hemos señalado en otra oportunidad, sobre todo un intento por escapar de la complejidad y sordidez de la vida industrial del siglo XIX: un intento que se halla complicado, sin embargo, por el hecho de que el poeta mismo se halla arraigado en la sociedad contra la que reacciona; así que su huida no es nunca completa, nunca lleva a un total convencimiento. Yeats por el contrario, pertenecía de manera natural a una sociedad que era esencialmente preindustrial. Irlanda, a diferencia de Inglaterra, es todavía un país en el que prevalece el modo de pensar del campesino, y en el que la vida por tanto se encuentra condicionada más bien por las realidades permanentes de la naturaleza que por la sensación de un cambio rápido y desconcertante. Las experiencias humanas fundamentales —el nacer, el reproducirse, y el morir— sobresalen en las culturas campesinas porque están relacionadas con un fondo natural que da más énfasis a su importancia preeminente en lugar de ocultarla; y Yeats, a pesar de sus devaneos intelectuales, estaba lo bastante cerca de una cultura de este tipo para que estas experiencias dominaran en sus versos. Aunque no era, desde luego, un labrador, podía ganar por su contacto con la cultura campesina una simplicidad y austeridad que contrasta con los caracteres normales del romanticismo decadente, y muestra una fuerza propia y definida.

Estos caracteres distintivos del arte de Yeats se pueden encontrar en su obra desde época muy temprana. Así, aun en las obras románticas de sus primeros años, demuestra por su característico lenguaje vigoroso, que se hallaba unido a algo que era más profundo que el fondo de las obras mismas. Por encima de todo se nota en ellas la tendencia irlandesa —que el propio Yeats, años más tarde, elevó a la categoría de dogma crítico— de considerar el verso como parte de un acto colectivo, casi ritual, que debe ser leído en alta voz, o a veces cantado, en lugar de ser asimilado en la intimidad leyéndolo mentalmente. Este concepto de la poesía nos explica entre otras

cosas, por qué se dedicó Yeats a la escena, asociándose con Lady Gregory y otras personas para fundar el Teatro de Dublín con el objeto de estimular la producción dramática nacional, y también la causa de que escribiese una larga serie de obras teatrales que empezó en 1892 con *La Condesa Cathleen* y que había de continuar hasta casi el final de su vida. La obra dramática de Yeats, escrita a veces en verso y a veces en una prosa que conservaba, de manera típicamente irlandesa, muchos de los ritmos y de las inflexiones del verso, no constituye desde luego un éxito completo. Su concepto del teatro permaneció siempre bastante teórico y las exigencias prácticas de la escena le resultaron siempre un poco inaceptables; pero no hay duda de que el teatro vino a reforzar en él su interés instintivo en la palabra viva y hablada, y que su asociación con dramaturgos como John Millington Synge, cuya obra representa la sublimación poética del lenguaje a la vez vigoroso y rítmico de los pescadores y campesinos del lejano Oeste de Irlanda, contribuyeron a salvarle de la artificiosidad y falta de verdadero interés humano que caracterizaban a tan gran parte de la literatura de la época. Si es verdad que a Yeats le faltó casi siempre el contenido dramático necesario para llegar al verdadero éxito teatral, también es necesario reconocer que de su asociación con el teatro derivó no poca de la fuerza vigorosa de sus mejores poesías.

Este interés por el teatro, en sí mismo tan típicamente irlandés, nos lleva a otra de las características más importantes de la obra de Yeats. Le incitaba a escribir sus obras teatrales el ardiente deseo de que reviviese la tradición irlandesa y ocupase su puesto en la literatura del mundo moderno. Esta ambición fué al principio puramente literaria; pero es muy significativo de la comprensión fundamental de las realidades que Yeats poseía, su convencimiento cada vez mayor de que este deseo suyo implicaba ciertas condiciones sociales que estaban entonces muy lejos de existir. Una literatura sana supone de antemano, y entre otras cosas, una vida social sana y responsable, vida que no existía en un país dominado aún por extranjeros, y resentido todavía por varios siglos de mal go-

bierno. Por un proceso lógico, Yeats llegó a interesarse por la política, concibiendo el teatro tradicional irlandés de sus sueños en términos cada vez más nacionalistas.

No quiero decir con esto que en el teatro o en la vida social de su país Yeats tuvo un papel importante en cuestiones de agitación política. Se lo impidió durante toda su vida el aislamiento inherente a su carácter, su admiración por el principio aristocrático, y el ser protestante de nacimiento, lo que le mantuvo separado de la mayoría católica de sus compatriotas. Esto no altera, sin embargo, la verdad de que gran número de las obras estrenadas en el Teatro de Dublín tenían implicaciones políticas que no podían menos de afectarle. Sucedió, sobre todo, que este desarrollo de los intereses de Yeats en el momento en que llegaba a la madurez artística, coincidía con el comienzo de la guerra de 1914. Aquí el problema de las relaciones angloirlandesas alcanzó su punto crítico. Para llegar a comprender los hechos en su verdadera complejidad es necesario evitar las simplificaciones fáciles que tantas veces se imponen sobre la verdad cuando se trata de sucesos donde la pasión y el interés juegan un papel preponderante en la formación del juicio. Era natural que los nacionalistas irlandeses, viendo a Inglaterra metida en un conflicto de vida o muerte, escogieran este momento, al parecer tan favorable, para tratar de lograr su sueño de independencia; pero era igualmente natural que Inglaterra en estas circunstancias se negara a tolerar la existencia de movimientos fanáticamente antibritánicos, y emprendiese una política de severas represiones. El resultado fué un cambio muy profundo que, empujando los acontecimientos hacia un desenlace decisivo, afectaba igualmente a los dos bandos. El movimiento nacionalista irlandés pasó en consecuencia del campo teórico, al cual se habían limitado hasta entonces sus exponentes intelectuales, a una política práctica de violencia, y el mismo Yeats, sintiéndose obligado a saltar de sus principios a las aplicaciones concretas, se halló forzado, aunque fuera a pesar suyo, a tomar un interés más directo por los acontecimientos políticos. La crisis llegó con la represión sangrienta de la Rebelión

de Pascua de 1916 que dejó una profunda huella en la vida política e intelectual del país y en la que se hallaban complicados muchos de sus amigos; en esta ocasión fueron fusilados no pocos hombres a los que admiraba por su valor y con quienes simpatizaba por sus ideales. Las nuevas emociones, mucho más humanas y trágicas que ninguna de las que Yeats había experimentado antes, tardaron bastante en llegar a su expresión literaria. Fueron expuestas por primera vez en su plenitud en los poemas más notables del primer volumen de su madurez, *Michael Robartes y la bailarina*, publicado en 1921. El espíritu del volumen se halla quizás mejor concentrado en el poema llamado significativamente, *Pascua 1916*, en el cual Yeats recuerda con una intensidad verdaderamente trágica a sus amigos muertos en la rebelión:

*I have met them at close of day
Coming with vivid faces
From counter or desk among grey
Eighteenth-century houses.
I have passed with a nod of the head
Or polite meaningless words
Or have lingered awhile and said
Polite meaningless words,
And thought before I had done
of a mocking tale or a gibe
To please a companion
Around the fire at the club
Being certain that they and I
But lived where motley is worn:
All changed, changed utterly:
A terrible beauty is born...*

*Was it needless death after all?
For England may keep faith
For all that is done and said
We know their dream; enough
To know they dreamed and are dead;
And what if excess of love*

*Bewildered them till they died?
I write it out in a verse—
Mac Donagh and Mac Bride
And Connolly and Pearse
Now and in time to be
Wherever green is worn,
Are changed, changed utterly;
A terrible beauty is born.¹*

Este poema, bajo su forma sencilla y casi romance popular, es un documento personal de significado excepcional. Su verdadera inspiración queda toda resumida en la frase que se repite al final de cada una de sus partes, y que sirve como un estribillo para unir las en un intenso vínculo de emoción. “Una belleza terrible ha nacido”; ninguna frase podría expre-

1. Los he encontrado al terminar el día
Viniendo con rostros despiertos
De los mostradores o las mesas
De entre las grises casas dieciochescas.
Y he pasado de largo con un saludo
O con palabras corteses sin sentido,
O me he detenido un poco, y he dicho
Corteses palabras sin sentido,
Y he pensado antes de terminar
En un cuento bribón o un chiste
Para agradar a un compañero
Alrededor del fuego del club,
Estando seguro de que ellos y yo
Sólo vivíamos disfrazados de bufones:
Todo ha cambiado, cambiado completamente:
Una terrible belleza ha nacido...

¿Era una muerte innecesaria después de todo?
Pues puede que Inglaterra cumpla
A pesar de todo lo hecho y dicho.
Conocemos su sueño; es bastante saber
Que soñaron, y han muerto;
¿Y si el exceso de amor
les deslumbró hasta que murieron?
Lo escribiré en un verso—
Mac Donagh y Mac Bride,
Y Connolly y Pearse
Ahora y en el tiempo venidero,
Dondequiera que se vista de verde,
Han cambiado, cambiado completamente;
Una belleza terrible ha nacido.

sarnos más directamente el nacimiento, como resultado de las huellas producidas por los acontecimientos políticos, en un alma llevada como de repente a tomar contacto con las realidades amargas de su situación de irlandés, del sentimiento trágico que domina toda la poesía posterior de Yeats.

Yeats, era sin embargo, demasiado aristócrata e individualista —podríamos decir con razón, demasiado poeta— para encontrar satisfacción identificándose completamente con cualquier movimiento político. Las emociones de tipo político pueden servir a menudo para abonar el campo de la imaginación donde la poesía tiene sus raíces, pero raras veces sucede que un poeta se pueda convertir en propagandista partidario sin perder gran parte de su eficacia como artista. La historia de la literatura europea en los últimos veinte años ofrece muchos ejemplos que confirman esta verdad, y el caso de Yeats —para quien el nacionalismo irlandés sirvió de estímulo, de elemento perturbador y profundizador en su experiencia, sin por esto llegar a concretarse en forma de adhesión política— es altamente significativo. Los acontecimientos de 1916 y los de los años siguientes sirvieron principalmente para dar a su obra una nota más profunda de tragedia personal, un pesimismo quizás expresado mejor que en ninguna otra parte, en los versos siguientes, sacados de un poema del volumen de 1921, llamado *La Segunda Venida*:

*Turning and turning in the widening gyre,
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.²*

2. Girando y girando en espiral cada vez más ancha,
El halcón no puede oír al halconero;
Las cosas se separan; el centro no puede mantenerse;
Mera anarquía se desencadena en el mundo;
La sangrienta y obscura marea se desata, y en todas partes
Se ahoga la ceremonia de la inocencia;
Los mejores carecen de toda convicción, mientras que los peores
Están llenos de intensidad apasionada.

Este convencimiento de la degeneración moderna pudo haber sido fácilmente un producto de egoísmo y aislamiento por parte de Yeats. Que no fuera así se debe al hecho de que logró dar a emociones que de otra manera hubieran sido meras expresiones de alejamiento personal y hasta de prejuicio reaccionario, un sentido verdaderamente humano y universal. Todo el énfasis de estos versos cae, no sobre los acontecimientos externos, sino sobre sus consecuencias personales y morales. La anarquía a la cual se refiere es más que un conjunto de ideas sociales y políticas que ofenden a los sentimientos aristocráticos del poeta; es algo sentido en primer lugar como existente en su propia alma, amenazándole en la vejez que se acerca con la pérdida de la seguridad de juicio moral que desearía conservar y proyectándose en la visión de un mundo cuyos cimientos parecen derrumbarse y cuyo destino final se vislumbra ya como catastrófico. Fué ésta la actitud que produjo la verdadera y honda profundidad emotiva de los versos de los últimos quince años de Yeats, y que es muestra de su gran estatura como poeta.

Siendo ya un hombre maduro y más tarde anciano, Yeats produjo sus mejores poesías al tratar de expresar la nueva intensidad de su experiencia.³ Su técnica poética se transformó de una manera notable. Bajo el peso de emociones más fuertes y más directas que las que había sentido en su juventud, y con la plena conciencia de que iba envejeciendo y aislándose cada vez más del mundo circundante, Yeats forjó en sus últimos años un nuevo tipo de verso de calidad ascética, de gran desnudez en el que todo se concentraba en la expresión descarnada de la experiencia. Tal es el verso de sus dos últimos volúmenes, *La Torre* (1928) y *La Escalera de Caracol* (1933).

Los últimos poemas de Yeats versan insistentemente sobre ciertos temas. Uno de ellos es el sentimiento creciente de aislamiento en el poeta, la sensación de que la vejez significa para él un alejamiento cada vez mayor de las tendencias de

3. Murió en 1933, habiendo obtenido el Premio Nobel de Literatura en 1924.

su época. Este alejamiento, sin embargo, lejos de ser aceptado con un espíritu que pudiera haber sido de abandono cansado y hasta en cierta manera de alivio, produce en Yeats una reacción fuertísima, un deseo a veces casi desesperado de mantenerse en contacto con las vivas fuentes de la experiencia, que es verdaderamente trágico. Otro tema, no menos insistente y quizás aun más profundo, es la preocupación del poeta por el conflicto entre lo espiritual y lo corporal, entre la razón y los sentidos, preocupación que nos recuerda en sus momentos de mayor intensidad la mejor poesía del siglo xvii. El cuerpo muere en esta poesía mientras que el espíritu permanece casi insoportablemente joven. Hay en *La Escalera de Caracol* un poema en el que Yeats hace referencia a su corazón como si estuviese

*sick with desire
And fastened to a dying animal,*

(enfermo de deseo, y atado a un animal moribundo),

mientras en otro con una ironía feroz se compara a sí mismo, en su estado espiritual, con un perro viejo que lleva atado a su rabo de manera ruidosa y vana la lata abollada de sus emociones.

Entre los versos escritos por Yeats en esta última etapa de su vida hay un poema, que lleva el título significativo de *1919*, que expresa con rara intensidad las emociones trágicas que producía en él, ya viejo, la contemplación del mundo circundante. El poema empieza con una evocación, altamente característica, de las formas de belleza logradas en los siglos pasados por los grandes artistas de la tradición helénica y ahora perdidas por la acción de muchos siglos de barbarie:

*Many ingenious lovely things are gone
That seemed shoer miracle to the multitude,*

*Protected from the circle of the moon
That pitches common things about. There stood
Amid the ornamental bronze and stone
An ancient image made of olive wood—
And gone are Phidias' famous ivories
And all the golden grasshoppers and bees.⁴*

El pleno significado de esta evocación del pasado que, lejos de ser un producto de nostalgia sentimental, tiene un papel esencial en el desarrollo de un poema cuyo tema es el estado presente de la civilización, no será del todo evidente hasta que no lleguemos al final; mientras tanto es suficiente señalar que el segundo verso pasa deliberadamente, con sus palabras introductoras, a la contemplación de la situación actual. "We too" (nosotros también), dice el poeta:

*... had many pretty toys when young;
A law indifferent to blame or praise,
To bribe or threat; habits that made old wrong
Melt down, as it were wax in the sun's rays;
Public opinion ripening for so long
We thought it would outlive all future days.
O what fine thought we had because we thought
That the worst rogues and rascals had died out.⁵*

4. Muchas cosas ingeniosas y bellas han desaparecido
Que parecían puros milagros para las multitudes,
Protegidas del círculo de la luna
Que rodea las cosas comunes. Allí se levantaba
Entre bronce y piedras ornamentales
Una imagen antigua hecha de olivo—
Y han desaparecido los famosos marfiles de Fidias
Y todos los dorados saltamontes y abejas.

5. Nosotros también teníamos, cuando jóvenes, muchos lindos juguetes;
Una ley indiferente a la reprobación o a la alabanza,
Al soborno o a la amenaza; costumbres que hicieron que el mal antiguo
Se fundiese como si fuera cera a los rayos del sol;
Una opinión pública tanto tiempo madurada
Que pensábamos que sobreviviría todos los días futuros.
Oh! qué bello pensamiento teníamos pensando
Que los peores bellacos y malandrines habían desaparecido.

De los siglos remotos de Grecia hemos pasado en un momento al presente, y de la preocupación por la belleza artística a los principios de moralidad y derecho que rigen cualquier sociedad que aspire a la estabilidad y a las realizaciones constructivas. Tal vez —diría el poeta— la distancia entre estos dos órdenes, el artístico y el civil, no es tan grande como muchos creen. Las obras de arte pueden ser consideradas por los desaprensivos como “juguetes”, cosas que carecen de actualidad en nuestro mundo; pero la verdad es que nosotros mismos nacimos también en posesión de ciertos “juguetes” —una ley concebida aún como incorruptible y una opinión pública que se consideró a salvo de toda barbarie— cuya importancia parecía tan evidente y que no creímos nunca perder.

La paz que se basaba en la posesión de estos juguetes era, sin embargo, no menos insegura que la reverencia antigua hacia las bellezas artísticas creadas por el hombre en sus momentos de cultura superior. El verso siguiente empieza a hacer referencia a esta inseguridad cuando describe, en un tono que se aproxima siempre cada vez más a lo irónico, la pompa de los ejércitos pacíficos de los estados burgueses del siglo pasado:

*All teeth were drawn, all ancient tricks unleanned,
And a great army but a showy thing;
What matter that no cannon had been turned
Into a ploughshare? Parliament and king
Thought that unless a little powder burned
The trumpeters might burst with trumpeting
And yet it lack all glory; and perchance
The guardsmen's drowsy chargers would not prance.⁶*

6. Todos los dientes habían sido sacados, todos los viejos trucos olvidados. Y un gran ejército era sólo una cosa vistosa; ¿Qué importaba que no se hubiese convertido ningún cañón en un arado? El parlamento y el rey pensaban que, al menos que se quemase un poco de pólvora, Los trompeteros estallarían trompeteando, Y sin embargo carecían de toda gloria; y quizás Los caballos adormecidos de la guardia no se encabritarían.

Detrás de la impresión de calma, de paz soñolienta y algo grotesca, que da esta descripción, la intención va poco a poco cambiando de tono. “*Todos los dientes habían sido sacados*”, pero podían volver a crecer, y crecían; las armas yacían en desuso, pero ninguna se había convertido en arado, y vendría la hora en que el destino trágico del hombre le llevaría de nuevo a empuñar la espada. En el pasaje siguiente la ironía hasta ahora predominante se convierte en una visión despiadada del mundo actual, tal y como se presenta a los ojos desilusionados del poeta, ya envejecido, después de cuatro años de guerra universal y otros tantos, sentidos como en su propia carne, de brutal contienda civil. “*Now*” (ahora), nos dice,

*Days are dragon-ridden, the nightmare
Rides upon sleep: a drunken soldiery
Can leave the mother murdered at her door,
To crawl in her own blood, and go scot-free;
The night can sweat with terror as before
We pieced our thoughts into philosophy;
And planned to bring the world under a rule
Who are but weasels fighting in a hole.⁷*

En estos versos la descripción de una tragedia particular —la de Irlanda en los años de guerra civil— sirve de prelude a una visión aterradora de la situación universal del hombre. Esta visión refleja, con rara intensidad, la experiencia particular del poeta. La historia del hombre civilizado, como la del propio Yeats, ha consistido en una lucha para convertir en algo que tenga significado, en una “filosofía”, el caos que le rodea y hacia el cual se siente incesantemente impulsado.

7. Ahora el dragón cabalga sobre nuestros días, la pesadilla galopa sobre el sueño; una ebria soldadesca puede dejar a la madre a su puerta asesinada, Arrastrándose en su propia sangre, y seguir libre adelante; Podemos sudar aterrorizados de noche como antes Juntábamos nuestros pensamientos en una filosofía, Y planeábamos someter el mundo a una regla, No siendo más que comadrejas luchando en su madriguera.

sado. Llevado por un oscuro deseo espiritual, que los hechos en su cruel materialidad parecen contradecir, el hombre ha luchado para imponer un orden, su orden, al mundo que le rodea; pero la lucha acaba en derrota, el impulso conduce fatalmente al agotamiento, y al final del esfuerzo constructivo surge de nuevo la esclavitud al brutal instinto, en un mundo concebido, según la frase despiadada del mismo poeta, como una madriguera de animales en estéril conflicto. De esta manera, la tragedia del individuo y el caos universal se unen y se completan en la visión desoladora de un hombre cuya vejez, contada en años, no corresponde a la juventud de su espíritu:

*Man is in love, and loves what vanishes.
What more is there to say?*⁸

El poema termina, como empezó, con la evocación de monumentos destrozados y de un patrimonio de belleza perdido: evocación cuyo verdadero significado está en el contraste con el cuadro de desolación que forma el núcleo central de su concepción.

No toda la poesía de los últimos años de Yeats es, sin embargo, una expresión directa de la propia experiencia del poeta. En sus mejores momentos adopta para expresar sus propósitos algún ritmo popular o algún tipo tradicional de balada. Hay un poema muy sencillo y emotivo dedicado a Anne Gregory, el gran amor de Yeats durante muchos años, que nos da una perfecta idea de su capacidad para dar significación personal a las formas que estaban ya consagradas por la tradición. El poema compuesto de tres sencillas "stanzas" es un diálogo entre el poeta y su amada. El poeta inicia el diálogo:

8. El hombre está enamorado,
y ama lo que se desvanece,
¿Qué más puede decirse?

*Never shall a young man
Thrown into despair
By those great honey-coloured
Ramparts at your hair
Love you for yourself alone
And not for your yellow hair.*⁹

Bajo la sencillez de estas líneas, sencillez de canción popular, palpita una profunda emoción personal. Las trenzas doradas de Anne Gregory, que obsesionaron a Yeats durante tantos años, aparecen en otros poemas suyos pero nunca con la intensidad que en éste, en el que el poeta ha pasado ya la edad de los deseos, y la belleza juvenil de su amada no es más que una memoria marchita.

En la contestación de ella, que en la superficie podría parecernos llena de cierto gracioso desenfado, hay sin embargo un sabor de desilusión que parte del propio Yeats y que es una clara muestra del paso de los años:

*But I can get a hair-dye
And set such colour there
Brown, black, or carrot
That young men in despair
May love me for myself alone
And not my yellow hair.*¹⁰

El verso simple adquiere una trágica nota de complejidad al introducirse el tema del pelo teñido, que si bien parece

9. Nunca podrá un joven,
Lleno de desesperación
Por esas grandes trenzas color de miel
De tu cabello,
Amarte sólo por ti misma
Y no por tu cabello dorado.
10. Pero, puedo buscar un tinte,
Y ponerlo de tal color,
Castaño, negro, o rojo,
Que jóvenes desesperados
Puedan amarme sólo por mí misma,
Y no por mi pelo amarillo.

sugerir algo absurdo y grotesco, queda transformado por el sentimiento profundo que hay en él de la vanidad de la belleza humana en su envoltura mortal. Los amantes están ahora obsesionados al querer distinguir entre el anhelo de un amor ideal, que ama por el amor mismo, y la incapacidad para separar este amor de la atracción pasajera que ejerce el "pelo amarillo".

En la última "stanza" el amante da a su comprensión de esta distinción la profundidad de un concepto religioso:

*I heard an old religious man
But yester night declare
That he had found a text to prove
That only God, my dear,
Could love you for yourself alone
And not your yellow hair.¹¹*

El sencillo poema de amor se ha transformado mediante esta distinción metafísica. Su tema se ha convertido en el de la separación que existe en la experiencia humana entre lo corporal, que pasa pero se siente con intensidad, y lo espiritual, que permanece pero está casi más allá de nuestro alcance. A causa de las condiciones temporales y como resultado de nuestro esfuerzo por trascender lo temporal mediante la intensidad de nuestra experiencia, nuestras emociones se fijan en "el cabello amarillo", es decir en manifestaciones de la belleza que nacen en el tiempo y que, según la naturaleza de las cosas, el tiempo ha de llevarse también, y sólo al darnos cuenta del carácter transitorio de nuestros afectos nace el concepto del amor en sí ("amarte sólo por ti mismo") el cual no puede ser contemplado enteramente por el corazón hu-

11. He oído a un viejo religioso
Declarar ayer por la noche
Que había encontrado un texto que probaba
Que sólo Dios, querida mía,
Podría amarte sólo por ti misma,
Y no por tu pelo amarillo.

mano que por su debilidad está atado a lo temporal y que es por el contrario el atributo especial de Dios en su eternidad.

Pero donde quizás se advierte mejor la intensa sencillez de la visión trágica de Yeats es en un poema de tono menos directamente personal que lleva como título, *Her Anxiety* (*Su Desasosiego*):

*Earth in beauty dressed
Awaits returning spring
All true love must die
After at its best
To some lesser thing.
Prove that I lie.*

*Such body lovers have
Such exacting breath
When they touch or sigh
Every touch they give
Love is nearer death
Prove that I lie.¹²*

De nuevo la forma con su estribillo en la última línea es completamente tradicional, pero el poema está henchido de una emoción personal que acerca la vida a la verdad universal. Vuelve la primavera y la tierra se viste de belleza, mientras que sólo el hombre, a causa de su naturaleza corporal, está sujeto a alteraciones. El mismo contacto para el que vive

12. La tierra vestida de belleza
Espera el retorno de la primavera;
Todo amor verdadero debe morir,
O al menos transformarse
En algo menos valioso.
Prueba que miento.

Los amantes tienen un cuerpo tal,
Y un aliento tan exigente
Que, cuando se tocan o suspiran,
Cada vez que se tocan
El amor se acerca a la muerte.
Prueba que miento.

el cuerpo no es más que un instrumento de muerte inevitable. Como siempre el gran tema de la doble naturaleza del hombre con todas sus aspiraciones de inmortalidad fundadas sobre el hecho de su inestabilidad temporal es el tema de estos versos de Yeats. Y es en poesías de este tipo, simples, exactas, profundas, en las que su experiencia, desarrollada lentamente a través de toda su vida, se destila en una expresión de tragedia rara y concentrada.

N O T A S

UNA SUMA POÉTICA

EL ÚLTIMO LIBRO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Es posible que haya otros libros de Jiménez de más pura poesía, que haya otros poemas suyos de más hallado encanto. Este es el más importante de sus poemas y de sus libros, la suma de ellos, el punto hacia donde se movía toda su obra. Y su vida. Lo que ahora sabe es lo que buscaba, dice, *desde (su) infancia destinada —sin descanso ni tedio.*

Su afirmación de que la obra entera de un poeta es un poema, si parece inexacta en otros casos particulares, en el suyo es completamente verdadera. Hay una línea poética, climática, un impulso tendido desde sus primeras palabras hasta estas últimas, a pesar de lo que se fué quedando por el camino, que era mucho, todo. *Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca,* escribe en las notas finales.

Es la contemplación entregada, despojada a que lo obliga el mar, *el Contemplado de Salinas, el mar que no se sabe, del Diario de un Poeta, el mar, más muerte que la tierra, de Espacio, el mar a quien vuelve, dice, para acordarse de por qué ha nacido, el mar siempre despierto, quien lo lleva a través de los días:*

*a este rayeado movimiento
de entraña abierta (en su alma) con el sol
del día, que te va pasando en éstasis
a la noche, en el trueque más gustoso
conocido, de amor y de infinito.*

El es quien le alcanza, por fin, ese secreto que siempre había entrevisto, *esta seguridad que ahora (lo) ocupa, y que va poseyendo, y entregando, mientras el buque acuna lo que nace:*

*el movimiento escelso lento,
insigne cabeceo de una proa,
cruzándose con su subir, con su bajar,
contra el sur, contra el sur,
enhiesta, enhiesta, como un pecho jadeante.*

mientras el cielo, siempre hacia el sur, añade gracias.

La profunda obra del mar se ejerce contra una piedra socavada, trabajada ya, largamente, y se da entonces con la salida, con el secreto, con esa conciencia en pleamar, en pleacielo, en éstasis obrante universal. Todo su devenir en un punto se suma en este hombre último y total, en esta conciencia plena que ya dió, un día, con su destino, que cobró, por fin, su evidencia, que se reintegra.

*y vi que era mi nombre sin mi nombre,
sin mi sombra, mi nombre,
el nombre que ya tuve antes de ser
oculto en este ser que me cansaba.*

Se junta ahora con su niño, con su obra-vida, con su hombre sucesivo. Son frecuentes las llamadas a ese niño, esa obra, ese hombre, y, no tanto, a esa vida. Unas veces el contacto se realiza en un plano sereno, de comprobación feliz; otras, es hondo, de raíz, de carga apretada y dolorosa:

*Y abajo, muy debajo de mí, en tierra subidísima,
que llega a mi exactísimo ahondar,
una madre callada de boca me sustenta,
como me sustentó en su falda viva,
cuando yo remontaba mis cometas blancas;
y siente ya conmigo todas las estrellas
de la redonda, plena eternidad nocturna.*

Las tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte —dice— se me resolvían en conciencia, en comprensión del "hasta qué" punto divino podía llegar lo humano en la gracia del hombre; y, por ese camino, lo esperaba este hallazgo que, de golpe, le ilumina todo, esta idea de un dios de fondo de aire que no va más allá de lo que puede ir su criatura. El hombre es animal de fondo de aire, y, el suyo, es un dios hecho con él y con todo lo que en la baja atmósfera mora, es decir, con la conciencia del hombre mejor, que lo comprende todo, que lo crea todo por el solo hecho de existir; con esa conciencia que alimentó antes, tratando de sobrepasarse, a todos los otros dioses, fantásticos, enternecedores engendros.

A la tarea de nombrarlo debemos algunos de los versos mejores, más llenos de sentidos. A través de los veintinueve cantos, cambiando con las horas, con el mar, con los días —siempre el mismo, no obstante—, reviste atributos nuevos, nombres insospechados, se enriquece con los dones que las cosas todas abdican a su favor.

*aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.*

*... la gracia
que no admite sostén*

*... el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada,
la transparencia, dios, la transparencia.*

No hay confusión posible; es un dios nuevo, no asimilable a ninguno de los habituales.

*¡Qué trueque de hombre en mí, dios deseante,
de ser dudón en la leyenda
del dios de tantos decidores,
a ser creyente firme
en la historia que yo mismo he creado
desde toda mi vida para ti!*

Aunque a primera vista no lo parece, es posible con este dios el trato místico. Todo el poema está dedicado a decirlo. Más aún; es la única razón que fuerza para que el poema salga como un agua subterránea que se encuentra de pronto. Retiene todas las condiciones de la escritura mística, en el más alto grado: el gozo ensimismado de la comunicación, el descubrimiento continuo y apasionado, la búsqueda insistente y ansiosa de definición acercada para ese dios-conciencia-belleza-poesía, la convivencia exaltada.

*porque estás ya a mi lado
en mi eléctrica zona
como está en el amor el amor lleno.*

Es un dios que conjuga y resuelve sus dioses anteriores, que se confunde con su dios de Moguer, aquel que estaba azul; que hace posible la conjunción de dos versos tan opuestos como éstos: *el niño dios que yo fui un día y cual dios —yo niño— estuvo en cada cosa*; que contesta también a todas las preguntas anteriores, en particular a las de *Espacio*, poema de 1941-42, lo más hermoso que ha escrito Jiménez en verso.

*¿Qué es entonces la suma que no resta,
dónde está matemático celeste
la suma que es el todo y que no acaba?*

Incluso las preguntas de amor hallan respuesta, las de ese amor suyo por todo, que halla una nueva forma centrífuga, equitativa y pura de recaer en cada ser y en toda cosa, circunstancia. Decía en *Espacio*:

*¿Qué cosa es este amor de todo, cómo se me ha hecho
en el sol, con el sol, en mí conmigo?*

La misma idea del hombre como animal de fondo de aire tiene sus raíces lejos; andaba hace mucho buscando forma, cambiando versos, para dar expresión a una vivencia profunda y segura. Decía por 1910: —*y me ahogo en el mar hondo del aire*; y en otra pieza: —*de vez en cuando intenta una escapada —al infinito que lo está engañando (...)* —*Pero tropieza contra el bajo cielo.*

Ahora, una vez sobrepasados los vanos juegos de la forma, los vanos juegos de la vida, a solas, tanteando con antenas dolorosas los muros ciegos, el hombre último, residuo o fruto de un existir profundo, sustancial, incomparable, ya sólo tiene para expresar materia trascendente, un mundo conceptual que reemplaza o sublima al sensible, una visión entera de la vida y de su vida escrita. En esta *tercera época*, en ese tramo de poesía que sucede a la hermosa madurez, puede decirlo todo con palabras definitivas y ya, para siempre, dejarlo todo claro y nombrado con su nombre.

IDEA VILARIÑO.

LAS «SHORT STORIES» DE HENRY JAMES

Carl van Doren recomienda a los críticos tener en cuenta *el vasto abismo que separa a aquellos a quienes gusta Henry James, que miran con desdén a quienes no les gusta, de aquellos a quienes no les gusta y miran con incredulidad a quienes les gusta.*¹ Sin duda ese vasto abismo existe, sobre todo en estas latitudes, donde hay muchos y obstinados lectores cuyo conocimiento de James no va más allá de la traducción de *The Turn of the Screw*.

De los varios reproches que se le hacen a James, el más difundido se refiere a su actitud en cierto modo prescindente de la experiencia humana y social de su tiempo.² Al parecer resulta inevitable que en un siglo que se ha hecho cargo, a menudo ruidosamente, de su propia conciencia social, aparezcan como fáciles presas de una crítica un tanto somera aquellos narradores como Proust o como James, que provocan suspicacias y reconocimientos por la calidad casi *cortésana* de sus ambientes novelescos, —particularmente James, que dedica poca o ninguna atención a las masas, a sus problemas económicos y a sus reclamaciones, verdaderos trampolines de los escritores actuales de su país.

Uno de ellos, Van Wyck Brooks, no caracterizable precisamente por su vitalismo, le acusa sin embargo de haber escrito novelas que son *plantas del aire*, cuando en realidad *los libros verdaderamente grandes han sido siempre plantas de la tierra.*³ Aunque tales críticas se acogen a menudo a atendibles razones, lo cierto es que no se puede arremeter contra imposibilidades. La mayor imposibilidad que conoció Henry James fué la de salirse del cauce sincero de su mensaje literario. Así como en la comprensión de las clases humildes no pasó el nivel del *pobre elegante*, porque en rigor no conocía más allá, así tampoco se decidió a registrar pasiones avasallantes ni francos apetitos carnales, porque él mismo carecía de ese tipo de experiencias.

De cualquier modo, resulta tan torpe exigir a un Lawrence la perfección formal, la disciplina de pensamiento de un James, como reclamar de éste la vitalidad y el empuje del autor de *Kangaroo*. Si nos conformamos con lo que el escritor es, sin cavilar demasiado

1. Carl van Doren, *La novela norteamericana*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1942, pág. 224.

2. Ver: Ludwig Lewisohn, *The Story of American Literature*, New York, The Modern Library, 1939, pág. 265.

3. Van Wyck Brooks, *Las opiniones de Oliver Allston*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1943, pág. 120.

acerca de lo que debió ser, aquello que positivamente existe en James alcanzará para que el lector-escritor encuentre en su obra un atractivo que supera en mucho al que pueda hallar el lector corriente. James analiza las circunstancias de su propio arte, las posturas menos heroicas de su oficio, y emplea una extremada sutileza en dilucidar las excusas, las falsas afinidades, los efugios y hasta los motivos reales que sostienen las etapas críticas en la vida de un escritor. Especialmente en sus *short-stories* y en sus novelas breves, James dedica páginas admirables a análisis de este tipo. En *The Aspern Papers* o *The Author of Beltraffio* el problema de fondo excede la simple experiencia del artista frente a su arte, pero en otros relatos, como *The Figure in the Carpet*, *The Next Time*, o la mayoría de los que integran el volumen recientemente editado por Emecé,⁴ además de registrar con increíble minuciosidad los escrúpulos, los señuelos, las fluctuaciones, que plantean y hasta suscitan el conflicto, deja también sentada una doctrina —no del todo clara ni demasiado terminante— acerca de su propia actitud ética.

Para Henry Saint George, personaje de James, lo más importante es la sensación de haber hecho lo mejor que podía hacer. Esa sensación que es para el artista la verdadera vida y cuya ausencia significa su muerte, de haber arrancado de su instrumento espiritual la música más hermosa escondida allí por la naturaleza, y de haber interpretado esa música como merecía ser interpretada. O hace eso o no lo hace; y en este último caso, ni vale la pena hablar de él. Un cierto grado de perfección es posible y hasta deseable, pero para ello es preciso renunciar a una relativa felicidad doméstica. Todo lo que afirmo, dice Saint George, es que los hijos se ingieren en la perfección. La esposa se ingiere. El matrimonio se ingiere.

¿En qué consiste, al fin de cuentas, la lección de este maestro? Pablo Overt, escritor novel que recibe devotamente sus palabras, considera que ella consiste en consagrarse íntegramente a su ideal. Atendiendo a los consejos del maestro, halla en sí mismo fuerza suficiente como para renunciar a Mariana Fancourt. Literariamente, la lección le es de utilidad: Pablo Overt se va al extranjero y escribe una obra que le deja satisfecho. Sin embargo, cuando después de un tiempo prudencial regresa a su país, se entera de que Saint George, que mientras tanto ha enviudado, está a punto de casarse precisamente con Mariana Fancourt. Entonces el escritor joven se agita entre sospechas: ¿Habrás sido un plan, Dios mío? ¿He sido engañado... , traicionado... , vendido? Y cuando el maestro le dice: *Considera, de todos modos, la advertencia que significa ahora*, tampoco sabe si continúa burlándose.

4. Henry James, *La lección del Maestro*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1949. Traducción de María Antonia Oyuela.

Jorge Luis Borges, en prólogo a una traducción de *The Abasement of the Northmores*, expresa: *Así ignoramos, en The Lesson of the Master, si el consejo dado al discípulo es o no pérfido.*⁵ Acaso la interpretación más aproximada sea, con todo, la más ingenua. Que el maestro sea pérfido (su propia renuncia al ideal que ve con tanta claridad, así parece confirmarlo) no significa necesariamente que también el consejo deba serlo. Este se desprende de él como una verdad pura, como una razón áspera, desagradable, que el mismo Saint George no sigue porque no tiene fuerzas, porque no soporta la incomodidad, y porque en vez de elegir la pasión de la inteligencia, prefiere otras pasiones harto más personales.

Más atenuado, el conflicto aparece nuevamente en *La edad madura* y *El guante de terciopelo*. Aunque se atribuye al primero de estos relatos un especial valor autobiográfico (al parecer, quedó inacabado a la muerte de James) quizá por esta misma causa resulte el punto más flojo del volumen. No obstante, son sumamente agudas las páginas que preceden al desmayo de Dencombe, cuando un admirador de su obra discute con él apasionadamente sobre los términos de su último libro, ignorando que habla con el propio autor. *El guante de terciopelo* muestra cierto desequilibrio entre su intención cáustica y su realización un tanto pudibunda. Que el conflicto sea flojo no es, corrientemente, cosa por la que haya que evitar a James; pero aquí la flojedad estriba en que el lector medianamente intuitivo aguarda desde el comienzo la actitud que deben asumir —y que finalmente asumen— los personajes.

La muerte del hombre célebre oscila entre una ironía sin embozo, casi superficial, y la dolorosa ingenuidad de un artista. La mayoría de los diálogos de este magnífico relato tienen ese doble valor: el de la burla hacia un determinado público, hacia determinados intelectuales, y el de la honda, incurable repercusión que en la turbada intimidad del artista tiene la admiración brutal e insincera de ese público y de esos intelectuales. Sin duda, James resulta admirable cuando se trata de evitar lo cursi en aquellos pasajes que hasta parecen reclamarlo. El breve diálogo final (sólo comparable, por la lenta acumulación de antecedentes, por todo lo que allí se elude y sobrentiende, a la deliciosa escena final entre Ralph Touchett y su prima, en *The Portrait of a Lady*) en que el escritor, próximo ya a su muerte, ordena al narrador que imprima su último manuscrito, y agrega: "*Es un libro glorioso. Imprimido como está. Bellamente*"; tiene un poder simultáneo de burla y descaecimiento, pues el narrador sabe que el manuscrito se ha perdido y el libro

5. Jorge Luis Borges, Prólogo a *La humillación de los Northmore*, de Henry James (Buenos Aires, Ed. Emecé, 1945, pág. 12).

jamás se imprimirá. Notemos asimismo que en este relato aparece una variante atenuada de la joven americana sin prejuicios que con exquisita ingenuidad tratara el primer James en *Daisy Miller, Four Meetings* y otras narraciones.

En *El árbol de la ciencia* el problema ético sólo toca de paso al artista —en este caso, un escultor— y más bien es enfrentado y resuelto a medias por la mujer, el hijo y un escritor amigo. En realidad, tiene allí mayor importancia la escondida inclinación afectiva de este último, que viene a ser el verdadero asunto del relato.

El rincón pintoresco y *El altar de los muertos* constituyen entidades independientes dentro del volumen. El primero pertenece legítimamente a la literatura fantástica. Dentro de ella representa algo así como un descubrimiento. Sin embargo, no se trata de un fantasma objetivo, sino de un *Doppelgänger*, un desdoblamiento del sujeto. Spencer Brydon, que muchos años antes había abandonado su país, consigue *ver* a ese otro hombre que él hubiera podido ser en el caso de haber permanecido en su patria. El resultado es que la identidad revelada le resulta extraña, repugnante y atroz. Pero sólo parcialmente pertenece este relato a la pura fantasía. Sin duda existe en él un problema real, tangible, angustiosamente personal. James saca partido allí de su propio e insoluble caso. ¿Acaso no hubiera querido saber, para arrancarse de sus remordimientos, cuál habría sido su vida en el caso de no haberse expatriado? El desenlace del relato vendría a ser así una mera representación de su deseo: la presencia fantasmal es atroz, repugnante, por tanto él no ha estado en el error al eludirla, al huir de ella obsesionadamente. El resentimiento hacia el mundo real, que tantas veces angustia a sus personajes, se dirige aquí hacia una irrealidad, pero, como siempre que James toca lo fantástico, su quimera se vuelve sorprendentemente creíble.

El altar de los muertos es acaso el mejor de los relatos reunidos en este volumen. Aquí James no predica ni esconde entre símbolos su encrucijada personal. Simplemente crea, con un intenso poder comunicativo, con una implícita y convincente invitación a que el lector tome parte en su juego, una situación poética impecable, que se sostiene siempre por sí misma. El asunto es tan absurdo como inesperado, pero es a esa absurdidad y a esa sorpresa que debe en buena parte su creciente atractivo. En un altar de una apartada iglesia, Jorge Stransom enciende un cirio por cada uno de sus muertos, con la única excepción de alguien que le hizo mal y a quien no puede perdonar. Una desconocida le acompaña en su adoración y el culto común despierta en ambos una atracción recíproca. Pero Stransom se entera de que los muertos de su amiga son uno en realidad, y que este único muerto es precisamente su enemigo.

El relato registra el proceso de Stransom desde su odio hasta su perdón. Mas cuando consiente en convencerse a sí mismo de que realmente ha perdonado, la amiga no quiere ya ese cirio que antes reclamaba, acaso porque ahora intuye que será el del propio Stransom.

No puede aquí uno menos que recordar las palabras de Robert Lynd sobre James: *He lived all his life on his knees before his own standard.*⁶ Existe sin duda en la obra de James una actitud de sumisión a sí mismo, una exigente disciplina no exenta de sacrificios. Quizá todos sus clásicos sean también uno solo. Quizá ese único clásico sea a la vez Henry James.

Es evidente que los relatos elegidos para esta edición, aunque no representen la mejor antología posible de las *short-stories* de James, poseen sin embargo una patente unidad (sólo parcialmente desvirtuada por alguna concesión a lo fantástico) que alcanza para disculpar la inclusión de *The Velvet Glove* y *The Middle Years* y la ausencia sensible de *The Author of Beltraffio*, *The Beast in the Jungle* y *The Figure in the Carpet*. Esta selección alcanza no obstante para poner al público hispanoamericano en contacto con una de las zonas máspreciadas de la obra de James. No faltan críticos que incluso opinen que la *short-story* es el género más apropiado para el desenvolvimiento de su talento. *For him*, señala Michael Swan, *the formal rules for storytelling were the same whether he was writing a story or a novel, but they were the natural formal rules of the short story. So James' natural form was always that of the short story, which he carried into the novel.*⁷

Sin dejar de reconocer la impecable construcción de sus grandes novelas, es evidente que el talento narrativo de James parece hallarse más a gusto dentro de los límites aparentemente menos flexibles de la *short-story*. Lo cierto es que, dado el peculiar través hacia el que James se inclina corrientemente, esos límites no le son en absoluto inhibitorios. Acaso la explicación consista en que James prefiere no explotar el *hecho* ni la fuerza inherente al mismo, sino más bien las causas y, sobre todo, sus efectos. (En *The Portrait of a Lady*, su primera novela notable, el único *hecho*, a tal punto importante que escinde la narración en dos, es el casamiento de Isabel; sin embargo, el novelista decide eludirlo y es la anotación de sus antecedentes y de sus secuelas lo que en rigor constituye la obra.) James muestra cierto pudor en registrar el *hecho* al desnudo, pero en las *short-stories* esa elusión del acto propiamente dicho resulta siempre menos chocante. De ningún modo tiene por qué exis-

6. Cit. por Charles Du Bos, *Journal* 1921-23, París, Ed. Correa, 1946, pág. 110.

7. Michael Swan, Introducción a *Ten Short Stories of Henry James*, London, Ed. John Lehmann Ltd., 1948, pág. 5.

tir allí una peripecia-base, y en el caso de existir, alcanza con transmitir la en una simple conversación de sobremesa. (Esta peculiar modalidad de James se halla representada en un relato como *The Author of Beltraffio*, en el cual la muerte del pequeño Dolcino, sobre la que se construye el conflicto, no es provocada por un hecho sino precisamente por la ausencia del hecho.) De este modo la anécdota propiamente dicha suele pasar inadvertida. La transición del personaje es consignada mediante tan mínimas alteraciones que, sin haber realmente pasado por ninguna visible frontera, de pronto advierte el lector que el novelista le está entregando un momento distinto de la misma alma, una reacción más adulta de un mismo carácter.

Quizá se halle estrechamente vinculada a esta progresiva transformación del personaje, la sensación de equilibrio poético que consigue James, especialmente en sus novelas breves, lo cual resulta bastante singular si se considera que no es el suyo un lenguaje pródigo en metáforas como el de Proust; por el contrario, su estilo no es copioso sino transparente. La poesía de Henry James es preciso buscarla en las situaciones, en los indefinibles matices merced a los cuales, sin salirse de esa sobriedad que llega a ser una obsesión de su estilo, proporciona el retrato más integral que puede esperarse acerca de un personaje imaginado. Por otra parte, el porcentaje de elementos autobiográficos que asisten a su obra, se halla absorbido tan hábilmente por el material puramente objetivo, que ello viene en cierto modo a incitar —y hasta aparentemente a justificar— la acusación de relativa indiferencia, de impavidez ante la vida, que algún crítico demasiado superficial le endereza, sin sospechar que removiendo muy poco más en esa misma impresión, es posible enterarse de que esa morosidad deriva de un apasionado interés por la existencia y por los existentes. Además, es preciso reconocer que los personajes de James se mueven dentro de una atmósfera peculiarísima y que sus reacciones ocurren casi siempre en un tono de prudente sabiduría. Podrán sus criaturas aparecer como despiadadas, mezquinas o avariciosas, pero jamás cometerán un delito de lesa educación. Llegados al diálogo, los violentos esconden sus iras, los ambiciosos disimulan sus apetitos, los apasionados saben contenerse. La mayor violencia de James es la ironía, pero ésta no desentona en sus mundos bien educados y circunspectos; por el contrario, ayuda a discernir gradaciones casi imperceptibles.

De este volumen de relatos se desprende sin duda una lección precisa. Después de su lectura, uno adquiere la cabal certeza de que estas narraciones perdurarán, unas por su perfecta construcción, otras por su templado e irónico simbolismo, y otras, las menos felices, al abrigo de las geniales, tal como ha acontecido con los clá-

sicos de todas las épocas. Es evidente que James no ha precisado, para crear un arte de universal vigencia, ninguna de las piruetas, ninguna de las modas literarias que facilitan la boga tan confortable como momentánea. Hoy resultaría difícil admitir que sus novelas y relatos puedan estar de moda. No es tampoco probable que su absorción por el público llegue a ser nunca demasiado fácil, ni menos aún es creíble que en cualquier época le falte la hostilidad imprescindible para sobrevivir. Su labor se halla a tal punto impregnada de conciencia, de un respeto tan sincero por lo genuinamente humano, de una búsqueda tan ansiosa de sus mejores esencias, que presumiblemente es sólo su obra —sin que sea preciso establecer otra definición ni conjeturar otro sentido— la más verosímil, la más sencilla lección de este maestro.

MARIO BENEDETTI.

OTRA FORMA DEL RIGOR

Quizá no deba considerarse con melancolía el futuro de la actual literatura narrativa uruguaya. Quizá sea lícito señalar en la confusión que aparentemente predomina algunas tendencias vitales, algunos valores de fruto cierto (como diría el poeta). Entre ellos cabe distinguir a uno, cuya obra, escasa en cantidad, se distingue por cualidades inequívocas. Me refiero a Luis Castelli. Este joven narrador ha dado a publicidad cinco cuentos en un lapso igual de años (aunque sin ritmo periódico de publicidad). Del primero al último, puede indicarse un claro camino de maduración: profundidad cada vez mayor del asunto, seguridad creciente en la composición. Con los ejemplos a la vista, resulta fácil indicar el ámbito y las formas de este mundo ficticio.¹

Luis Castelli describe ambientes regionales y pinta almas humildes. Un puerto del interior (quizá el mismo Fray Bentos en que declara haber nacido),² una chacra, algunas calles de suburbio, ya contaminadas de campo. En ese marco de deliberada sencillez, que Castelli transfigura con una mirada de amor —una mirada de lírico—, se mueven auténticos hombres del pueblo. El narrador prefiere niños y adolescentes, u hombres cuya simplicidad básica no ha sido alterada aún; esos seres que el novelista psicólogo de nuestras latitudes (mal psicólogo) suele dejar de lado. Ya señaló, con su agudeza habitual, Mario de Andrade que las almas humildes no carecen de complejidad, que son imprevisibles.³ (Y esto lo supieron —y tan bien!— los rusos del siglo XIX.) El niño-adolescente de *La pradera* o el tímido muchacho de *Primavera*, padecen estados transitorios en que la casi inocente beatitud se yuxtaponen a la crueldad inevitable, necesaria. Con la frescura de su estupidez, Simon (el "burrito" de *Día de lluvia*) goza la sensualidad de una gota de lluvia, de un pecho de mujer. Y los niños de *La Golondrina* apren-

1. La bibliografía de Castelli puede resumirse así: *La pradera* (con el que obtuvo el primer premio en el Concurso de cuentos organizado por el semanario *Marcha*) en *Marcha*, año VIII, Nº 346, Montevideo, setiembre 6, 1946; *Día de lluvia*, en la misma publicación, año VIII, Nº 358, noviembre 29, 1946; *La primavera*, también en *Marcha*, año IX, Nº 396, setiembre 12, 1947; *La Golondrina*, en *Asir*, Nº 11, Mercedes, setiembre 1949; *La voz interior*, en la misma revista, Nº 14, marzo 1950.

2. Al publicarse *La pradera* envió su autor esta nota biográfica al semanario *Marcha*: "Luis Castelli nació en Fray Bentos en el año 1919. Se inclinó tardíamente por la vocación literaria, aunque había vivido dentro de ella, sin darse cuenta, desde pequeño. Fué jugador de fútbol, repartidor de almacén, mozo de fonda, guitarrero y actor. Fué en la guitarra donde, componiendo tangos, buscó sus primeras expresiones en el arte. Ha vivido siempre en pueblos del litoral".

3. O Empalhador de Passarinho. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1949.

den a no odiar al que por descuido —quizá por insensibilidad— les mató al carnerito. Cada cuento busca centrarse, íntimamente, en un estado de inefable pureza. De esa fuente de luz intenta emerger toda la historia, su motivación, su anécdota. Y los títulos revelan —con su descolorida eficacia— ese verdadero centro del mundo, del fragmento pueblerino de mundo, que organiza Castelli.

No todo lo dicho es demasiado aplicable al último cuento, *La voz interior*. Una madurez del autor y de los personajes, una estructura algo más compleja de la narración, indican otra problemática. En realidad, aquí Castelli empieza a desnudar su verdadera ambición literaria. El lector de sus otros cuentos pudo creer que este hombre sensible sólo buscaba expresar la autenticidad de una emoción, la pureza de un instante. Ahora es posible ver que Castelli aspira a la presa mayor. Como en *The Heart of the Matter*, aunque con menor paciencia y oficio (no se puede olvidar el largo aprendizaje de Greene) el protagonista es también Dios. Porque ya no se conforma Castelli con relevar las huellas de la pureza (así sea inconsciente) que puede dejar en el hombre el comercio con la divinidad; ahora acerca su mirada a un alma enteramente ocupada por Dios. El zapatero de su cuento opera un milagro psicológico —no menos asombroso que los registrados en el Evangelio— por la simple convicción de su amor. Y su enemigo, el soez Federico Borraz, se redime por una muerte equívoca pero justa. Es el mismo pueblo de campaña, la misma sensibilidad alerta para la hora y el clima, las mismas almas risibles y vulgares de sus cuentos anteriores. Pero el toque del espíritu trasciende todo.

He tratado de describir el mundo que ofrecen —potencialmente— los cuentos de Luis Castelli. El reparo que implica el adverbio no puede disimularse. Porque Castelli no ha dominado todavía la materia narrativa. Con tacto finísimo ha limitado el territorio auténtico de su arte y ha preferido abandonar lo que no le era propio y trabajar en profundidad lo conocido. Se ha acercado a sus temas y a sus hombres con el rigor del espíritu, buscando únicamente lo verdadero. Pero no ha procedido con la misma exigencia frente a la materia verbal. Esto no quiere significar que Castelli no maneje bien la palabra. Puede hacerlo y, en muchos casos, lo hace con insuperable emoción. Pero no pone el mismo cuidado en la composición total de cada cuento. Todos adolecen de un defecto: la densidad del tema no se adecúa con la de la composición. Un instante de plenitud está cercado por otros indiferentes o provisorios; un episodio logrado se neutraliza o embota, al alternar con otros esbozados u omitidos. La narración progresa por enlaces torpes en muchos casos; otras veces, algunos vacíos traicionan la prisa (injustificable si se piensa en el lapso perezoso de publicación). Castelli no pa-

rece haber descubierto aún el ritmo natural de su prosa, el ritmo que se acuerde con el de su espíritu en busca de almas.

La voz interior es el mejor ejemplo. Una primera escena, intensa y desarrollada con el *tempo* necesario, choca con el resto del cuento que aparece cruda, torpemente, sintetizado, violento en muchos escorzos. (Así, por ejemplo, la indignidad mayor de Federico con su propia hija no está explicitada, sino suplantada por la blasfemia verbal, al fin y al cabo elemental.) Y el tema requería una marcha plena y sin prisas, una marcha sosegada, como la que encontró Lins do Rego para su trágica *Pedra Bonita*.

Y aquí se toca, así sea de pasada, uno de los problemas de la narrativa de Castelli (y de toda la actual narrativa uruguaya). Se insiste demasiado en el cuento breve, que exige una maestría técnica impecable, un arte verbal depurado como el de un Borges o un Paulhan. Se malogran asuntos de novela en breves relatos que devoran su propia substancia, dejando intactos los temas; que sólo ofrecen el esqueleto incompleto. Ya en otra ocasión, y en estas mismas páginas, apunté la tendencia. (Aunque alguna otra vez, debí señalar lo contrario: la narración flácida e hinchada del que quiere hacer importante alguna trivialidad; la meramente anecdótica y superficial del que pretende infundir vida novelesca a sus vulgaridades.) Luis Castelli tiene en *La voz interior* un tema de *nouvelle*. Al haberlo encajado, a la fuerza, en una estructura de cuento, impidió su plenitud, abrevió su desarrollo. Por ese camino, y pese a que su enfoque esté aliviado de toda trivialidad, cae también en la trivialidad narrativa.

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.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

Esta nota es la primera de una serie sobre la literatura uruguaya actual que NÚMERO publicará sucesivamente.

TALLER *

ASPECTOS DE LA TÉCNICA DE ESPÍNOLA A TRAVÉS DE UN PASAJE DE «DON JUAN EL ZORRO»

El único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un "correlativo objetivo"; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular...—T. S. ELIOT.

Mostrar, a través de un pasaje, cómo logra Espínola transmitir la sensación de soledad es el principal propósito de este ensayo. Soledad en el sentido de angustia ocasionada por la pérdida de algo; soledad, de consiguiente, que puede estar, y casi me atrevería a decir, aunque parezca paradójico, que está necesariamente llena de presencias.

Por motivos prácticos iré de lo particular a lo general, pero procurando siempre establecer la imprescindible conexión con el sentimiento central en que se apoya la unidad del texto.

La página escogida cierra el capítulo *Muerte y velorio del Peludo*, de la novela *Don Juan el Zorro*.¹ Realizado el entierro del Peludo, tío y único pariente de la Mulita, todos se retiran:

La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despierta. La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llenábala de angustia. Además, la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, conteniendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la Mulita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro.

* Con este artículo de L. J. Picardo se inaugura una nueva sección en la que se examinará periódicamente —y apoyándose en textos o confidencias de Henry James, Jorge Luis Borges, Julio Herrera y Reissig, Franz Kafka, Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga, Marcel Proust, Thomas Wolfe y otros— la creación literaria desde sus raíces.

1. De esta novela de Francisco Espínola, que aparecerá próximamente, fueron publicados en "Eseritura" (Nº 1, oct. 1947), varios capítulos; uno de ellos es el que aquí se referencia.

De entrada se nos comunica el desamparo y soledad de la Mulita y el autor deja ver de un golpe su actitud emocional ante la situación. El nombre *infortunada*, el seudo reflexivo *se* y el diminutivo *solita* son los resonadores de su especial sentimiento de piedad y ternura; sentimiento que parece envolver en un clima particular todo el trozo.² El complemento que sigue de inmediato, introducido por *acompañada*, si bien aparentemente, por el significado de este vocablo, podría hacer pensar en una atenuación del *se quedó solita*, en realidad es un intensificador de la sensación de soledad: la noche, al poner un velo entre nosotros y las cosas que nos rodean, hace más ostensible nuestro aislamiento. Además estas sombras vienen cargadas de abismales misterios: *llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos...*; y su llegada no parece ajena a su propio querer: el *empujándose* denuncia un contenido anímico, una voluntad de llegar que, por la situación que agrava, se nos presenta como injusta y vuelca nuestro afecto y compasión hacia la *infortunada* (ahora, sí, este término aparece como bañado en la humedad de su origen: ser sometido al influjo adverso de sobrenaturales poderes). Obsérvese, asimismo, que en *las primeras sombras*, el adjetivo *primeras* deja entrever que a éstas las sucederán otras, vale decir que habrá una progresiva intensificación del elemento angustiante.

La segunda oración comprende una enumeración de elementos que contribuyen a expresar la desolación: *La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llenábala de angustia*. El primer término de la serie (*la cama revuelta, vacía y ancha*) resulta particularmente expresivo. La sensación de soledad, aunque se origina por la ausencia de algo, no se puede dar literariamente sino por presencias. Hay objetos que se adhieren a nosotros y que son como nuestra sombra. Ellos hacen patente, cuando faltamos, nuestra ausencia; suscitan el recuerdo de aquel a quien habitualmente estuvieron vinculados y tornan ostensible la diferencia entre lo que fué y lo que es. A esta categoría de objetos pertenece la *cama* aquí referenciada. Los adjetivos que siguen cumplen, cada uno, una misión especial, insustituible; *revuelta* nos recuerda que hace muy poco estuvo ocupada; *vacía* nos da, en contraste, la situación actual; y *ancha*, aunque por su normal significado podría hacer pensar en una simple cualidad permanente, aquí, junto a los adjetivos precedentes, denotadores de un estado recientemente adquirido, sirve para tra-

2. Aunque en el habla rioplatense el pronombre reflexivo tiene las más de las veces, en casos como el de arriba, un mero valor expletivo, lo incluimos entre los elementos rezumadores de la afectividad porque Espínola, según mostraremos en otro trabajo, parece conservar y aprovechar su primitiva función expresiva.

ducir una nueva visión subjetiva del objeto: ahora, que nadie la ocupa, la cama se ha ensanchado para los angustiados ojos que la miran.

El segundo término de la enumeración agrega otra nota sombría: las brasas del fogón, que podrían poner animación y vida en el cuadro, pronto serán vencidas por las cenizas, según lo anuncia el *aún* (*aún brillando*). El tercer término, *la soledad*, es una mera reiteración reforzativa, un aludir conceptualmente a la situación, que nada esencial agrega; quizá el único elemento superfluo en la página. La enumeración se cierra con un *todo* acumulativo que, a la vez de abarcar el sentido de los términos anteriores, completa la serie de manera indefinida, abriendo a la imaginación una puerta para añadir nuevas circunstancias penosas.

Además, *la tormenta se echaba sobre la tierra*. A los elementos que ensombrecen el cuadro en el estrecho recinto donde se halla la Mulita, se suman otros externos que parecen situarla en un aislamiento total del mundo. Es cierto que el escenario se ensancha, pero el marco oscuro de la tormenta en lugar de dispersar la atención la dirige aun más vivamente hacia el objeto que encierra. *La tormenta se echaba* crea una suspensión en el ánimo: es más una amenaza que una realidad actual. El pretérito imperfecto *se echaba* demora nuestra mirada en la acción y nos invita a seguirla en su desarrollo. El verbo pierde su particular modalidad de hecho repentino y adquiere cierto sentido incoactivo, esto es, de acción que comienza a manifestarse (*empezó a echarse*); por tanto, de acción que se proyecta, intensificándose, hacia el futuro. La expectativa se resuelve en la oración siguiente: *Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno*. La conjunción *y*, que añade el contenido de esta oración al de la anterior e impide verla como simple desarrollo aclaratorio de la precedente, y el cambio de tiempo (pretérito indefinido por imperfecto) hacen notable la demora contemplativa y el espacio temporal que entraña aquel *se echaba*. El empleo de las formas *caer el agua y retumbar el trueno*, en lugar de los impersonales correspondientes (*llover y tronar*), descubre una apercepción causalista de los fenómenos naturales; éstos se contemplan más como un hacer que como un suceder, lo cual no es ajeno a mantener el sentido de adversidad que vimos apuntar en *empujándose*. Obsérvese que en *caer el agua* el artículo *el* quita a la frase lo que de cristalización puramente convencional pudiera tener y contribuye a destacar el sentido arriba señalado. En la expresión intercalada *para peor* hay una intromisión subjetiva del autor, una proyección sentimental no exenta de cierta finísima ironía cósmica. Estas intromisiones de lo subjetivo en el relato objetivo, que aso-

man con insistencia en la obra, y en las cuales parece bailar siempre una sonrisa, dejan ver el temperamento expansivo del escritor y el plano ideal en que se mueve su arte.

La emoción angustiosa, que se ha ido empujando gradualmente a través de las circunstancias y elementos configuradores de la soledad, llega a su máxima tensión al final del párrafo primero. Es cierto que en el siguiente vuelve a ponerse ante nuestros ojos la soledad por las expresiones descriptivas de actitudes: *arrinconada, hecha un ovillo*; y hasta se nos deja ver la conciencia de esa soledad: *conteniendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos*. Pero tales elementos no se suman al insistente movimiento acosador que caracteriza el párrafo anterior: simplemente reiteran, desde otro ángulo, el estado de desolación. Además, *pensaba la Mulita* ya nos sugiere la posibilidad de un escabullirse psicológico: quien piensa comienza a emerger, casi seguramente, de la profundidad abismal de la angustia, o, por lo menos, no está en ella con todo su ser. Natural resulta, pues, que surja de inmediato el bálsamo aquietante: un recuerdo que es esperanza de afecto y protección: *la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro*. Al rematar el capítulo la tensión, si no llega a un punto de reposo, se afloja considerablemente, y el interés se concentra en el héroe, don Juan, que cobra ahora un nuevo sentido.

Añadamos de paso que la misma entonación parece traducir en cierto modo la diferente intensidad emocional de los dos párrafos. En el primero, los esquemas entonacionales tienen, salvo uno (el de la enumeración), la prótasis o rama tensiva más breve que la apódosis o rama distensiva. Esta mayor brevedad de la prótasis hace más intensa su peculiar función apelativa de la atención. En cambio, en el último párrafo las dos primeras oraciones tienen largas ramas tensivas, lo que se corresponde con la disminución de la tensión emocional; y la última oración, que contiene el elemento realmente sosegador, sólo tiene rama distensiva.

He intentado mostrar de qué procedimientos se ha servido el autor para presentarnos la soledad; he procurado, asimismo, poner en evidencia el perfecto ajuste que existe en la página estudiada entre lo externo y la emoción; de otra manera: cómo la situación, los objetos y el lenguaje son el continente insustituible de la emoción angustiosa que se quiere transmitir. De haberlo logrado, se habrá puesto en claro un aspecto fundamental de la técnica de Francisco Espínola.

LUIS JUAN PICCARDO.

CRÓNICAS

UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA

A PROPÓSITO DE EDUARDO NICOL

I

Pocos son los datos biográficos que conocemos de este joven pensador español. Nació en Cataluña, y debe tener en la actualidad, alrededor de cuarenta años. Fué discípulo de Ortega y Gasset por los años 1933-34. Siendo republicano, la Revolución española le obligó a huir. En 1941 publicó en México su primer libro: *Psicología de las Situaciones Vitales*, y en 1946, el segundo: *La Idea del Hombre* (realizado en dos etapas: una, de reconstrucción del material abandonado en España y llevada a cabo durante el año 1943 en la Universidad de Columbia, de Nueva York, y otra, de creación de la obra, en el Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad de México).

Su teoría está expuesta en la primera obra y en la Introducción de la segunda, cuya parte principal es un estudio histórico, filosófico y religioso de Grecia. Hasta la fecha nada más ha llegado a nosotros, y esta última obra ha pasado casi inadvertida a pesar de su profundidad y de su brillo. Por eso creemos oportuno examinar brevemente su posición, lo que no significa que se comparta el pensamiento que encierra.

Nicol considera a la *Psicología de las Situaciones Vitales*¹ un bosquejo de antropología filosófica ofrecido en un momento en que Ernst Cassirer anotaba su falta y, sin duda, comenzaba ya los trabajos para su *Antropología*, cuya primera edición en inglés, es de 1944.

El punto de partida de Nicol es la búsqueda de un nuevo objeto para la Psicología. Critica las pretensiones de la Psicología del siglo XIX al querer transformarse en ciencia natural, y las dos posiciones a que dió lugar su fracaso: la de quienes terminaron por admitir lo subjetivo en el método "como algo irremediable" y la de los "conductistas" que en su afán de hacer de ella ciencia objetiva y sistemática, cayeron en el absurdo de no hacer psicología.

No nos interesa exponer aquí las críticas que el autor dirige a los subjetivistas por un lado y a los conductistas por otro, críticas

1. México, El Colegio de México, 1941.

por demás conocidas y en las que no pretende originalidad ninguna. Anotemos, no obstante, para establecer luego con Nicol las diferencias existentes entre ambos, que el "Conductismo" es aquella corriente de la Psicología que centra su objeto en la investigación experimental de la conducta del hombre, sus reacciones frente a situaciones previamente establecidas y verificables objetivamente por cualquier observador. La Psicología abandona, así, lo subjetivo y concreta su actividad en lo objetivo, es decir, en el movimiento. Abandona el "conductor" para dedicarse a la "conducta", y a la "conducta" prevista. La previsión se hace determinando objetivamente la situación que rodea al sujeto.

El aporte de Nicol consiste precisamente en la búsqueda de un objeto legítimo para la Psicología, al punto que le mantenga su carácter. Y ese objeto lo hallaríamos "entre esas determinaciones objetivas o estímulos, cuyo conjunto llama SITUACIÓN y el COMPORTAMIENTO, entendido éste como movimiento. Pero ocurre que al situarnos, no en el plano llamado objetivo, sino en el de la experiencia vital, aquellos dos términos o elementos: la situación y la conducta, se integran en el concreto de la *Experiencia* y recobran su pleno sentido. (Ob. cit., pág. XIX.) El objeto de la Psicología es, entonces, la experiencia vital del hombre: *todo lo que puede decirse sobre la experiencia que el hombre hace de su propia vida, es Psicología.* (Pág. XXI.)

Pero la situación vital en la que yo me puedo encontrar en cada momento, no es determinable objetivamente, pues mi conducta no está en función sólo de lo que me rodea, sino además de acontecimientos, personas, etc., que pertenecen a situaciones vitales anteriores. La vida del hombre, entonces, se da en sucesivas situaciones vitales y no puede ser estudiada sino en función de esas situaciones.

Lamentablemente —como hace notar bien José Gaos (*Pensamiento de la Lengua Española*, pág. 329)— falta una definición del concepto de situación vital, "rigurosa, a base precisamente de la riqueza de ejemplos, casos y frases"; falta, además, precisión en muchos aspectos fundamentales.

De la exposición de Nicol surge, no obstante, aunque no expresamente, que la principal diferencia entre la "situación" vista por el "Conductismo" y su "situación vital", radica en la participación activa que le cabe al sujeto en esta última. A las cosas "el cambio de lugar no les afecta en sí mismas". El hombre, en cambio, "es distinto en cada lugar distinto, porque el lugar es condición de su modo de estar en él. De suerte que en el hombre, la situación no depende sólo del lugar y de la relación recíproca de su posición con la posición de todos los demás, sino que depende también de sí mismo".

"El hombre *vive* la situación en que se encuentra, y el vivirla es uno de los componentes de la situación misma. El otro es lo que podríamos llamar lo transpersonal, la circunstancia." (Op. cit., pág. 122.) "Siendo uno de sus componentes el sujeto que la vive, o sea el modo de vivirla este sujeto, se comprende que nunca podemos pensar una situación sin tener este sujeto en cuenta." (Pág. 123.)

Nicol clasifica posteriormente a las "situaciones" en límites y fundamentales; las primeras son transitorias, las segundas permanentes y se caracterizan porque nuestra vida se orienta en función de ellas. Y afirma: "estoy en la situación de un ser que vive una vida única": existe la imposibilidad de que vuelva a vivirla. "Estoy en la situación de un ser que no puede retroceder": ni detenerse; debo continuar indefectiblemente hacia adelante. Este continuar hacia adelante representa para mí un esfuerzo, debo afanarme: "estoy en la situación de un ser que se afana siempre". Pero mi afán está limitado, en tanto que está limitada mi propia existencia: "yo estoy en la situación de un ser que nace y muere y piensa su nacimiento y su muerte". Ese afán aparece como un elemento fundamental en la formación de la vida del hombre. "Si mi vida no tuviera fin, yo no tendría que afanarme y *sin el afán no habría esto que llamamos proyección al futuro*". "Todos nuestros momentos presentes serían indistintos, nunca habría prisa. Ahora hay prisa y afán porque NOS GANAMOS LA VIDA. La vida se gana haciéndola y se hace afanándose, proyectando el presente al futuro, realizando el futuro, es decir, teniendo futuro. Si pudiésemos vivir siempre no tendríamos futuro, y entonces, paradójicamente, perderíamos la vida, porque no podríamos ganarla." (Pág. 127.) La vida es, pues, acción. Si fuésemos eternos, la acción, la lucha, el afán, no tendrían sentido.

Pero la vida no se da en posibilidades ilimitadas, sino que está regida por tres elementos: el azar, el destino y el carácter. El primero origina ciertas situaciones, el segundo limita sus posibilidades y el tercero "se hace en las situaciones al propio tiempo que las hace también".

El hombre es esencialmente limitado pero al mismo tiempo está en "su modo de ser" el poder superar esos límites. Pero si bien las cosas son también limitadas, sólo el hombre es consciente de esa limitación, de ahí su lucha contra su propio destino, contra su propia limitación. Sólo el hombre tiene destino porque sólo el hombre es consciente de él. El destino del hombre no es sólo lo dado en él. Hay en él otra forzosidad, y es ésta: "que con lo dado no está completo, que para ser tiene que hacerse. Y rehuir la lucha es renunciar a ser". (Op. cit., pág. 169.)

El hombre tiene una misión: la elección entre las posibilidades que afirman su condición de hombre y las que la niegan como tal.

El segundo elemento rector de la vida es el azar que, al igual que el carácter está íntimamente ligado con el destino. El destino es lo necesario, lo forzoso, lo predeterminado, mientras que el azar es lo "contingente, lo aleatorio, lo indeterminado e indeterminable". Lo que es forzoso para la vida es la propia presencia del azar.

Estas ideas no obstante sus imprecisiones, su evidente carácter de "bosquejo" y el limitarse a la proposición de un nuevo objeto de la psicología, son sin duda una seria profundización en una idea que tiene sus antecedentes en Jaspers y Gabriel Marcel, a quienes Nicol reconoce como antecedentes.

II

Hay en su segundo libro² una mayor madurez. En él pretende Nicol restaurar lo estable, lo fijo, lo estructural del devenir de la humanidad en su historia, conceptos todos que entraron en crisis frente a los golpes efectivos del historicismo. "La aparición del historicismo fué una de las revoluciones espirituales más grandes acaecidas en el pensar de los pueblos de Occidente." Con tales palabras valora Meinecke (*El historicismo y su génesis*) el movimiento de superación del jusnaturalismo.

Para el historicismo la verdad no es independiente del tiempo. Su vigencia es precisamente temporal, histórica. La historia terminó por absorber la verdad al igual que la razón, ambas unidas esencialmente a un ente también histórico: el hombre.

Por el contrario, para Nicol la verdad no puede ser histórica. Para el hombre la verdad no podría ser histórica, porque la verdad es el fundamento y el apoyo de la vida del hombre. "Ello es así porque el hombre reconoció hace mucho que su vida es frágil, insuficiente y movediza y su mayor esfuerzo es superar esas limitaciones, asentándola en una base sólida y estable." (*Idea del hombre*, pág. 17.) De aquí parte toda su antropología filosófica, y es aquí donde reconocemos su evidente vinculación con el pensamiento católico. Aceptada esta inferioridad esencial del hombre, esta supeditación vital a la verdad, su construcción posterior es válida. He aquí el *quid* de todo el planteamiento. "La situación normal del hombre sería entonces la del desesperado de la verdad." Pero los resultados de la desesperación son radicalmente contrarios a los del afán. El afán por superar las limitaciones de la condición humana, creaba el futuro. Llevar el hombre a la desesperación por la verdad, es destruir el futuro. Siendo temporal la verdad, sólo tiene valor para

2. La Idea del Hombre. México, Editorial Stylo, 1946.

el presente, tanto en él, como en el pasado y el futuro. Impulsar el presente hacia el porvenir dentro del historicismo, sería negarlo ya que el porvenir tendrá a su vez su presente y éste su verdad.

Para Nicol, entonces, es preciso renovar la antigua idea del hombre en lo que tenía de universal, de intemporal y de estable por debajo del devenir histórico. En la concepción clásica ello se hacía en función de la razón que al concebirse por el jusnaturalismo como permanente, hacía también permanente a la verdad y al hombre. La crisis del jusnaturalismo arrastró hacia lo temporal al hombre, a su verdad y a su razón. Pero el hombre, nos dice Nicol, no puede ya retroceder; es está en él, como vimos, una situación vital. Con lo que la verdad, en tanto que permanente, no podrá tener el sentido que tuvo en el jusnaturalismo. Y el nuevo sentido debe buscarse en la Metafísica, en el estudio del hombre.

Pero si aceptamos que el hombre es temporal, implícitamente, nos dice, renunciamos a obtener su esencia que, en cuanto esencia, es intemporal. "El problema de la definición del hombre, envuelve por tanto, el problema del ser y del tiempo, o si se quiere el problema del ser en el tiempo." (Pág. 23.) Es esto una nueva idea del hombre donde se encontrará lo permanente y lo fijo del devenir histórico y esa idea del hombre deberá buscar la unidad del dualismo "cuerpo-alma". El hombre tiene conciencia de que su formación no es definitiva sino que debe irse realizando en el futuro. "Esta dualidad entre «ser» y «poder ser» origina la intencionalidad de la vida, su constante proyección hacia el futuro." El «poder ser» se da en potencia y la potencialidad se realiza viviendo. La historia no hace más que mostrarnos las actualizaciones del «poder ser».

Pero en las relaciones de acto y potencia, Nicol invierte los términos respecto a Aristóteles. Para éste "la materia es potencia, la forma es acto (entelequia) y como el ser animado resulta de entre ambas, el cuerpo no es acto del alma, sino que éste es acto de un cierto cuerpo". (Ver Mondolfo, *El Pensamiento Antiguo*, tomo II, pág. 59.) En Nicol la vida natural es acto y la vida espiritual es potencia. El cambio del cuerpo, si bien existe, es necesario, mientras que el del alma es, en gran medida, arbitrario.

El hombre, pues, es potencia y acto. *La solución metafísica al problema del ser en el tiempo se ofrece en la concepción del ser potencial del hombre.* El ente cuyo ser consiste en acto puro no puede ser temporal. Recíprocamente sólo puede ser histórico el ente cuyo ser incluya el "poder ser". Sólo el ser libre tiene historia. *El hilo conductor de esta historia es la idea del hombre*, en la cual se refleja la parte nuclear de la actualización espiritual, que es la obra histórica que el hombre lleva a cabo consigo mismo, y en la cual queda expresada por él mismo, en forma de pensamiento la imagen que ha

tenido de su propia condición en cada situación vital histórica. (Pág. 32.) De estas situaciones vitales colectivas es que surgen las instituciones y las formas de vida colectivas, históricas. La historia se da en formas de vida colectivas, perennemente cambiantes y cambiantes porque el hombre, base y presupuesto de la historia, fundamentalmente es potencia y no acto. "El hombre tiene la libertad de su ser, que es la libertad de hacerse." (Pág. 33.)

Pero, ¿y esto no es relativismo en función de las situaciones vitales? Nicol contesta: el hombre es relativo porque se da en situaciones vitales, pero ello no quiere decir que toda la verdad lo sea. La verdad se salva del relativismo por la presencia de un absoluto actual condicionado por el pasado y condicionador a su vez del presente.

Ese absoluto actual está integrado por la naturaleza del hombre, que por ser acto es absoluto, y por las actualizaciones ya obtenidas a lo largo de su vida que han pasado de potencia a acto. Ambos absolutos condicionan el futuro; éste, pues, no tendrá cualquier verdad ni cualquier idea de hombre, sino la verdad y la idea que el absoluto actual autorice.

A este condicionamiento del futuro y de la vida le llama *destino*, y *carácter* "a la acción que el hombre ejerce sobre sí mismo eligiendo entre las posibilidades diversas que se le ofrecen como potencias de vida humana auténtica dentro de los límites del destino y mediante el ejercicio de la libertad de opción". Es imposible entonces obtener una definición del hombre: sólo hay una historia del hombre porque el hombre se da potencialmente. La verdad también será histórica, pero ello no anula su universalidad y su permanencia, ya que está respaldada por una verdad fundamental y primera: la potencialidad del ser. "La idea del hombre como ser potencial es el fundamento permanente de todas las ideas históricas del hombre, actuales o posibles." (Pág. 36.) "Todo cambia, pero la verdad que no cambia es la verdad que explica el cambio." (Pág. 46.)

De ahí que adelantáramos que el elemento permanente del hombre no tendría el sentido que tuvo en el jusnaturalismo. Lo permanente ya no es la razón sino la verdad de la potencialidad del ser. ¿Y el hombre? El hombre permanece histórico, tal como pretendía el historicismo.

III

En esta forma Nicol le está reconociendo al historicismo un éxito incalculable, no obstante quererlo superar. Al fin y al cabo,

todo lo que él desplazó hacia el campo de lo histórico, de lo no permanente, continúa allí. Nada ha logrado recuperar y lo que es más, estrictamente, nada ha pretendido recuperar.

Obsérvese bien que el elemento permanente aportado por Nicol no pertenece a la esencia del hombre, ni a su naturaleza, como pertenecía a esta última la razón del jusnaturalismo, sino que es una *apreciación* de esa naturaleza: el ser fundamentalmente potencial, explica el cambio, su continua creación y da universalidad a la verdad histórica. Lo permanente no está en la potencialidad, sino en la verdad de que esa potencialidad existe.

Frente a todo esto, hay algo que rompe los ojos. ¿Cómo es posible que Nicol, por medio de su razón, que es histórica y por tanto de valor relativo, haya logrado obtener una verdad infrahistórica, como es la de "potencialidad", de un valor absoluto? ¿No hay ahí un desborde de las propias posibilidades? ¿O acaso pretende que esa verdad se legitime a sí misma?

Lo evidente es que Nicol es leal consigo mismo y es leal también con la corriente ideológica a la que se reconoce vinculado: el existencialismo cristiano. Cuando nos dice que "no cabe una definición del hombre sino una historia", está haciendo un planteamiento típicamente existencial, como es también existencialista la idea de que el hombre se construye constantemente y que para construirse debe elegir, debe optar. La esencia se daría con posterioridad a la existencia. Por eso decimos que es leal cuando propugna una historia del hombre, una historia de su existencia, antes que una definición de su esencia. La esencia para el existencialismo se obtiene con la muerte porque allí se acaba la creación y la opción. En ese sentido otros han completado el pensamiento de Nicol, en cierta manera, al decirnos que la esencia del hombre en cuanto a tal, se obtendrá recién con el fin de la especie, porque allí se habrá acabado la historia.

No sería honesto de nuestra parte vincularlo a Marcel y a Jaspers también por el lado de la idea de las "situaciones vitales", cuando él mismo se adelanta a decirnos que su aplicación a la Psicología, no fué hecha a partir de esa idea, sino "por el cauce mismo de la Psicología y como resolución en ella de un problema específico". Pero que participa con aquellos filósofos de "una misma dirección general del pensamiento" (según escribe), es algo que, por muchos conceptos, salta a la vista. Es más: sus caídas en el historicismo son imputables no tanto a sus concepciones estrictamente personales, como a sus relaciones con el "existencialismo". A esta altura no nos cabe ninguna duda de que esta corriente ha pagado tributo al historicismo en una medida bastante grande. Respecto al hombre, el ataque llevado con éxito contra su esencia, fué, primero,

el del historicismo y luego el del "existencialismo". Esto lo debe haber visto ya Nicol, pues (según se nos informa) su próximo libro, a punto de aparecer, se llama, precisamente, *Existencialismo e Historicismo*. Quizá ahí estén contestadas algunas de las preguntas que surgen de su obra y se terminen de precisar algunas de sus ideas.

Entre estas últimas debemos citar la de las "formas de la temporalidad". Para Nicol, el pasado no es amorfo, sino que tiene una determinada coherencia y regularidad, tiene formas y estructuras, las que permiten a su vez planificar el futuro. Esas formas no son puras, homogéneas, descualificadas, sino que están llenas de vida y realidad: son cualificadas, heterogéneas e impuras. Pero ello no las transforma en irracionales como pretendía Bergson, para quien el tiempo y el espacio para ser racionales, debían ser cuantificados y descualificados. Y no los transforma, porque "la razón, en efecto, es una de las potencias capitales de la vida en tanto que humana, además de estar presente objetivamente en la estructura y en las formas actuales de esa vida". Reaparece aquí con toda nitidez la "razón vital" de Ortega y Gasset con quien estuvo Nicol vinculado estrechamente. ¿Y cuáles son las formas racionales de la temporalidad? Eso es lo que no se señala en la parte teórica, ni a lo largo de la búsqueda de la "idea del hombre" en Grecia. Sin las formas, el devenir de la Humanidad queda tan estratificado en las "situaciones vitales" como en las épocas históricas. No obstante algo pretende la calidad de "forma de la temporalidad": la formación del hombre en el tiempo, el pasaje de ente social indiferenciado a individuo. Es este proceso el que estudia Nicol a lo largo de todo el libro, en función de las concepciones religiosas, filosóficas y aun políticas. Las formas no se enumeraron al principio ni se enumeran en el desarrollo, pero toda Grecia adquiere en la obra una coherencia especialísima, una trabazón insospechada que se salva de la artificialidad sistemática por las observaciones inteligentes que acompañan el constante movimiento dialéctico de las ideas fundamentales.

JOSÉ CLAUDIO WILLIMAN (h.).

INEXISTENCIA DE LA «JEUNE PEINTURE»

Si descartamos el indiscutible valor que significa la presencia de determinadas obras de los maestros en esta Exposición,* y nos atenemos a lo que es a todas luces más interesante, es decir al porvenir inmediato de la pintura francesa, nos hallamos con que puede afirmarse que una insalvable crisis la ha ganado.

Los jóvenes pintores franceses, que, sin duda, para un exigente juicio no lo son, han recibido de sus antecesores más próximos, una pesada herencia de libertad que no han sabido administrar.

Sin comprender de una manera vital las libertades emanadas de los movimientos de la pintura y la labor de sus maestros, desde el impresionismo como primera fecha, y más radicalmente desde el cubismo como fecha de la mayor heroicidad, los jóvenes pintores evidencian su confusión en medio de un gigante aparato sostenido, como puede verse, por pintores de segundo orden, sin atender al problema que escamotean continuamente y que se titula la pintura.

Las formas cubistas o *fauves*, y sus consiguientes apartamientos del orden real, o natural, digamos, se evidencian como justificadas por una necesidad. Ciertos valores clásicos, e incommovibles, como son el tono o la estructuración, siguen respetándose allí a pesar de toda las posibles heterodoxias condenables desde un criterio anti-cuado sobre la plástica.

En estos jóvenes pintores —Pignon, Desnoyer, Yves Alix, etc., que no llegan a ciertos mínimos de mínimos indispensables como para que, y esto es lo más grave, pueda tomárseles también mínimamente en serio—, las formas heredadas son usadas sin la necesaria verdad; es decir, un ejercicio de facilidad, y decorativismo primario es todo lo que se nos ofrece en el sitio donde debiera ofrecerse productos en consonancia con una tradición.

De tal modo que aquellos reproches de pretender pintar a los brochazos, aquellos reparos de rarismo consciente o de desvío insano que se hicieran en los círculos conservadores, y sin razón desde luego, a cubistas, *fauves* y otros cultivadores de ismos, alcanza —ahora sí— con lúcida precisión a estos jóvenes.

La ola de reacción, naturalmente habida y bienvenida, que recorre la plástica, empujándola hacia la conquista, o mejor la reconquista, del orden prototípico, alterado por las últimas virazones de la pintura, no se registra como influencia en estos pintores franceses.

Por el contrario, si algo los caracteriza plenamente es un contumaz empeño en revivir o prolongar la vida a ciertas formas caducas de lo *moderno*, que comprometidas con los aparatos comerciales

* De Manet à nos jours. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1950.

montados a ese fin, y la explicable inepticia de determinados círculos, procura sobrevivir de cualquier modo al derrumbe que la mecánica del arte le marca.

Es lamentable que los organizadores de esta exposición hayan sido los primeros engañados con estos papeles pintados, y lo es doblemente que resulten vehículo para que el engaño llegue a los poco avisados, a quienes son fácil terreno para que prosperen los errores.

Un aspecto que no debe tampoco desestimarse en la muestra es el que se relaciona con la valoración de los llamados maestros recientes de la Escuela de París. Algunos (aun considerando que están mal representados) y otros por padecer vicios de origen, evidencian también cuanto valor provisorio fué elevado y ensalzado en los últimos años, y de tal modo que tal vez obras más estimables quedaron opacadas tras la algazara de los más revoltosos.

Como ejemplo considérese en qué medida un Derain o un Marquet significan más para la pintura que un Lothe o un Denis, o un Rouault mismo, a quienes se les concede desde luego un mayor crédito previo. No es aventurado afirmar tampoco, paralelamente, que Signac está muy lejos de una esencial realidad de la pintura, aunque su ismo correspondiente se registre con mayor persistencia entre los libros del tema y la conversación de los entendidos.

Conviene de cualquier modo aclarar, para evitar dudosas interpretaciones de estas palabras, que se sobreentiende que todas las escuelas, desde el cubismo hasta los últimos tiempos, se dan por caducas y faltas de vigor, y solamente interesa hoy el grado de realidad en pintura a que sus cultivadores llegaran en su oportunidad.

Esa caducidad no significa otra cosa que la efectiva imposibilidad que veda a todo pintor actual de expresarse por medio del modo específico de cada escuela ya pasada, es decir no implica juicio de valor sobre lo producido (cosa que, por separado, se hace en el caso particular de los autores citados), ni tampoco desconocimiento de la trascendencia de cada eslabón en la cadena de las artes.

Pero lo pasado fuerza a una consideración objetiva sobre sus productos y eso es lo que se ha pretendido hacer aquí sobre algunos pintores comprometidos en los últimos ismos.

Las notas más interesantes de la muestra son un Picasso, verdaderamente de la jerarquía de los mejores maestros, un excelente Braque del primer cubismo, algún Matisse, algún excelente Derain, algún Marquet, entre los más recientes.

Resulta obvio hacer hincapié en la ausencia de autores que, en una retrospectiva de *Manet a nuestros días* no debieran haber faltado.

Esa exposición, triste resultado en más de un aspecto, no debió registrar la omisión de Van Gogh, Cézanne y Gauguin, por lo menos.

SARANDY CABRERA.

R E S E Ñ A S

NORBERTO BOBBIO.—*El existencialismo*. México, 1949.

Con este título se publica, en versión española, el ensayo del joven filósofo del derecho que con el de *Filosofía del decadentismo* apareciera en italiano en 1944.

No se trata de una exposición más de la frondosa filosofía que con los discutidos nombres de existencialismo, filosofía de la existencia o filosofía existencial preocupa la atención contemporánea, sino de una interpretación de la misma en la que se elucidan sus caracteres fundamentales.

El pensamiento italiano está inmejorablemente capacitado para juzgar al existencialismo, porque durante los últimos cien años ha sufrido la influencia de la filosofía alemana, especialmente la de Hegel, que es donde tiene su origen esta corriente.

La filosofía de la existencia "responde extraña y maravillosamente a la vocación filosófica de nuestra época" porque es la filosofía de la crisis. Y "la crisis es la manera de ser de nuestra situación espiritual". (Es justo recordar aquí a Ortega y Gasset que fué el primero que en el ámbito hispanoamericano habló de la crisis y trazó su esquema, al variable Ortega que entre tanta distracción superficial ha dicho ideas imprescindibles para la comprensión de nuestro tiempo.)

La crisis se origina en el desconocimiento de una autoridad espiritual. Nuestra civilización ha desconocido, primero, a la autoridad teológica, luego a la racional, y ahora frente a la negación de las soluciones propuestas por el idealismo y el positivismo, la crisis llega a su apogeo. (Esto ya lo había visto con claridad y patetismo Augusto Comte quien reclamaba la necesidad de un "pouvoir spirituel".) Esta situación da lugar a la actitud que el pensamiento italiano ha dado en llamar "*decadentismo*", y que abarca todas las actividades de la cultura. El existencialismo viene a inscribirse así dentro de la gran órbita del movimiento general que convierte a la decadencia en actitud sistemática.

La decadencia también puede manifestarse como *manierismo*, actitud en la que la crisis se disimula bajo "la vacuidad de fórmulas en las que no se cree".

A la luz de esta interpretación se comprenden mejor los movimientos artísticos de los últimos tiempos, y al adquirir conciencia de la decadencia en la que estamos inmersos, experimentamos ya el primer paso para poder salir de ella. Se confirma con seguridad que el neoclasicismo de cartón-piedra que desgraciadamente se mul-

tiplica no es ninguna solución auténtica, que la decadencia no se supera porque remedemos el siglo de oro o repitamos sin pasión, como meras fórmulas, conceptos secos.

Otros tres motivos de decadentismo se encuentran en el existencialismo: el antinaturalismo, el simbolismo y el hermetismo. El simbolismo postula un sentido secreto del ser que conduce a un esoterismo, y este esoterismo se manifiesta principalmente como hermetismo, es decir, en su aspecto exterior, estético. (Téngase presente la terminología de todas las tendencias actuales, las distintas claves en las que están cifradas a veces idénticos pensamientos. Piénsese también en el simbolismo literario, en la poesía pura.)

Esta analogía de manifestaciones y motivos no es ilegítima, ya que la filosofía de la existencia es una filosofía de inspiración poética, que apela a toda la fuerza sugestiva de las palabras para conducir a una situación que luego no resuelve lógicamente. A la *mise en scène* de un grandioso aparato crítico, "la preparación de algo previo" (Heidegger) se resuelven en el comentario de Holderlin, con una hermenéutica de la poesía, en última instancia la filosofía se convierte en sierva de la poesía. Y aquella filosofía que comenzó siendo la filosofía de la crisis es también una crisis de la filosofía. Y una crisis declarada desde la misma cátedra universitaria.

Como a lo largo de toda esta interpretación de Bobbio, un juicio imparcial denuncia lo positivo y lo negativo de este impetuoso y oscuro movimiento del que de un modo u otro todos somos tributarios.

Fiel a sus orígenes románticos, el existencialismo prolonga y teoriza el individualismo desesperado de Kierkegaard y de Nietzsche y muestra así su principal insuficiencia, señalada también por otros (Martín Buber, por ej.) la ausencia del sentido de lo social. Este sentido "es el que nos suministra la base para la reconstrucción de nuevas ideas y de nuevas obras, donde los hombres miran hacia la redención que será expiación de la crisis".

Estas son las ideas directrices para una interpretación de la filosofía de nuestro tiempo y que el autor desarrolla luego con respecto a la moral, a la persona y a la sociedad. Se agrega a la edición italiana, un apéndice sobre Sartre en que Bobbio corrobora y ejemplifica su tesis y en el que dice que el autor de "L'Être et le néant" es "como escritor, como personaje de sus libros y como pensador, la más perfecta encarnación del intelectual decadente; al decir la más perfecta, quiero decir no sólo la más consecuente, sino también la más lúcida y madura, la más inteligente y sagaz".

La traducción es fiel al claro estilo y a la fuerza de pensamiento que informan el original.

M. A. CLAPS.

GEORGE MOORE.—*Memorias de mi vida muerta* (Memoirs of my dead life). Traducción de María Martínez Sierra. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949. 356 págs.

Las novelas de evocación llegadas a nuestra lengua con posterioridad al descubrimiento de Proust, consienten por lo general una imitación recíproca que sólo ha servido para desperdigar sus cualidades y consumir su prestigio. Sin embargo, el libro de George Moore que ahora publica Emecé ha conservado milagrosamente intactas las virtudes primarias del género.

El autor relaciona varios episodios semi independientes que sólo tienen en común la posición entre regocijada y melancólica del protagonista ante las peripecias del amor. El afrancesamiento de que —con más o menos razón— se suele acusar a Moore, sirve para dotar a su inventario galante de ciertas condiciones de flexibilidad y mejor acomodamiento, pero no alcanza a sofocar el peculiar humorismo que de continuo adhiere a la aventura, cual si tendiese a reducir el lado patético del recuerdo.

Estas memorias noveladas tienen sin duda algo de común con el casanovismo del Marqués de Bradomin o la patológica morosidad de Proust. Aunque el relato no intenta transmitir una cabal *recuperación* del pasado, existe en Moore cierta nostalgia retrospectiva que aparentemente autoriza la comparación con el creador de Swann. En Proust, sin embargo, la memoria actúa a modo de rescate; sobre lo que ella recupera, el creador deduce la enseñanza del Tiempo. En Moore, por el contrario, la memoria oficia de actualizador; la lección —que es, por otra parte, menos trascendental y más amable— ha sido extraída en su oportunidad y es evocada como anexo del hecho. La enseñanza de Moore, pues, forma parte de la evocación, mientras que la de Proust sobreviene a partir de lo evocado.

Existe en la mayoría de estos relatos, una chispeante filosofía del amor, una irónica comprensión de la vida, tan personales una como otra y paradójicamente vinculadas entre sí. De ahí que pueda tomarse por liviandad lo que es sólo ironía, por picardía demasiado simple lo que es saludable ingenuidad.

Son aleccionadores en este sentido los capítulos: *Los amantes de Orelay* y *Euforión en Tejas*. Evocación —el primero— de un idilio circunstancial en que el proceso de las situaciones no precisa otra descripción que la que normalmente va entregando el diálogo en delicioso estilo; realmente notable el segundo, tanto por el provecho que extrae Moore de una situación de positiva comicidad

como por la decoración que agrega a la aventura. Ambos resultan las muestras mejores de este libro ágil y equilibrado, bien pensado y magníficamente escrito, en el que todo recuerdo se vuelve actual, gracias al inteligente rigor con que el autor maneja su capacidad de imaginación, de ternura y de gracia.

REX WARNER.— *El aeródromo* (The Aerodrome). Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Editorial Losada, 1949. 251 págs.

El clima de asfixia que singulariza esta novela, arrastra consigo inevitables reminiscencias. *El Aeródromo* surge, a primera lectura, como una actualizada versión del Castillo kafkiano. Abonan ese efecto, el deliberado simbolismo que evidencia la novela de Warner, el modo impersonal en que se ejercen la ley y el poder del Aeródromo, su fuerza sin compasión y sin razones así como la dependencia de esa misma fuerza. (La figura máxima es el Vice-mariscal, es decir, una vicefigura, después de todo secundaria y dependiente de alguien, como el *Big Brother* de Orwell, superior e innombrable.) Sin embargo, esta alegoría tiene solución; es, en el fondo, una crítica de nuestra época y no, como en Kafka, la interrogante proyectada hacia el infinito que se convierte paulatinamente en una crítica de la divinidad.

Warner ha demostrado en esta obra que puede hacerse uso, con suficiente éxito, de los recursos del novelista moderno y la habilidad narrativa tradicional. Ha hecho depender el asunto de una proposición lo suficientemente explícita como para que el lector la atribuya a alguna de las actuales fuerzas políticas; mas, por otra parte, ha recurrido a una trama casi folletinesca que incluye, entre otros excesos, un idilio entre probables hermanos, un amante presuntamente asesinado que resurge después de veinte años, una retahíla de crímenes interfamiliares y un accidente tan espantoso como afortunado que desbarata una amenaza de muerte colectiva. A pesar de este copioso excedente, a pesar del carácter elemental, casi didáctico, de la alegoría, la novela tiene un enorme interés. Acaso éste se despierte en el lector en función de la cuidada estructura en que se apoya el relato (que es, debido a la riqueza de anécdotas, bastante complicado), pero el atractivo real lo constituye la fluidez de la narración, su espontaneidad casi apasionada, que permite disimular un hacinamiento de peripecias que de otro modo resultaría insoportable.

Puede decirse aún que esta obra de Warner pertenece al género fantástico. Sin embargo —aunque algunos de sus personajes podrían

aparecer como antecesores de la última fábula política de Orwell— por lo corriente sus figuras son normales, o por lo menos exageraciones creíbles de tipos admitidos como normales. Lo fantástico está en las relaciones entre el Aeródromo y el Pueblo, entre lo mecánico y lo natural; está asimismo en el agrupamiento deliberado de características que sólo existen separadamente; está, por último, en *el arte de arrojar una luz fuerte sobre aspectos del mundo que habitualmente se desatienden, o de colocar lo que es familiar en una atmósfera que revelará algo inesperado y desconocido en los sitios más inverosímiles.*¹

Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Año I, Nº 1, diciembre de 1949, Montevideo.

Iniciando su labor de divulgación, el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios acaba de publicar, bajo la dirección interina de Carlos Alberto Passos, su primera serie de trabajos, acompañada de un considerable número de documentos y reproducciones. Por la seriedad con que ha sido encarada la anotación de originales, así como por las interesantes comprobaciones a que arriban los colaboradores, puede situarse este volumen entre las más importantes investigaciones literarias realizadas en nuestro medio.

Su mayor interés radica indudablemente en la divulgación de inéditos: un discurso sobre el Brasil, de José Enrique Rodó, y el diario de viaje a París, de Horacio Quiroga.

Como integrante de la delegación uruguaya, Rodó fué designado para pronunciar un discurso en Río, en ocasión de la ratificación del tratado sobre condominio de aguas en Merim y Yaguarón. Diversos motivos impidieron el viaje de la delegación, y el discurso no pasó de borradores. Como expresa José Enrique Etcheverry en su introducción, este manuscrito *merece ser conocido*. . . *A pesar de su naturaleza inacabada, permite añadir un nuevo elemento al estudio del pensamiento americanista de Rodó. Revela que en su sentir, la América una e indivisible incluye al gran país de habla portuguesa; que Hispanoamérica es, en definitiva, Iberoamérica.* En realidad, el tema del discurso sólo constituye un pretexto para que Rodó desarrolle sintéticamente su teoría de la unidad americana y en tal sentido la ejemplifica y particulariza.

El *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga (donado al Instituto por el escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, en cuyas manos lo había depositado el autor de *Anaconda*) y que se incluye

1. Rex Warner: El método alegórico, en *Sur*, Nos. 153/56, pág. 153.

en este volumen con prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, significa un invaluable aporte a la bibliografía quiroguiana. No sólo autoriza el acceso a la intimidad adolescente del escritor, sino que permite observar, desde el mismo Quiroga, su tan mentado viaje juvenil a Europa, que tanto habría de influir en su posterior virada literaria. En realidad, y según se desprende de estas páginas íntimas, lo que provocó mayormente su grima hacia lo europeo, fué ante todo la grave indigencia que hubo de soportar en París. El *Diario*, que tiene momentos de subido interés, registra la tendencia del escritor a sacar partido literario de cuanto observaba y de cuanto sufría. En rigor, puede situarse este documento en un período de clara transición, ya que si bien Quiroga lo inicia con románticas oraciones a su novia, termina en cambio hallándose a sí mismo un poco comediante. Es indudable que la aventura parisiense aceleró la madurez espiritual de nuestro gran cuentista, devolviéndole a estas tierras con otros ojos y con otras alarmas. Aparte de su valor extrínseco, las páginas del *Diario* poseen en sí mismas un notable atractivo. Su confección para uso casi exclusivamente personal, eximió al escritor de mayores escrúpulos de estilo, dejándole en libertad para acotar humorísticamente la actitud de sus compañeros de viaje. Y es un Quiroga inesperado, casi desconocido, el que comenta la sosería de las muchachas o la filosofía de un viajero inglés a quien no convence un libro de Reyles.

De los restantes trabajos, es preciso destacar el de Lauro Ayestarán sobre *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, que contiene atinadas observaciones sobre la obra y la persona de clásicos en el género como Hidalgo y Ascasubi y otros menos reconocidos como Manuel de Araucho, así como un detallado capítulo sobre referencias musicales. Por otra parte, la amplia colección de textos que acompaña este trabajo, incluye aciertos bastante sorprendentes. (Ver nº 14, *Cielito del Blandengue retirado*, de autor desconocido.)

El estudio sobre el actor Juan Aurelio Casacuberta, que firma Sabat Pebet y que deja traslucir una verdadera devoción por el tema, desentona ligeramente en el volumen debido a las digresiones casi coloquiales, en que parece complacerse el autor (ver comentario sobre Isidoro de María, en pág. 189) y que acaso no representen la modalidad ideal para este tipo de investigaciones.

Completan esta primera serie: un inventario de *Los Anales del Ateneo* efectuado por Alfonso Llambías de Azevedo, muy útil como visión perspectiva de una generación literaria y de su tácita orientación, una detallada *Memoria* de Carlos Alberto Passos sobre la labor desarrollada por el Instituto en su primera etapa, y 64 láminas, varias de ellas en colores.

MARIO BENEDETTI.

SUMARIO

Franz Kafka

EN LA COLONIA PENAL

Pedro Salinas

JARDINES, ÉSTE Y AQUÉL

Alejandro Peñasco

CALIPSO

NOTAS: Una Suma Poética

por *Idea Vilariño*

Las "Short Stories" de Henry James

por *Mario Benedetti*

Otra Forma del Rigor

por *E. Rodríguez Monegal*

TALLER: *L. J. P.*

CRÓNICAS: *J. C. W (h.) y S. C.*

RESEÑAS: *M. A. C. y M. B.*

\$ 1.50

mon. urug.