

Col. 667 Top. 224 378

Ministerio de Educación y Justicia — Dirección General de Cultura

La Biblioteca

Revista de la Biblioteca Nacional

Intenciones. *ADOLFO BIOY*: Fragmento de un cuaderno de memorias. *JUAN CARLOS GHIANO*: La novela gauchesca. *MANUEL PEYROU*: La Delfina. *MANUEL MUJICA LAINEZ*: Cinco sonetos de Shakespeare. *JOSEFA E. SABOR*: Formación del bibliotecario argentino. *KAZUYA SAKAI*: Hiroshige y el paisaje en la pintura japonesa. *CELIA SOMMER DE BALCARCE*: Incendio de la Iglesia de San Nicolás. *MARCOS VICTORIA*: Estar en el cine. *HORACIO ARMANI*: Invocación a Mozart. *MARIO BENEDETTI*: Aquí se respira bien. *AUGUSTO R. CORTAZAR*: Los libros y la realidad viviente en la investigación folklórica. *BONIFACIO DEL CARRIL*: Libertad, derecho y cultura. *ROY BARTHOLOMEW*: El paraíso de los escritores. *JORGE LUIS BORGES*: Prosas. *GREGORIO WEINBERG*: Biblioteca de cultura básica. *CESAR DABOVE*: Reencuentro con Jerjes II, Rey de Persia. *HOMENAJE A ORTEGA Y GASSET*: *JULIAN MARIAS*: El hombre Ortega. *JOSE ORTEGA Y GASSET*: Idea del Teatro — Una abreviatura. La muerte de Ortega y Gasset en la prensa mundial. *BIBLIOGRAFIA*: *ALICIA JURADO*: Las puertas de la percepción de Aldous Huxley. *FRANCISCO J. SOLERO*: América como inteligencia y pasión de Víctor Massuh.

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 1
PRIMER TRIMESTRE 1957

BUENOS AIRES

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA

Presidente Provisional de la Nación:

GENERAL PEDRO EUGENIO ARAMBURU

Ministro de Educación y Justicia:

DR. ACDEEL ERNESTO SALAS

Subsecretario de Educación:

DR. JULIO CÉSAR LEVENE

*Subdirector General de Cultura
a cargo de la Dirección:*

DR. JULIO CÉSAR GANCEDO

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA
DIRECCION GENERAL DE CULTURA
BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 1
PRIMER TRIMESTRE 1957

Director: JORGE LUIS BORGES
Vicedirector: JOSE EDMUNDO CLEMENTE



BUENOS AIRES

BIBLIOTECA NACIONAL	
COMPRA	
Proveedor	<u>Ediciones</u>
THEORIA	Precio <u>—</u>
Fecha	25 SEP 1998

BIBLIOTECA NACIONAL	
FECHA	25 SEP 1998
	<u>TOP. 224.378</u>
COLECC N°	<u>607</u>

La libertad de los pueblos no consiste en palabras, ni debe existir en los papeles solamente. Cualquier déspota puede obligar a sus esclavos a que canten himnos a la libertad; y este cántico maquinal es muy compatible con las cadenas y opresión de los que lo entonan. Si deseamos que los pueblos sean libres, observemos religiosamente el sagrado dogma de la igualdad. ¿Si me considero igual a mis conciudadanos, por qué me he de presentar de un modo que le enseñe que son menos que yo? Mi superioridad sólo existe en el acto de ejercer la magistratura, que se me ha confiado; en las demás funciones de la sociedad soy un ciudadano, sin derecho a otras consideraciones, que las que merezcan mis virtudes.

MARIANO MORENO

INTENCIONES

La Biblioteca es infinita y pasiva. Con una hospitalidad que es afín a la resignación y a la indiferencia, acoge y atesora todos los libros, porque todo libro, algún día, puede ser útil a alguien o alguien puede buscar la seguridad de que no le es útil. La Biblioteca, así, propende a ser todos los libros o, lo que es igual, a ser el pasado, todo el pasado, sin la depuración y la simplificación del olvido. La Biblioteca sólo es querible, como el universo lo es o los vastos sistemas filosóficos del Indostán o de la escolástica, con una suerte de amor fati.

La revista, en cambio, es humana; condesciende a simpatías y diferencias. Ya que representa la Biblioteca, puede ser tan curiosa como ésta y no menos heterogénea; el círculo de todo el saber será su ámbito y no sólo la historia. Además, ahora sabemos que la historia no está relegada a viejas espadas y a textos laboriosos; no es algo que está hecho sino que se hace, en los sueños y en la vigilia.

En esta su tercera etapa, la revista aspira a no ser indigna de quien la fundó, Paul Groussac, y de los tiempos arduos y valerosos en que ahora le toca vivir. Toda revista, como todo libro, es un diálogo; la suerte del que ahora iniciamos también depende del lector, ese interlocutor silencioso.

J. L. B.

*El presente volumen fué impreso
bajo la dirección gráfica de*

JORGE JAQUINANDI

Y

CARLOS SPINEDI

Las viñetas son originales de

NORAH BORGES

todas por anticipado. Creo que es debido a la extraordinaria enseñanza que, en edad tan temprana, recibí de mi sabio maestro, que me acostumbé a no estudiar en el colegio y que, a la postre, vine a ser un mal alumno, cuando llegué a las clases superiores, en las que había materias que excedían a los conocimientos adquiridos en aquellos mis primeros años. Monsieur Chéron tenía siempre al alcance de su mano, sobre la mesa, en la clase, un latiguito de mango corto y muchas lonjitas, al que le llamaba *martinet*, y con el que amenazaba castigarnos si no nos portábamos bien. Comprendí años más tarde que nunca hubiese osado emplearlo conmigo, pero como entonces yo no lo sabía, me guardaba muy bien de portarme mal. No ignoraba, por otra parte, que los alumnos gauchos de la clase de la tarde, muchachones de hasta veinte años, recibían latigazos con el *martinet* como errores cometían, cuando se les enseñaba a leer, a escribir y a contar.

Nada se sabía del pasado de Monsieur Chéron; había llegado a casa el rumor de que un hondo desengaño lo había obligado a expatriarse y a abandonar un medio en el que era alguien. Se sentaba a comer, en la estancia, a nuestra mesa de familia, en un extremo; comía mucho, no hablaba, sólo introducía, alguna rara vez, en la conversación general, una palabra de crítica cortante y mordaz y eso sólo cuando no estaba presente mi padre, por quien tenía gran respeto. En la mesa se encargaba de dividir el pan en rebanadas, para que los demás nos sirviéramos: sobre una tabla redonda de roble labrado, con un cuchillo, cuyo mango hacía juego con la misma, le hacía una cruz a un gran pan francés y luego lo cortaba. Respeto mucho a Monsieur Chéron en mi recuerdo y le guardo gratitud.

A la mesa, nos sentábamos a comer de doce a quince personas; además de mis padres y mis hermanos, había generalmente huéspedes, personas amigas que venían de Buenos Aires a pasar temporadas en la estancia, como la gran amiga de mi madre, Elena Lanusse de Conde y su hijo Juan Antonio, y también con mucha frecuencia, alguien que en viaje a su estancia o de su estancia a Buenos Aires hacía noche en casa: don Fortunato Gómez, amigo de mis padres, que viajaba a su estancia "La Narcisa", en el Azul, y que sentaba campamento en casa, cuando mensuraba campos en la zona, es de los que más recuerdo; al general Francisco Leyría lo recuerdo también;

había varios otros que se repetían, como don Cosme Argerich, que iba a la estancia de don Francisco Casares, su suegro, en Tapa'qué; don Martín Colman, que viajaba con mucha frecuencia de Buenos Aires a su estancia "Las Tres Lagunas" en Rauch, y algunos que sólo excepcionalmente aparecían; comían también, en la mesa de familia, los empleados de mayor jerarquía, como don Santiago Aurand y Manuel Alonso. Después de terminada la comida, antes de las ocho de la noche (se servía a las siete menos cuarto en los años de estos recuerdos, de 1885 a 1889), pasábamos a la sala, hasta las nueve de la noche, hora en que todos iban a dormir. En la sala se conversaba, se hacían juegos de prendas, se recitaba, se tocaba el piano (mis dos hermanas, a cuatro manos), y alguna vez, muy rara vez, Monsieur Chéron nos hacía la gracia de aparecer un ratito, con una flauta de ébano y marfil, que sacaba, cuidadosamente, de un estuche forrado en terciopelo rojo; tocaba una o dos piezas, admirablemente al decir de los entendidos, y alguna vez cantaba, en voz muy tenue, una canción llamada "Les Cerises", en la que hacía rodar las erres en tono muy parisiense. En estas veladas, cuando no me dormía, me aburría prodigiosamente, y cuando podíamos hacerlo con disimulo, Enrique y yo nos escapábamos y, a la disparada, íbamos a la cocina de los peones, en donde la tertulia era mucho más de nuestro gusto. Allí estaban todos los peones reunidos, tomando mate; con los negros de la casa, Isidro, Daniel, Salustiano, Bernardo, estaban los hermanos Malsenido, Brígido y Fructuoso, Florencio Almada, Miguel Sánchez, Anastasio Giménez, Carlos Muñoz, Mateo y Jacobo Newman, Ramón, que en una mano tenía seis dedos (uno chiquito, adherido al pulgar), Garibaldi, el quintero; Telémico, peón de patio y medio loco; Luis Croharé, sirviente de mi padre durante más de cincuenta años (en nuestra casa de Buenos Aires era el portero) y otros, hasta más de veinte personas en total. Allí se tocaba la guitarra y el acordeón, se decían relaciones; Pedro Medina cantaba milongas con un hilo de voz finita, que producía emoción en el auditorio. Había mucho humo; casi no se distinguían las personas; iluminaba el gran cuarto una vela de sebo, en un candelero de estaño, colocado sobre la mesa, y un candil de lata, minúsculo, arrinconado en el extremo de la campana del fogón. Se hablaba de cosas viejas, ocurridas diez o veinte años antes: de las proezas de algún gaucho malo, de la

caballos de Pardo que se animaron a correrle, como también a todos los tapados de forasteros, que se aparecían cuando había carreras en lo de Chiappe, o en el Bañado y hasta en la Chinita de Brumana. "El Bañado" estaba a cinco leguas de Pardo y a otras tantas, en otra dirección, "la Chinita". En estos dos sitios, las carreras eran de mucha nombradía; concurrían a ellas parejeros que se llevaban de lejos, de Cacharí y de Pardo, por supuesto, pero también de Tapalqué, de Rauch y hasta del Saladillo. Las carreras se corrían en dos días seguidos; por las tardes, se jugaba a la taba, se comían pasteles que vendía una "señora", hábil en amasijos, se tomaba la copa en el mostrador. Las apuestas, en las carreras, eran por uno o dos pesos, pero cuando corría el rosillo de Becco, su valor solía llegar a cinco pesos. Las carreras eran por diez o veinte pesos; la más importante del día por cincuenta, y una vez a Becco le armó carrera un Ballesteros, de Rauch, con un moro, mestizo, por cien pesos. En la noche intermedia, se jugaba al monte hasta altas horas. Rara vez terminaban estas "reuniones" sin algún episodio sangriento.

Recuerdo que una vez —esto debe haber sido el año 1891 ó 92— fuimos con Enrique, acompañados por nuestro vecino Bartolo Basano, a unas carreras en lo de Chiappe. Basano era un gaucha de pelo ruano y bigote extremadamente ralo; vivía con su familia, a pocas cuadras de la estancia, en su campo, de trescientas cuadras, que tenía poblado con hacienda y que trabajaba con primor; pero no había trabajo general, en la estancia, en el que él no se hiciera presente, para ayudar, de puro comedido. Lo apreciábamos mucho y lo queríamos, y él nos correspondía ampliamente. Fuimos juntos ese día a lo de Chiappe, a dos leguas largas de la estancia.

Don Juan Chiappe era un hombre bueno, tenía un campo grandecito, poblado de hacienda y una casa de negocio bastante surtida, que él atendía solo, atrás del mostrador, y con una sola mano, pues era manco del brazo izquierdo (la manga vacía penetraba en el bolsillo del saco). Sus hijos, Bartolo y Juan, no lo ayudaban; trabajaban por su lado, de carreros para la estancia o haciendo otras changas. Vivían, no obstante, en perfecta cordialidad con el excelente viejo italiano que era su padre, y en su casa tenían el paradero y, en su campo, sus muchos caballos.

En lo de Chiappe vivían otras personas, parientas de don Juan

A todo esto, el hombre que venía de Los Carrizales de Paz, seguía compadreado y proponiendo jugadas de taba. Al ratito se armó una; en un extremo de la línea se paró Basano, muy serio y grave; a consecuencia de un par de cañas, con la taba en la mano derecha; en el otro extremo, el hombre que venía de Los Carrizales. Los dos estaban parados, rígido Basano y quebrando la cintura el otro, mientras los circunstantes cambiaban apuestas, medio peso al que espera, medio peso al que tira; después de un par de minutos, el hombre de Los Carrizales, con una sonrisa sobradora, se dirigió a Basano y le dijo: "Tire, rubio". Mirándolo a la cara, Basano le contestó: "Son los bueyes". En seguida se inclinó para tirar la taba y la clavó en suerte. Caminó hacia su rival y cuando llegó al hombre, sonriente, le dijo: "¿Y aura?" "¿Qué?", dijo el otro, y Basano: "Sáquese el sombrero". El compadre ya no sonreía; se sacó el sombrero. Basano sacó el cuchillo y le sacudió un planazo en el medio de la cabeza: "Y aura váyase", le ordenó. El otro, mirándolo en los ojos, retrocedió tres pasos, como para tomar envión para el ataque, y ahí, ante el asombro y el silencio de todos, dió media vuelta, se encaminó al palenque, desató su caballo, le apretó la cincha, lo montó y partió al galope.

A la tardecita volvíamos a casa, montado cada cual en su caballo, conversando mucho Enrique y yo; Basano, muy serio, no hablaba; sólo decía, de cuando en cuando, como entre dientes: "Rubio, sí".

Algunos días después, durante esas mismas vacaciones, casi presencié una pelea, en lo de Quillichí, entre Rosa Avila y Jesús Molinares; llegué apenas después de que ocurriera. Era el de Quillichí —de quien se decía, por otra parte, que era buena persona— un despacho de bebidas y anexos, situado en la estación Pardo, sobre el paso a nivel de la vía. Los "anexos" eran una mesa de billar con paño remendado y bolas cachadas, en la que se jugaban "quinielas" (que nunca supe bien en qué consistían), una trastienda en la que se jugaba al monte, y un servicio de dos o tres mujeres, harto zaparrastrosas, para todo servicio y para algunos "servicios" más o menos ocultos.

La concurrencia diaria a lo de Quillichí era escasa y esporádica, pero las "reuniones", que se efectuaban previo anuncio al oído, se veían frecuentadas por bastante gente, no toda del lugar, pero conocida toda.

Ese día estaba Rosa Avila, quien a pesar de su nombre era hom-

bre y muy hombre; no era del pago —la estancia de su padre estaba cerca del Azul, por la estación Shaw—, pero se le conocía y se le apreciaba bastante en Pardo, en donde había dado, alguna vez, remates. Era rematador, tenía fama de bravo, no le hacía asco a la bebida y era jugador fuerte de quinielas y de monte. Tenía, también, parejeros y alguno de ellos alcanzó nombradía.

Jesús Molinares, en cambio, era silencioso y taimado; de los Ramírez de Pardo, por la rama materna, era querido en el pago, porque era del pago y porque nunca hizo mal a nadie; se le sabía valiente y aguantador de pocas pulgas. De poncho puesto, invierno y verano, no se le veía más arma que el rebenque, que llevaba colgando del pulgar, muy enhiesto, de la mano izquierda. Aficionado al naípe y a la taba, le gustaba la ginebra y sus excesos sólo se exteriorizaban en un temblor que le invadía el brazo derecho (él era zurdo) y en un rápido mover de la mirada, a derecha e izquierda.

Ambos, ese día, estaban sobrecargados, y a una pulla de Rosa Avila respondió Jesús Molinares con un rebencazo en las piernas; Avila sacó el revólver y descargó un tiro a boca de jarro, que no hizo blanco; Molinares le aplicó un segundo rebencazo y Avila un segundo tiro, que también erró, y así sucesivamente, se cambiaron seis balas de revólver contra otros tantos chirlos de rebenque. Cuando el arma estuvo descargada, Molinares se la arrebató de la mano a su contendiente y la echó a la zanja. Así terminó el episodio, sin más consecuencias (ni siquiera para Jesús Molinares la de aumentar su fama de bravo, ni para Rosa Avila la de disminuir la suya). La posterior reconciliación se estableció simplemente, así no más.

Rosa Avila y su hermano Pacomio —mucho más serio éste y más buen mozo, alto, moreno y fuerte, también jugador y con alguna sangre de pelea en su haber— eran hijos del viejo Avila. Hombre gaucho, bastante rico, dueño de una estancia de muy buen campo en el Azul, era Avila uno de los tantos apasionados de admiración por mi padre. Decía de él: “Don Bautista es feo, pero lindo”. Y, a la verdad, así era mi padre; creo que no pudo definírsele mejor. La máxima *Suaviter in modo fortiter in re* era la exacta oposición de su carácter; severo en la palabra, poco pródigo de sus sonrisas, era en su fondo el hombre más bueno del mundo; comprensivo, tolerante y generoso, vivía ayudando a los demás. El nunca pidió un servicio a nadie.

que debe enfrentar la crítica. La tarea más urgente consistiría en ordenar los testimonios históricos en que se encuentra la palabra, o sus derivaciones, para clasificar al hombre designado, ya en su carácter sustantivo ya en sus predicaciones. La suma de coincidencias destacaría la condena o la exaltación que el desarrollo histórico ha pormenorizado, por vías distintas a las literarias. El investigador deberá detenerse en los textos primeros —ya de funcionarios gubernamentales, ya de disposiciones oficiales, ya de viajeros verídicos—, para confirmar los matices de una palabra comprometida en los riesgos literarios del símbolo.

La comprensión esencial de la gauchesca, en distintas funciones literarias, necesita deslindar estos problemas, separando la historia de la literatura. El territorio de la gauchesca se reduce a una zona limitada del extenso territorio argentino: la más próxima a la ciudad por excelencia, Buenos Aires; en los campos porteños, los del sur de Santa Fe y de Córdoba, a veces en zonas de Entre Ríos y la Banda Oriental del Uruguay, se sitúan los asuntos más característicos. El itinerario de aquellas narraciones que más lugares nombran —*Santos Vega* de Hilario Ascasubi y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes— centralizan significativamente ese terreno ideal, reduciéndolo a los límites de la provincia de Buenos Aires, con alguna salida ocasional que destaca más la reducción geográfica. En el poema de Ascasubi se nombran varias ciudades y pueblos, guardias y villas —Buenos Aires, Baradero, Cañuelas, Giles, Monsalvo, Magdalena, Patagones, Pergamino, Ranchos, Rosario, San Vicente, Chascomús, Luján, Monte, Salto y Zanjón—; muchos de estos términos aparecen apenas aludidos, designando lejanías ideales que destacan el espíritu aventurero de algunos de los personajes. El desarrollo esencial de la novela versificada ocurre en una zona limitada, la misma que persiste en casi todos los textos en verso y en prosa de la época más característica de la gauchesca; es el territorio que se extiende desde la Capital al sur y al oeste, hasta las líneas de fortines que separaban el terreno colonizado del dominio de los indios. El carácter fronterizo de gran parte de los textos gauchescos asegura las condiciones inestables de una forma de vida que interpreta la inmensidad salvaje del territorio patrio. Frente a la extensión del desierto, donde las leguas de terreno se equiparan con la acometividad de su habitante, las reducidas fundaciones imponen

humanas y literarias que se ahondarán en el desarrollo de la modalidad. Mientras sus diálogos cívicos coinciden con los de Hidalgo, los *Trovos de Paulino Lucero*, escritos en las décadas que van del 30 hasta Caseros, particularizan un apasionamiento político, por pasajes de intenso dramatismo, que atenúa el posterior *Aniceto el Gallo*; a estas estrofas comprometidas, se suma el poema *Santos Vega* o *Los mellizos*, larga narración folletinesca, con memorización de las costumbres gauchescas en continuidad de motivos. Ascasubi varió el interés político de la gauchesca, abriendo la evolución del género hacia realidades distintas a las que en otras literaturas de nuestra América alcanzaron las obras de lenguaje regional. Voces propias del litoral rioplatense y ciertas herencias hispánicas coinciden en el vocabulario gauchesco, pero lo más importante es el tono nuevo, que supera el interés de las palabras aisladas. No vale tanto la suma de voces de la vida campesina y de ruralismos y arcaísmos de la lengua hablada en el Plata, cuanto la modulación característica, que encontró un vehículo esencial en el octosílabo —tan cercano al ritmo de la prosa— y en una sintaxis libre, cuando no desmañada, que expresa un nuevo ritmo conversacional, comunicando el verismo de la primera persona que cuenta y opina.

La elección de la primera persona —no siempre protagonista del relato— implicó una de las constancias de la gauchesca en verso que tiene su interpretación posterior en el desarrollo de la novela, en los más ambiciosos intentos de Ricardo Güiraldes y de Benito Lynch. *Don Segundo Sombra* y *El romance de un gaucho* sintetizan una evolución del género, que interpreta los asuntos y la expresión de adelantados por décadas; en ambas novelas se equiparan las instancias veristas y las dimensiones literarias, que se fueron aumentando en la evolución del género, sin alcanzar la conciliación decisiva con que *Fausto*, 1886, de Estanislado del Campo, y *El gaucho Martín Fierro*, 1872, y *La vuelta de Martín Fierro*, 1879, de José Hernández, adelantaron la gauchesca en verso. En *Fausto* se expresó una visión noble y chacotona de la amistad de dos paisanos, sobre la interpretación de un tema artístico —la ópera de Gounod—, propio de un ambiente refinado; el texto abunda en felicidades expresivas y en detenciones pintorescas que destacan la picardía y la suspicacia del paisano, no siempre alardeadas en otras estrofas; la plasticidad de las actitudes y las

precisiones del tono oral celebran una abundante riqueza expresiva. Con el poema de Hernández se alcanzó el ahondamiento del cantar opinando, del compromiso de los hechos que el poeta evocaba; pero estas coincidencias se fueron superando por la creación de un personaje —*Martín Fierro*—, que individualiza su destino y juzga la vida de su tiempo, superando a la primera persona sermoneadora y ejemplarizante de muchas estrofas con las divergencias de una variada conducta, del ir actuando bajo la atención del lector.

La gauchesca en verso pesa en el desarrollo de la novela del mismo género, no tanto por lo que los novelistas imitaron cuanto por las comparaciones implícitas con que se sitúan temas y personajes, tanto para los escritores como para los críticos, que impusieron en los poemas una tradición casi mitológica, sin aceptar las transformaciones literarias con que varió la gauchesca. La sobriedad sugerente de las mejores estrofas de Ascasubi, de Del Campo y de Hernández terminó por ser peso muerto en el relato en prosa, inmovilizando simbólicamente los temas y supeditando las elecciones idiomáticas al prestigio de lo ya sancionado, más por la crítica que por los propios creadores. Sin embargo, la novela distingue algunas posibilidades que amplían las soluciones de la gauchesca, acentuando las distancias con respecto a otras literaturas de la América española, salvo la uruguaya, donde se paraleliza la evolución argentina; *Los tres gauchos orientales*, 1872, de Antonio D. Lussich y las mayores novelas de Carlos Reyles dan las notas más personales del género iniciado venturosamente por Hidalgo.

El peculiar interés humano de la gauchesca —en especial el de *Martín Fierro*— prolongó las apreciaciones individuales de su época. Se insistió en el culto personal del coraje y en el sufrimiento que cada hombre debe sobrellevar sobriamente, afianzando los combates con la suerte; eran éstos acontecimientos cotidianos, que todos habían vivido en años difíciles. Las alusiones políticas de Hernández son naturales en un político activo, que sintió crudamente los entreveros de la época, en conciencia de que estos hechos formaban la trama de la existencia nacional. Martín Fierro es perseguido por la abusiva imposición de una policía injusta, vive duramente en los fortines, comete algunas muertes, se va al refugio —no idealizado— de las tolde-rías después de haber conocido el sostén de la amistad, retorna luego

e impone una lección de aceptaciones a sus desamparados hijos, para desparramarse a todos los rumbos; la añoranza de épocas mejores va modulando ciertos comentarios, aunque éstos no encaucen su vitalidad, forzada a veces en soluciones que su misma moralidad de comentarista condena. Lo memorable del poema deriva de la entereza del hombre que lo narra y protagoniza, no de las alusiones políticas de sus advertencias, ni de los consejos finales y la evocación pícaramente sermoneadora de Vizcacha. No es un protagonista de integridad moral como los héroes antiguos, sino un hombre que manifiesta los complejos avatares de la vida en época difícil de la historia argentina. Los intérpretes posteriores —sobre todo Lugones— se empeñaron en reducir simbólicamente esta riqueza vital, insistentes en encuadrar el poema dentro de coordenadas épicas; reconociendo —con Jorge Luis Borges— que *Martín Fierro* es una novela escrita en verso, sostenida por las complejidades y por tanto las imperfecciones de su casi exclusivo protagonista, se la comprende en su época argentina y universal, manifestación del gran siglo de la novela, el XIX.

En alejamiento de la actitud idiomática que equilibró Hernández, se escribieron los primeros relatos en prosa que presentan escenas y personajes de la gauchesca. Antes de los folletines de Eduardo Gutiérrez —que tampoco cumplen con los predicados de *Martín Fierro*—, aparecieron algunas ficciones donde el campo aparece como fondo, o circunstancia, dentro del interés gentilicio de la época. Estos caracteres se adelantan en los relatos citados como antecedentes de Gutiérrez; Santiago de Estrada, uno de los novelistas invocados, en la *Advertencia a El Hogar en la pampa*, 1866, recuerda que su libro retrata “tipos verdaderamente originales de nuestra campaña”; por más pretensiones de verismo que los narradores señalen, no se atrevieron a escribir en la primera persona de un paisano según el módulo de la gauchesca en verso, que interpretarían tardíamente Güiraldes y Lynch. Si aparecen voces rurales en los capítulos, se incluyen en los diálogos, muy espaciados; que estos relatos están más cerca de la modalidad que va, en el verso, de Esteban Echeverría —*La cautiva*, 1837— a Rafael Obligado —*Santos Vega*, 1877—, que de la que va de Hidalgo a Del Campo y Hernández. Lo gauchesco fué en los novelistas el interés pintoresco por las campañas, ya exaltando tareas y costumbres,

diciones populares, que le permitían contar —sobre la certeza de sus datos— los conflictos horrendos de los años de la tiranía de Rosas, sus precedentes anárquicos y los años posteriores, en particular cuando se incluían hechos criminales. Los grandes bandidos, de la ciudad y de la campaña, formaban la legión de sus personajes tenebrosos a los cuales se oponía la tímida nobleza de las víctimas, también ciudadanas y campesinas. Sin embargo, hay un grupo de novelas que coinciden en asuntos populares de la campaña bonaerense, insistiendo en la dudalidad folletinesca de los modelos constantes; de acuerdo con esa atención a los lugares y a ciertas predilecciones cronológicas, Ricardo Rojas ha intentado otra clasificación, tan elástica como la primera, en *novelas gauchescas*, *crónicas históricas* y *relatos policiales*. Entre las primeras se incluyen *Juan Cuello*, 1880, *Juan Moreira*, 1880, *Santos Vega*, 1881, *Pastor Luna*, 1886, y *Juan sin patria*, 1886; entre las históricas, las dedicadas a episodios de la vida del General Peñaloza y la serie de Rosas; entre las policiales, *El tigre de Quequén*, 1880, y *Hormiga Negra*, 1881, junto con la vida de bandidos ciudadanos. Tanto en los relatos históricos como en los policiales reaparecen circunstancias campesinas, casi siempre en el tono adelantado por *Juan Moreira*, popularizado todavía más por la adaptación escénica. Una injusticia de la abusiva policía de la campaña convierte en matrero al protagonista, que abandona su familia a merced de las persecuciones del juez o del comisario; en la necesidad de defenderse comete algunas muerte —siempre obligado por las circunstancias, que se encadenan con sentido de ineludible fatalidad—; su heroísmo y su nobleza primarias influyen en la formación de una leyenda que le permite el consecuente cobijo de los paisanos, hasta que un traidor lo conduce a la muerte o a la cárcel.

En los protagonistas de Gutiérrez se reconoce la misma severa aceptación de las desgracias —cometer una muerte es una de ellas—, el mismo encendido coraje ante las injusticias que había comentado el poema de Hernández; tales coincidencias no individualizan a las criaturas de Gutiérrez, movidas inflexiblemente por las mismas aventuras, características de episodios que fueron apareciendo cotidianamente en diarios populares, en particular *La Patria Argentina*. Gutiérrez armaba sus asuntos sobre los testimonios de las crónicas, escritas u orales, con tendencias a los clisés de los tipos, que se iban hilvanando

en la intención del tema; la truculencia de los sucesos es la nota de mayor constancia. En cuanto al ambiente campesino —anotado con el simplismo de quien certifica una situación de los hechos— no se individualiza en escenas reales sino que se diluye ante la intención de los choques de los personajes. Gutiérrez no creó ambientes ni hombres, sino escenografías y personajes, a quienes prestó algún sabor gauchesco en las intenciones del diálogo, casi siempre certero.

Dentro del sistema de crónica en que se basan las novelas de Gutiérrez hubiese resultado inusitada la primera persona narrativa, ya que los intereses del relato se sostienen en la frecuencia de las sorpresas; por lo mismo no podía detenerse en la recreación del lenguaje campesino ni en los motivos del tipo de vida pampeana. Es el creador de la novela judicial y policial en las letras argentinas, con tendencia a destacar las arbitrariedades de la justicia y de la policía; la exaltación de sus personajes perseguidos —en particular el repetido *Juan Moreira*— coincide con gustos populares, en el rechazo de la policía que se revela como constancia social de la época. Aunque la acción policial se ligara a los males políticos incubados en las ciudades, Gutiérrez no fué novelista de escribir opinando; su popularidad derivó de la constancia con que interpretaba el sistema del folletín, trasladando a lugares argentinos y a personajes con respaldo tradicional o histórico la mecánica de los modelos europeos persistentes. Las películas en episodios y las novelas radiales han concluído con la popularidad de este narrador, cuya nota más admirada fué la truculencia y algunas posibilidades del suspenso.

Resulta notable el desvío de los novelistas de los últimos lustros del siglo frente al lenguaje campesino y las implicaciones de ambiente rural. Fueron en esencia narradores de la ciudad, que utilizaban los métodos naturalistas para intensificar en su perímetro los diagnósticos nacionales, centrados en los avatares de Buenos Aires, refugio de los mayores aportes inmigratorios y coincidencia de los provincianos más diversos. Los neologismos y barbarismos de estos narradores —desde Cambaceres a Francisco Sicardi— se relacionan con lenguas extranjeras, en particular las de su formación gala; muy pocas veces llega a sus capítulos el vocabulario rural, inclusive en las escenas en que aparecen personajes campesinos.

Carlos María Ocantos, el más persistente de estos novelistas, in-

tentó un ataque al “idioma nacional”, desde la castiza seguridad de su realismo. La inculpación aparece en capítulos de *Misia Jeromita*, 1914: “...desde que di en la menguada idea de componer estas *Novelas*, ciertos críticos (que también los hay por acá, aunque parezca mentira) vienen zahiriéndome con motivo de que no escribo en el *idioma nacional* que ellos llaman y yo ignoro qué nueva lengua sea”. Y a la página siguiente el pastiche de un diálogo entre dos mujeres de origen catamarqueño, radicadas en Buenos Aires: “voy a ensayar contarla (a la novela) en dialecto criollo que es, a lo que se me alcanza, el *idioma nacional* de los respetables críticos citados”. Esta condena se ilustra con el verismo de un diálogo que suma modalidades del habla oral, incluyendo a las clases medias ciudadanas (“¿Por qué no tomás un mate, un buen cimarrón? Me parece, che, que del solazo de ayer en el tambo me ha venido un chavalongo: me he puesto papas en las sienes... Vení, hombre, sentáte y decíme lo que pensás de este proyecto que tengo y no me ha dejado pegar los ojos, ¡cómo sos tan letrada, vos!”). Es notable tal despego en un narrador que escribió una serie de *Novelas argentinas*, interpretación de aspectos de la vida nacional; su actitud desmesura una centralización porteña de las realidades que se había impuesto en los novelistas. El naturalismo francés se tradujo en una forma intensiva del relato ciudadano, ya que lo primario de las pasiones campesinas escapó al interés fisiológico de los escritores. De ahí lo inusitado de la primera persona con que Roberto J. Payró contó el relato picaresco de *El casamiento de Laucha*, 1906. Aunque su autobiografía se sitúe en un lugar de la campaña bonaerense —el inventado *Pago Chico*, a seis leguas al suroeste de Buenos Aires—, es singular que su protagonista, Laucha, haya vivido por Tucumán, Salta, Jujuy y Santiago del Estero, como en Buenos Aires, prefigurando así la intención nacional de su novela mayor, concluída cuatro años después, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*.

Mauricio Gómez Herrera, el protagonista de la novela de 1910, es una síntesis de los males de la política nacional, la confirmación de oscuras relaciones con un pasado que se simboliza en la herencia del bandido novelado por Gutiérrez. La síntesis que justifica su título aclara la interpretación del gauchismo y de la barbarie, tan cercana a constantes del pensamiento de Sarmiento y a la prédica constitucio-

nalista de Alberdi. Las aventuras de Gómez Herrera son enjuiciadas así: "Heredó de su padre el caudillaje, y vistiendo la ropa del civilizado, fué, desde criatura, la esencia del gaucho y del compadrito, despojado con el chiripá y el poncho de todas las que pudieran parecer virtudes, conservando sólo cierto valor personal y un desprendimiento que no es sino la jactancia del ente que se cree superior, y se ensoberbece tanto más cuanto más grandes son las personas a quienes pueda o trate de humillar". Y la condena final, donde se refuerza la prosapia del protagonista con Facundo, insistiendo en que "es sonada la hora de acabar con el gauchismo y el compadraje, de no rendir culto a esos fantasmas del pasado, de respetar la cultura en sus mejores formas, y de preferir el mérito modesto al existismo a todo trance".

Las intenciones de Payró juzgan en el argumento de su novela los ámbitos argentinos de la época: desde una pequeña población rodeada de campo a la capital de la provincia, pasando luego a Buenos Aires, síntesis de la política nacional. Las dos consecuencias de la barbarie, el gaucho y el compadrito, corresponden, respectivamente, a la campaña y a la ciudad, pero el segundo es visto como una modalidad del primero, ya que el nombre del gaucho cifra todas las condenas al individualismo sin cauces de su conducta. A través de los años, Payró retomó un personaje popular, el de Gutiérrez, para renovarlo en encarnación condenable, creando el más personal de los protagonistas de la novela argentina, triunfante por las turbias relaciones con los jóvenes, que acalla el afán acusador del periodista que da título a las memorias, precisamente un hijo natural de Gómez Herrera, nacido de una aventura juvenil y pueblerina. En este vínculo fincan para Payró las desfiguraciones constantes de la política argentina, símbolo persistente del gauchismo del pasado. Su actitud deriva de un conocimiento policial del gaucho, que ya en sus años se iba convirtiendo en el signo de una definición espiritual, la misma que exaltará Güiraldes y Lynch, al cabo de una evolución que se originó dentro de ciertas ideas no muy lejanas de las mayoritarias de la época, sobre todo en el Lynch de *Los cranchos de "La Florida"*, 1916, y *El inglés de los güesos*, 1924.

Lynch es el más atento observador de la vida campesina; en sus novelas y en sus cuentos magistrales —*De los campos porteños*, 1931—

ambos y las finales posibilidades de reencuentro, rotas por la muerte del enamorado. El relato no se atribuye a Pantalión Reyes, el protagonista, sino a “un viejo gaucho porteño, fallecido hace muchos años, y a quien conocí allá, en los dorados días de mi niñez campera”. La intención del novelista se asienta sobre el interés histórico por la expresión popular, quizá como competencia el mayor intento de Güiraldes: “Esta es la novela que publico, en el convencimiento de que no tengo derecho a mantener ignorada —en una época que tanto se interesa por todo aquello que se refiere al antiguo habitante de nuestro campo— una obra que no puede ser más genuinamente gaucha, como que fué sentida, pensada y escrita por un gaucho”.

La traslación temporal —“antiguo habitante de nuestros campos”— se impone en la primera frase de la novela, que peculiariza la actitud del novelista y el estilo: “Sabía haber allá, pu el partido e Lobos, ande me crié y en los tiempos en que el finao mi padre era muy muchacho entoavía, un mocito e nombre Pantalión Reyes. Este mocito —hijo único de una estanciera viuda, ya bastante viejita la pobre— era muy agraciao de cara, educao y fino; por lo que todos sus conocidos lo apreciaban. Tocaba la guitarra bastante bien, trenzaba que era un primor y... la madre se miraba en sus ojos, como quien dice...” Estilo de un cronista que está recordando los acontecimientos con la certeza de haber conocido mucho el lugar y los personajes del relato, ya que se arguyen oportunamente las referencias de testigos, esos personajes atentos y curiosos de las poblaciones rurales, donde cada uno se siente espectador obligado de cuanto sucede a los otros, sucesos que se comentan con natural constancia. Capacidad de adecuación al sentimiento y los pensamientos del cronista, que necesitó ir variando los motivos del relato de acuerdo con las transferencias de tiempo y de lugar. El narrador escribe como quien está contando su historia ante un público atento, apoyado en el asentimiento que solicitan las preguntas y las exclamaciones, el carácter subjetivo de algunos recuerdos cuando la interpretación de hechos conocidos por otros, comprometiendo así a los oyentes en los avatares de la aventura sentimental. Esta actitud, enriquecida por un dominio de la lengua de los campos porteños, impar en nuestra literatura, resulta fatigosa en la extensión de las quinientas páginas, diluyendo el asunto que se desvirtúa en la repetición de acontecimientos anodinos. Por otra parte, no siempre supera

ripá sólo desprendido de la faja, se habrá envilecido en el polvo de caminos extranjeros.

“Raucho se sienta bajo un sauce, cerca de una tosca donde el agua habla de misterios serenos.

“Un pato silbón, pasa perforando noche con gritos agudos.

“Raucho, inefablemente quieto, se duerme de espaldas, los brazos abiertos, crucificado de calma sobre su tierra de siempre.”

La preocupación ejemplar de Güiraldes, atenuada en relatos posteriores, exaltó sus experiencias de hombre de ciudad, refinado y curioso, que no encontraba en los caminos del mundo esa quietud casi asiática, que lo reconciliaba en el silencio de su tierra pampeana. De ahí la delectación con que distinguió sus paisajes, en las variantes de las estaciones y de las horas del día, como el afán de ir elogiando personajes típicos que señalaban su prosapia de proezas físicas y morales. Uno de los primeros capítulos de *Raucho* presenta el personal de la estancia; ciertas frases destacan la intención celebrativa, preparando el símbolo que se confiará a Don Segundo: Víctor Taboada, el capataz, “esfuerzo de continuas proezas corporales”, “de hombre ensayó todo oficio de campo”; Don Nicasio Cano, que “sabía todo principio de buen gaucho”; Don José Hernández —bautismo revelador—, “cargado de ochenta años nudosos y cuyo cutis, hartado de soles viejos, semejava un antifaz sobre la barba blanca, hablaba de cuando los campos eran abiertos”. Certificación que señala la cronología de Güiraldes, que no repite la historia del paisano como pudo aprenderla en tradiciones largamente repetidas: “Era un documento de épocas fantásticas; épocas de libertades y de abusos, en la cual el hombre se había defendido como zorro de los perros, a fuerza de astucias y matrereos y donde los que caían bajo el puño de algún caudillo rufianesco, sufrían epopeyas a lo Martín Fierro”. Las distancias apoyan la interpretación de Güiraldes en el desarrollo de la gauchesca: en sus personajes comentó la vida del paisano en los campos alambrados, con tareas fijas, a las que debió adecuar su personalismo y su determinante heroicidad. La conducta de Raucha es la de un patrón de estancia, atraído por las nobles calidades del paisano que trabaja su tierra; es absurdo solicitar de sus relatos una rehabilitación social, como se pretende con torpe suspicacia.

tierra. Las muchas inquietudes de su conciencia, que lo impulsaron por países y libros, se aquietaron con el impuesto arraigo, que iluminó simbólicamente una forma de vida campesina. No pudo consentir el oficio desde adentro —no pudo expresarse con las primarias aceptaciones del resero—, sino que acentuó las proporciones de una tarea que canalizaba el heroísmo oscuro del gaucho. De ahí que su incorporación a la resería se comente con magnitud casi épica; las designaciones del relato van apuntando ese cordialísimo asombro, en implicaciones que Güiraldes nunca recató: “Todos me parecían más grandes, más robustos, y en sus ojos se adivinaban los caminos del mañana. De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte”. De “peón” a “resero” comienza a cumplirse la liberación de lo anodino, la vía que ha de llevar al reconocimiento que justifican las palabras de Don Segundo: “Si sos gaucho de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina ‘e tropilla”. Antes de recibir este reconocimiento —inclusive con su introducción condicional—, es preciso que el muchacho se afirme en las destrezas que condicionan al resero: “carnear, enlazar, pialar, domar, correr como la gente en el rodeo, hacer riendas, bozales y cabrestros, lonjear, sacar tientos, echar botones, esquilar, tusar, bolear, curar el mal del vaso, el aba, los hormigueros”.

Cada uno de los actos de Don Segundo y los de su ahijado, en consciente imitación, son vistos como un espectáculo glorioso, a la vez decisivo para la confirmación del protagonista. El narrador se instaló en un mundo que interpretaba líricamente la conciencia del resero, desmesurándolo como quien se siente viviendo hechos que habían constituido el sueño de su infancia. Ciertas dimensiones resultan pueriles en la vida cotidiana de un resero, pero no desentonan en el nivel del relato, oscilante entre las tensiones del símbolo y la imprescindible descripción de las cotidianas tareas de una existencia compartible. El casi innominado Fabio Cáceres, que ha vivido esa aventura, se despide del mentor como quien se desprende de una criatura de su propia conciencia: “un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río”. Se justifica así, intemporalmente, una presencia que antes se había comprendido en referencia

a un pasado posible: "¡Qué caudillo de montonera hubiera sido! Pero por sobre todo y contra todo, don Segundo quería su libertad. Era un espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres concluía por infligir un invariable cansancio" (el mismo del cual Raucha Galván necesitaba recuperarse en la silenciosa soledad de la tierra de siempre).

Güiraldes depuró los caracteres de un tipo social —el gaucho— y los de una versión literaria —la gauchesca—, conciliando ambas tradiciones sobre el sentido estático del desarrollo narrativo, aprendido en modelos franceses contemporáneos, ante todo en Valéry Larbaud. Humana y literariamente, la creación de *Don Segundo Sombra* le impuso una suma de dificultades y de sacrificios, no siempre conciliados armónicamente el desarrollo de los capítulos. Ante todo la elección de la primera persona, que no pudo cumplirse con las mismas direcciones de Hernández, para quien el gaucho narrador conciliaba su vida y sus reflexiones en la misma tensión interpretativa; de ahí la naturalidad de *Martín Fierro*, tanto en lo que aceptó de modalidades hispánicas y nacionales como en lo que innovaba atento a las condiciones de su tiempo. Para Güiraldes, el narrador se distingue del mundo de los gauchos por su educación, que supera los temas de una adolescencia andariega y ruda —el tiempo ideal del relato—; es un hombre que se ha instruido, con afanosa curiosidad libresca, guiado por ese otro yo de Güiraldes que era Raucha Galván; de ahí las tensiones diversas que se aproximan en la novela. Por una parte, el lenguaje narrativo general, que interpreta tradiciones orales y escritas, sin olvidar tendencias metafóricas que se deben a los poetas franceses aparecidos después del 18; por otra, el habla rural, en los diálogos que exponen las impresiones y juicios de los personajes y en los relatos que desarrolla la primera persona de Don Segundo, cumpliendo así con uno de los caracteres del paisano, según ya lo había interpretado Ascasubi en *Santos Vega*. Estos relatos, de denso tono tradicional —singularmente el del herrero que pactó con el diablo— crean el trans-fondo folklórico de la novela, proyectando desde sus raíces la vida del gaucho.

Güiraldes, impresionista esencial, no aceptó pasivamente el verismo que entusiasmaba a Lynch. Sus personajes oscilan entre la realidad y el símbolo, alrededor de Don Segundo —eje ideal de las situa-

ciones—; es la misma tensión que tironea del lenguaje, como si Güiraldes no se sintiera satisfecho de la forma con que había expresado su asunto. Lo subjetivo de la primera persona —única manera de no recortar el fervor justificativo— y las tensiones de la expresión —en lo que va del narrador a los gauchos que hablan— señalan una interpretación de la gauchesca, inusitada en los novelistas anteriores. Güiraldes no se desporteñizó con violencia, sino que trató de conciliar las diversas modalidades —urbanas, pueblerinas y rurales— que reconoció en sus andanzas por tierras argentinas. Las deudas con los antiguos gauchescos en verso no copian detalles y temas, sino que reafirman un tono, el típico de los personajes que se presentan; lo esencial del lenguaje —emotivo, volitivo y sentimental— fué preocupación constante de Güiraldes, según se manifiesta en sus últimos poemas, intentando una primera persona compartible, que lo aproximaba a la tónica de la plegaria.

Muchos de los comentaristas contemporáneos a la publicación de *Martín Fierro*, elogiaron la naturalidad de la expresión, haciéndola consustancial del gaucho protagonista del poema, diferenciado así de las instancias literarias que resellaban los principios de la crítica. La famosa segunda carta de Juan María Torres, el periodista uruguayo —publicada en *La Patria*, 1874— resume las prevenciones mayoritarias: “Martín Fierro es un gaucho verdadero, legítimo, hijo puro de la naturaleza, que no sabe lo que es arte y ni aun conoce los elementos del idioma que habla; es el cantor inspirado del desierto que arroja al aire torrentes de poesía inculta pero hermosa, como la calandria y el jilguero sus trinos y gorgoros”. Este mitologismo sustituyó al poeta por el personaje; las certezas con que éste se individualizaba en las estrofas se trasladó a justificación del gaucho, negándole a Hernández hasta el conocimiento gramatical del idioma que empleaba. Oscura tautología romántica que comentó también a Del Campo, mientras que los versos patrióticos de Hidalgo y el panfletismo de Ascasubi eran justificados por los compromisos cívicos.

Para no condenar la gauchesca, se atribuía a gracia especial, casi mágica, la escritura de *Fausto* y de *Martín Fierro*, sobre la comparación insistente con otras publicaciones de sus autores, mediocres. El que las otras composiciones, a la moda de la época, fueran fracasos en campos donde otros poetas se adelantaban con garbo más o menos

procurando un compartible itinerario de las calidades gauchas; para Güiraldes la fuerza probada y el coraje severo de la vida campesina eran la mejor solución a una juventud sin ideales, perdida entre los menguados atractivos ciudadanos. Güiraldes eligió lo autobiográfico porque necesitaba que su celebración se invistiera de los valores que comentaba: la fidelidad al hombre que cumplió, aunque fuera espiritualmente, la aventura del resero.

Los años argentinos habían cambiado. En los lustros de Hernández la vida era un diario y afanoso coraje, creado por las muchas empresas que debía cumplir el país, ante todo la conquista del desierto y el afianzamiento cultural y económico de las poblaciones recientes; *Martín Fierro* contó con naturalidad los avatares de esa existencia, los riesgos y los desafueros en que el destino movía a los hombres, siempre de frente a sus adversidades. Para Güiraldes la vida argentina era un hartazgo de seguridades burguesas, de placeres sin heroísmo y sin gloria —que chocarían todavía más frente a la sacrificada conducta de los predilectos países de Europa, jugados en la guerra del 14—; sus nostalgias del pasado se fijaban en tareas que muchos habían conocido, por caminos y campos consabidos; era el desquite contra la quiebra espiritual del país que Güiraldes sintió tanto como su propio desconcierto.

La personalización de los motivos de la gauchesca cierra el ciclo esencial de su desarrollo. Sin embargo, sus paisajes y personajes, como algunos planos de su expresión, coincidieron también con el interés estetizante de los modernistas —*Zogoibi*, donde Larreta recreó artísticamente la vida del campo porteño—, como se incluyen en las interpretaciones de los novelistas proletarios, que intentan una rehabilitación social del paisano, considerado como hombre que trabaja, bajo la explotación de sus patrones. Renovaciones e inclusiones que enriquecen los gauchescos.

LA DELFINA

por

MANUEL PEYROU

Bajo las radiantes guirnalda de lamparitas, pendientes sobre la avenida como collares enormes y nocturnos, y las banderas, que agitaba el viento de julio, flotaba una bruma de patriotismo conmemorativo. Era como si el espíritu de libertad —y el orgullo de la libertad—, al llenar los corazones, los hiciera retroceder en el tiempo: todos creían experimentar una emoción idéntica a la que había sublevado a nuestros próceres, ya centenarios. Después de recorrer la avenida de Mayo, admirando la iluminación, bajamos de la victoria y nos sentamos en una mesa de la vereda. Don Pablo Laborde empezó a liar un cigarrillo y, mientras vigilaba concienzudamente la operación, pidió una “Llave”. Los demás pidieron cerveza y yo solicité una horchata. Los dedos diestros de don Pablo conformaron el tabaco y luego, antes de pegar con saliva el papel de arroz, levantó la vista. Era curtido, aquilino, con un ralo bigote caído, entre amarillento y rojizo.

—Parece mentira —dijo calmosamente—. Esta mañana hemos enterrado a Solorza y ahora estamos aquí, tan divertidos...

Hubo un gruñido de aprobación, sordo y unánime; él miró entonces a uno y otro lado y encendió un fósforo, cuyo efímero pulso se reflejó en sus ojos —de modo que por un instante yo vi tres llamitas en vez de una— y aspiró lentamente el humo.

—Para mí la vida de Solorza fué un misterio —opinó Lagostini, que era pálido, delgado y siempre estaba vestido de oscuro—. Mi padre decía que no hay mal que por bien no venga y que eso...

—Sí, eso decía —lo interrumpió don Pablo—. Que Solorza perdió su mujer, pero ganó un reino. Pero yo siempre malicié algo raro...

—Cuenta, padrino —pedí con ansiedad.

—Está bueno esto, joven Juan Carlos... —me repuso con una falsa severidad que yo conocía de memoria—. Te dejan salir con la gente grande y encima querés que te entretengan.

claro. El individuo avanzó sacándose el chambergó. Era delgado como una tabla, con una nariz picuda.

—De parte del coronel Bafico —dijo respetuoso y jadeante—. Me encargó que lo felicite y que le pida que lo excuse. No puede venir porque está un poco resfriado.

—¡Quién te ha visto y quién te ve! —exclamó don Pablo cuando el falcónido sujeto se alejó—. El coronel pidiéndote disculpas...

Una sonrisa de satisfacción se encendió en el rostro congestionado.

—Hace diez años que actúo por cuenta de otro —dijo—. Pero esos años han trabajado en mi favor... Y creo que ya es el momento de independizarme...

Bajo la luz de la lámpara, Solorza lo miró con tranquilidad. Luego jugó.

Pasaron dos horas y Solorza arrojó las cartas; había perdido. Sacó con mucho cuidado un rollo de billetes sucios y los tiró sobre la mesa. Ahí fué cuando don Pablo hizo la segunda observación de la noche, mientras Solorza se levantaba por un instante.

—Es raro —dijo mi padrino—. No podía tener peor juego y he ganado...

Maidana lo miró con sorpresa.

—¿Vos también? —dijo—. ¡Con las manos que se me dieron debí perder hasta la camisa! ¡Qué mal juego tiene que haber tenido Solorza para perder con nosotros!

La observación murió allí mismo. Un muchacho alto y desgredado cruzó el zaguán y vino hacia ellos.

—¡Fabián y Lucio van a hacer unos tiritos! —dijo, al llegar.

—Vamos —invitó Romualdo a Laborde.

Llegaron al patio de tierra y vieron que la visteada se había iniciado. Apoyado en la higuera que crecía junto a la pared —inclinada en tal forma que estaba venciendo el muro—, Solorza presenciaba ya el duelo paródico, el simulacro que muchas veces se hacía realidad. Romualdo y Laborde se acercaron. Los pasos, los saltos, los esguinces de los cuchilleros levantaban nubes fugaces de polvo; los hombres jadeaban y gritaban, incitándose o burlándose. Hubo un rechinado y un cuchillo saltó en el aire, brillante como un pájaro de metal. Su dueño bajó la mano derecha, levantó el pie hacia atrás y tomó rápidamente la alpargata; un segundo después, empuñándola como un

facón, atajaba con ella los golpes del rival. Un coro de aprobación se alzó en la noche.

Maidana avanzó hacia el centro del patio, con un amplio ademán pacificador.

—¡Basta, Lucio! —gritó a uno de los rivales. Luego, palmeando la espalda del otro, agregó—: ¡Este bataraz es de mi galinero!

Luego, mirando a Solorza con una alegría casi infantil, le preguntó:

—¿No quiere probarse con uno de estos mozos?

El otro contestó suavemente:

—No, señor. Soy un servidor de usted y del coronel Bafico. Si uno de sus mozos me lastima quedaré inútil y no podré cumplir con mi deber...

Romualdo levantó una ceja.

—Si le parece —dijo.

—Además —continuó Solorza—. Esta noche tengo que ir a San Fernando. Me he quedado sin dinero y allí tengo un hermano que me va a ayudar...

—Si se trata de eso... —repuso Romualdo, generoso, introduciendo la mano en el bolsillo.

—Muchas gracias —contestó Solorza, con un ademán de rechazo—. Lo que le pido es que me preste un caballo, el zaino, si es posible...

Romualdo asintió con la cabeza, mientras una ligera sonrisa se esbozó en su rostro.

—¿Va a dejar a su linda mujer sola toda la noche? —preguntó Rogelio Campos a Solorza, que ya había empezado a caminar hacia la calle. Y agregó, con falso asombro—. ¡Hay que tenerse fe!

El hombre se detuvo al llegar al zaguán y giró el rostro:

—Sí, señor... Para todo hay que tenerse fe...

Dos minutos después se sintió un galope que se alejaba. Hubo un instante de silencio; luego, Romualdo bostezó ruidosamente y dijo que se iba a dormir. Todos estuvieron de acuerdo en que era muy tarde y se alejaron detrás de la figura imponente de su jefe.

Mi padrino contó que se acostó con un malestar extraño; algo había ocurrido esa noche que él no había entendido bien; algo —lo mascullaba y le daba vueltas cuando el cansancio al fin lo dominó— que era como una cifra escrita en un papel que se pierde, o como el

revés de una alfombra, o como un sueño angustioso, recordado al despertar y en seguida olvidado. La verdad es que apenas durmió; de pronto lo despertó una mano que lo zamarreaba. Aturdido, entrevió la cara gesticulante de Rogelio Campos. Sólo después de un instante sus palabras cobraron sentido

—¡Vamos! —le gritaba mientras lo sacudía—. Solorza encontró a Romualdo con su mujer. ¡Pelearon y Romualdo murió!

Entonces mi padrino dió un salto y se levantó. Se puso los pantalones caminando y al llegar a la puerta iba aún tratando de ajustar los tiradores. Cruzó el baldío a grandes trancos, tropezando con las matas duras y los yuyos crecidos. Rogelio lo seguía, mientras explicaba los hechos, pero don Pablo no lo escuchaba. Ascendieron la barranca y vieron las cañas hirsutas y los sauces del arroyo. A un lado estaba la casita de Solorza; en frente de ella, sobre la hierba húmeda, el cuerpo de Romualdo, rodeado por unos cuantos hombres silenciosos. A unos pasos, liando un cigarrillo, en actitud de espera, estaba Solorza. Don Pablo avanzó, se inclinó y tocó el corazón de Romualdo. Cuando levantó la mano, dos gotas negras cayeron sobre el pasto. Con la mano izquierda sacó un pañuelo del bolsillo del pantalón y se limpió la sangre.

—¿Cuándo ocurrió? —preguntó.

—No hace cinco minutos —respondió Campos—. Sentí ruido, salí y alcancé a ver el final. Cuando cayó Romualdo, me pareció que temblaba la tierra...

—¡Llévenlo al comité y no digan nada a nadie! —ordenó don Pablo—. El ministro le está tirando al coronel y esto puede ser pretexto para una cuestión. Mañana veremos cómo se arregla...

Entre cinco apenas pudieron conducir el cuerpo. Don Pablo los miró alejarse y luego se volvió a Solorza.

—¿Qué pasó? —dijo suavemente.

—Sospeché algo. Volví y lo encontré con ella.

—Vamos a mi casa; trataremos de arreglar el asunto...

—Prefiero verlo mañana —repuso Solorza—. Ahora tengo que hacer algo.

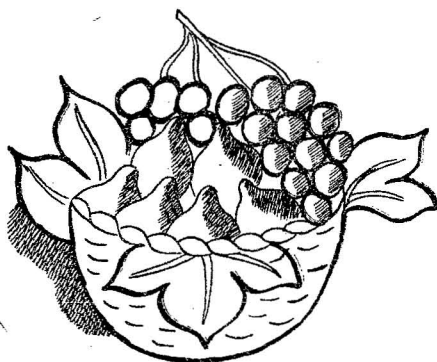
A la mañana siguiente, en la casa de mi padrino, Solorza explicó los hechos con más detalles. Dijo que, enfurecido por la traición, apuñaló a su mujer, ante la impasibilidad o la sorpresa de Romualdo.

—Ya está todo —insistió Lagostini, con extrañeza—. Usted mismo acaba de aclararlo.

—No, porque esta mañana hablé con el hermano de Juan, que vino de San Fernando para el entierro. Está viejo, pero conserva la memoria. Me habló de una historia de traición, de una mujer, de una persecución...

—Entonces, ¿existió esa mujer?

—No. Aquella noche no hubo ninguna, ya les he dicho. Pero cinco años antes, en Rosario, había ocurrido algo que tuvo, quizá, cierta influencia en la forma en que se desarrollaron los hechos. Resulta que Solorza vivía allí con una tal Delfina, famosa por su belleza. Ella se fué con un compadrito porteño. Solorza los buscó durante años, sin encontrarlos. Parece que en ocasiones la pareja salió de un pueblo el día antes de la llegada del vengador. Finalmente, alguien le dijo que estaban en Buenos Aires. Por eso vino y se puso a las órdenes de su antiguo jefe. Pero nunca pudo encontrarlos, nunca pudo vengarse. Cuando se disponía a cumplir la misión encargada por Bafico, se le ocurrió llamar Delfina a la creación de su fantasía, al cebo ofrecido a Romualdo. Y por eso él, tan delgadito, tuvo una fuerza hercúlea cuando mató a Maidana, su enemigo ocasional. Porque mataba en Maidana al seductor, como hubiera matado en cualquier hombre algo del hombre que le quitó a Delfina.



SONNETS SHAKESPEARE

XV

*When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and check'd eveh by the self-same sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And Wear their brave state out of memory;
Then the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where was teful Time debateth with Decay,
To change your Day of youth to sullied night;
And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.*

SONETOS DE SHAKESPEARE

Traducidos por

MANUEL MUJICA LAINEZ

XV

Cuando observo que todo lo que crece
su perfección conserva un mero instante;
que las funciones de este gran prosenio
se dan bajo la influencia de los astros;

y que el hombre florece como planta
a quien el mismo cielo alienta y rinde,
primero ufano y abatido luego,
hasta que su esplendor nadie recuerda;

la idea de una estada tan fugaz
a mis ojos te muestra más vibrante
mientras que Tiempo y Decadencia traman
mudar tu joven día en noche sórdida.

Y, por tu amor guerreando con el Tiempo,
si él te roba, te injerto nueva vida.

XXXIX

¿Cómo puedo elogiarte con modestia
cuando tú eres de mí la mejor parte?
¿Qué me puede otorgar mi propio elogio
y qué hago con tu elogio sino el mío?

Vivamos separados, y que pierda
su nombre de indiviso nuestro amor,
para que pueda darte, al separarnos,
lo que mereces tú, tú solamente.

¡Oh ausencia, cuál sería tu suplicio,
si tu amarga quietud no nos dejara
burlar al tiempo en el amor pensando,
engaño dulce del pensar y el tiempo,

y no enseñaras a hacer dos con uno,
aquí elogiando a quien se encuentra lejos!

XL

Toma, amor, todos, todos mis amores,
¿qué más posees de lo que tenías?
ningún amor, mi amor, que sea cierto:
pues ya antes era tuyo todo el mío.

Si a quien me ama por mi amor recibes,
no puedo reprocharte que lo goces,
mas te reprocho tu perverso engaño
si rechazas mi amor y no al que me ama.

Ladrón gentil, me robas y te absuelvo
por más que me hurtes mis escasos bienes
y eso que duelen más, amor lo sabe,
las heridas de amor que las del odio.

Gracia inconstante en quien el mal es bello,
no seas mi enemiga, aunque me mates.

LXXI

*No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell
Nay, if you read this line, remember not
The band that writ it; for I love you so
That I in your sweet thoughts would be forgot
If thinking on me then should make you woe.
O, if, I say, you look upon this verse
When I perhaps compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay,
Lest the wise world should look into your moan
And mock you with me after I am gone.*

LXXI

Cuando haya muerto, llórame tan sólo
mientras escuches la campana triste,
anunciadora de mi alada fuga
del mundo vil hacia el gusano infame.

Y no evoques, si lees esta rima,
la mano que la escribe, pues te quiero
tanto que hasta tu olvido prefiriera
a saber que te amarga mi memoria.

Pero si acaso miras estos versos
cuando nada del barro me separe,
ni siquiera mi pobre nombre digas
y que tu amor conmigo se marchite,

para que el sabio en tu llorar no indague
y se burle de tí por el ausente.

XCI

*Some glory in their birth, some in their skill,
Some in their wealth, some in their bodies' force,
Some in their garments, though new-fangled ill,
Some in their hawks and hounds, some in their horse:
And every humour hath his adjunct pleasure,
Wherein it finds a joy above the rest;
But these particulars are not my measure;
All these I better in one general best.
Thy love is better than high birth to me,
Richer than wealth, prouder than garments' cost,
Of more delight than hawks or horses be;
And having thee, of all men's pride I boat:
Wretched in this alone, that thou mayst take
All this away and me most wretched make.*

XCI

Unos se vanaglorian de la estirpe,
del saber, el vigor o la fortuna;
otros, de la elegancia extravagante,
o de halcones, lebreles y caballos;

cada carácter un placer comporta
cuya alegría a las demás excede;
pero estas distinciones no me alcanzan
pues tengo algo mejor que las incluye.

En altura, tu amor vence al linaje;
en soberbia al atuendo; al oro en fausto;
en júbilo al de halcones y corceles.
Teniéndote, todo el orgullo es mío.

Mi única miseria es que pudieras
quitarme todo y en miseria hundirme.

FORMACION DEL BIBLIOTECARIO ARGENTINO

por

JOSEFA E. SABOR

Al reiniciar la República Argentina la interrumpida o sofocada labor intelectual, vuelve a plantearse el difícil problema de la reorganización de sus servicios informativos y bibliotecarios. Es fuerza reconocer que nunca, ni en los años anteriores a 1946, contó el país con muchas bibliotecas eficientes, en buena parte por la pobreza de medios que siempre las ha afligido, y en otra no menor por la falta de profesionales con vocación, que se decidieran a luchar por su mejoramiento. Los años transcurridos después de la fecha señalada no contribuyeron, por cierto, a mejorar el panorama poco alentador. Por lo contrario, lo empeoraron notablemente, no sólo porque cargos profesionales muy importantes fueron confiados a manos inexpertas, sino sobre todo por dos hechos muy notorios: el primero, la indiferencia o el encono frente a los problemas de la cultura, que caracterizó a todos los que estaban investidos de poder; el segundo, la casi total destrucción de las escuelas de bibliotecarios, que, con el correr de los años, demostraron que el clima en que desenvolvían sus actividades —y en mucho casos la calidad de su profesorado— las condenaba a una irremediable inferioridad que traía aparejada la mala preparación de sus graduados y su consiguiente desprestigio. Así, al plantearse hoy la necesidad de reorganizar las bibliotecas y dar nuevo impulso a las tareas de documentación, se comprueba que la crisis en la profesión bibliotecaria es de una profundidad mucho mayor que la que en general se le atribuía. El mal causado en los últimos años por las escuelas a veces deficientes y por algunos profesionales sin sentido de su responsabilidad, es hondo, los vicios están fuertemente arraigados y, lo que es peor, la molicie y la rutina han limado el espíritu de lucha. Las colecciones pobres, los locales inadecuados, las malas condiciones de trabajo y los sueldos exigüos son una faz desalentadora de la situación del profesional. Pero no lo es menos —y quizás lo es más— el comprobar que el

número de bibliotecarios que puede afrontar la solución de esos problemas es muy reducido.

De estas dos caras de la crisis, la primera, la que se refiere a lo material, exige esfuerzos, capitales y apoyo que el bibliotecario puede estimular o provocar, pero no arbitrar. Están reservados fundamentalmente al gobierno de la Nación, y limitados por sus posibilidades económicas. Pero con respecto a la segunda, que afecta a los valores humanos, depende del esfuerzo de los que tienen capacidad y experiencia el promover un movimiento destinado a la formación de nuevos profesionales que, en número suficiente, lleguen a crear el clima de probidad, estudio y saber que necesitan nuestras bibliotecas. La clave de la recuperación está en la formación de los profesionales, y la tarea, que llevará años, queda así principalmente a cargo de las escuelas.

Dos son las formas en que el bibliotecario inicia su formación profesional: a través de una escuela, o lanzándose directamente a la tarea sin preparación previa. La segunda es la más usual en nuestro país, no sólo porque las escuelas son pocas y porque en general no se cree necesario saber nada para ser bibliotecario, sino porque la demanda de profesionales es mayor que la oferta. La primera —el curso seguido regularmente— no necesita ser señalada como la mejor, más aún como la única aceptable cuando la oferta y la demanda se equilibren. La etapa actual en que se hallan la mayoría de las instituciones, con numerosos bibliotecarios no diplomados, debe ser considerada como pasajera. Pero indicada la necesidad de que los bibliotecarios estudien, es conveniente preguntarse cuál es el estado actual de la enseñanza bibliotecaria en la Argentina y qué posibilidades se ofrecen.

Ante todo es necesario señalar el fenómeno, común a otras disciplinas, de la concentración de los institutos de enseñanza en un puñado de ciudades principales, correspondiendo a Buenos Aires y La Plata el mayor número de escuelas existentes o en curso de formación. Muchas ciudades del interior y extensas zonas del país están, pues, alejadas de la posibilidad de formar profesionales. Pero paralelamente se comprueba, aun en los centros más importantes, la falta de bibliotecarios capacitados para la enseñanza en un número lo suficientemente grande como para hacer posible la expansión de las escuelas. No bien se intenta crear nuevas asignaturas o ampliar los trabajos prácticos, se tropieza con la dificultad de la falta de profesionales

Planteado el problema, es necesario considerar algunos puntos que parecen indispensables para asegurar el éxito de la enseñanza. En primer lugar, el tomar posiciones una vez por todas ante la artificial oposición de técnica y humanismo en la enseñanza bibliotecaria. Es necesario cortar de raíz un cierto menosprecio por la técnica, de que hacen gala algunos bibliotecarios. La bibliotecología es una técnica, y todo lo que el profesional aporte más allá de ella lo dará por añadidura. En la actualidad en nuestro país sólo las escuelas universitarias estarían en condiciones de realizar una formación integral que supere esa base. Las otras no tienen mayores probabilidades de afrontarla por ahora, dentro de un plan racional, y sobre todo con seriedad y resultados efectivos. La importancia de la formación humanista del bibliotecario es cosa absolutamente lógica, que nadie quiere desconocer. Lo único en lo que se desea insistir es en el hecho de que tal estado ideal es utópico entre nosotros como exigencia mínima, y que no es posible aceptar que en la formación del bibliotecario lo técnico sea considerado como secundario. Por otra parte, no todos aquellos que cursan la carrera están llamados a ocupar posiciones importantes en la conducción bibliotecaria, y muchos iniciarán y terminarán el ejercicio de la profesión en puestos menores o de rutina. Lo cierto es que no hay buen bibliotecario sin preparación técnica, y que nuestras escuelas no pueden ofrecer, por ahora, fuera de las materias específicas, nada que vaya mucho más allá de algunas nociones de formación general, o de actualización de los conocimientos comunes a todo egresado de los colegios secundarios. Insistir en dar a estas asignaturas una gran importancia y descuidar por ello las puramente técnicas, es trabajar sobre terreno falso, y, lo que es más grave, caer en el pecado del enciclopedismo reiterado, sin dotar al estudiante de los conocimientos técnicos que necesita, que no puede adquirir por otros medios, y cuyas lagunas colmará muy difícilmente después de que haya egresado de la escuela.

Es necesario tener en cuenta también una posible uniformidad en la estructuración de la enseñanza misma. No se trata de unificar planes y programas, ya que tal unanimidad pierde todo sentido si se considera que las escuelas tendrán distinto nivel y tenderán a formar bibliotecarios que no se orienten hacia distintos planos de la profesión. Pero no cabe ninguna duda de que ciertos procesos técnicos,

de casos— solidaridad con sus colegas. El graduado de una escuela de bibliotecarios debe haber aprendido muy bien su técnica, pero es tanto o más importante que haya aprendido a amar su profesión y a tener el sentido de su dignidad y su defensa, y esto sólo lo pueden enseñar los profesores, más con su ejemplo que con su doctrina.

Finalmente, la falta de escuelas numerosas, por las razones que se han señalado, y lo inconveniente de la dispersión de esfuerzos, exigen un buen sistema de becas, que permita concentrar en las que existen o se creen, el mayor número de alumnos de todo el país, los cuales retornarán después a sus lugares de residencia habitual, en los que se convertirán en nuevos núcleos de los cuales partirá otra línea de acción, que se multiplicará así indefinidamente. En resumen, la enseñanza bibliotecaria deberá apoyarse, para ser efectiva, en cuatro puntos esenciales: plan fundamentalmente técnico; uniformidad en la estructura de la enseñanza que impartan las escuelas; formación moral y profesional del bibliotecario; concentración de esfuerzos y creación de becas que favorezcan la capacitación de buenos profesionales para todo el país.

Queda por considerar un último problema: el de las bibliotecas con numeroso personal sin conocimientos adecuados. Es necesario que ese personal sea adiestrado, ya que posee una experiencia, y en muchos casos una dedicación y cariño por su tarea, que hace lamentar el que no pueda ser utilizado en la mayor medida de su posible rendimiento. Para alcanzar una idoneidad total y de acuerdo con las técnicas más modernas, se le ofrecen dos caminos. El primero, utilizar las escuelas existentes, concurrendo a sus clases, sea en calidad de alumnos regulares, sea como alumnos sometidos a un régimen especial, que podría ser el de cursar las asignaturas técnicas fundamentales. El segundo, establecer una escuela anexa a alguna de las bibliotecas que sienten más intensamente la necesidad de mejorar su personal, con un programa de estudios de emergencia, intensivo y limitado a lo más necesario. Con respecto al interior del país y a todo lugar donde no sea fácil establecer una escuela, pueden ser de mucha utilidad los cursos de verano o los cursillos dictados por grupos de profesores movilizados desde las escuelas más importantes. Una experiencia hecha durante quince días por un bibliotecario de Buenos Aires en la Biblioteca Municipal de Mar del Plata ha demostrado cuánto beneficio se podría

obtener si este tipo de adiestramiento "de emergencia" se practicara con mayor frecuencia e intensidad.

Esto es cuanto consideramos necesario decir, por ahora, sobre el difícil problema de la formación del bibliotecario argentino. Si se mejoran y refuerzan las escuelas existentes, por una parte, y se prepara a quienes ya prestan servicios, por otra, se podrá disponer dentro de un tiempo razonable del personal necesario para dar a las bibliotecas el gran impulso que necesitan. Si no se triunfa en esta empresa, es inútil hablar de información, investigación ni documentación. Mientras no haya buenas bibliotecas, que es decir buenos bibliotecarios, los argentinos seguirán con paso inseguro por los caminos del trabajo intelectual, y el rigor en la investigación y en la preparación de los estudiantes superiores seguirá siendo lujo de unos pocos, y una utopía la difusión del libro entre las masas. El impulso para que el panorama se aclare tiene que proceder de las escuelas de bibliotecarios, hoy tan poco satisfactorias. Mientras ellas no se organicen no habrá buenos profesionales en cantidad suficiente, las bibliotecas no serán útiles y los bibliotecarios no podrán alcanzar el respeto, la jerarquía y la remuneración que merecen.



HIROSHIGE Y EL PAISAJE EN LA PINTURA JAPONESA

por

KASUYA SAKAI

Es interesante anotar las similitudes entre Oriente y Occidente; pero puede resultar más interesante e importante todavía destacar aquellos caracteres que concurren a fundamentar el antagonismo existente entre lo oriental y lo occidental.

Entre las diferencias más señaladas podemos mencionar sin titubeos la actitud que asumen el oriental y el occidental frente a la naturaleza. Podemos decir que esta discrepancia en la apreciación de la naturaleza determinó la distinción entre arte de Occidente y arte de Oriente. Sinópticamente, puede afirmarse que el occidental, guiado por el instinto de imitación, dió comienzo a la representación orgánicamente bella del mundo circundante, en razón de las diversas condiciones que le permitieron confiar en el mundo circundante por la seguridad sensorial, y eliminando casi todo problematismo que le impidiera ver con claridad la relación entre el hombre y el Universo, llegó en el terreno artístico al realismo, en tanto el oriental, obediente a su afán de simbolización y merced a la noción conquistada de lo trascendental, orientó su poder creador hacia la perpetuación del Universo.

Naturalmente, el concepto de la naturaleza que se formara en el occidental no se limitó a permanecer en el estado en que lo dejara el clásico griego; sufrió importantes modificaciones en el transcurso de la historia, y hubo épocas en que el interés hacia ella llegó a aproximarse al del oriental, como ocurrió con el movimiento del romanticismo francés de principios del siglo XVIII. Sin embargo, cualquier movimiento o tendencia naturalista surgido en Occidente difiere enormemente de los de Oriente, pues mientras en Occidente el hombre instauró su supremacía en relación con la naturaleza que existiría sólo para rodearlo, el oriental buscó humildemente su integración como "parte del Universo", es decir de la naturaleza. Esto prueba que Occidente vive en el Hombre y guía su concepción hacia la idea

de dominar racionalmente el universo y poner fe en el ego como centro de irradiación de la vida. El extremo oriental adquirió mayor profundidad en el sentimiento cósmico y el saber intuitivo de la existencia que le permite determinar su actitud frente a la vida y el Universo. Por la misma razón al oriental no le es posible depositar su fe en los valores transitorios del mundo exterior. Tan sólo trata de penetrar en la naturaleza, aunque a menudo la siente hostil, como en el caso de Japón, y permanece sumiso frente a ella, en la que ve a la guardiana de su espíritu. Esta actitud es precisamente la que adoptan la mayoría de los paisajistas japoneses y en particular Hiroshige, cuyo arte se ha caracterizado por esa sumisión extremadamente sentimental del paisaje.

De este modo se explica que el paisaje como pintura pura haya aparecido en Oriente muchos siglos antes que en Occidente. Pero para comprender mejor este fenómeno debemos precisar que, si conceptualmente la visión del mundo consiste en una virtual separación entre la esfera del hombre y la de la naturaleza, esta visión se basa ante todo en la propia conciencia del individuo. La división en estas dos esferas dificulta la captación integral del paisaje es una dimensión limitada como es la superficie de un cuadro. Y sin una visión integral de la naturaleza, o del "todo", habría que representar al paisaje tal como aparece ante el hombre, ya que no se concibe una mutilación arbitraria de la naturaleza. Mientras el occidental concentró sus esfuerzos en transportar la infinitud del paisaje directamente al cuadro, y en forma realista, tratando de lograr la profundidad espacial en dos dimensiones para representar "lo infinito", el japonés sólo representó "la sensación de lo infinito", en forma fragmentaria y simbólica, vale decir en forma alusiva.

Sobre estos conceptos surge la pintura paisajista en Japón, en el siglo IX, al aparecer la corriente pictórica Yamato-e, de la que nace la escuela Tosa, y luego en la época Muromachi, del siglo XIV al XVI, surgen Shubun y Sesshu, destacados maestros del suiboku-ga, pintura en blanco y negro, que significan un punto culminante en la pintura paisajista de Japón. Después del siglo XVI la escuela Kano, una de las más célebres y de larga tradición pictórica, comenzó a decorar austeramente paneles y puertas corredizas en las grandes mansiones de los samurais con paisajes, flores, animales; y entrando

en el siglo XVIII, las escuelas realistas Shijó Maruyama y la de los literatos Nanga producen paisajes de notable calidad, fuertemente subjetivos.

Toda esta tradición de la pintura paisajista japonesa, cultivada por escuelas de carácter aristocrático tuvo, irónicamente, una heredera sorprendente: la escuela Ukiyoe, eminentemente popular, que se jerarquizó por sus grabados pero no por sus pinturas.

Tanto Hokusai como Hiroshige, a quienes se deben los paisajes del más puro sentimiento japonés, fueron artistas de tendencia heterodoxa dentro de la escuela Ukiyo-e, que como lo indica su nombre —“la pintura del mundo flotante”—, tuvo su origen en el pueblo, reflejó su sentir y su vivir cotidiano, todo aquello que se consideraba transitorio frente a los valores eternos que sustentaban las escuelas aristocráticas. Los grandes artistas del Ukiyo-e, Harunobu, Kiyonaga, Utamaro, Sharaku y otros, que participaron en sus respectivas épocas en la formación de la estética del género, se dedicaron a pintar las bellezas y su mundo licencioso; el teatro y los actores, la vida hogareña, fiestas del pueblo; pero nunca o casi nunca el paisaje puro. De este modo, el paisaje puro como motivo es, dentro del Ukiyo-e, un elemento opuesto a su espíritu y no refleja la esencia de esta escuela, que por más de doscientos años describió un mundo coloreado por un sensualismo refinado y crudo al mismo tiempo, reflejo vital de un pueblo sojuzgado por el feudalismo y entregado a sus placeres.

El hecho de citar a Hokusai y Hiroshige como maestros del paisaje en la estampa no significa que estampistas anteriores hayan ignorado este tema. Moronobu, por ejemplo, dedicó atención al paisaje cuando pintó en 1690 el “Tokaido Bunken Ezu”, pero con el propósito de hacer conocer algunos lugares famosos. A mediados del siglo XVIII, Masanobu y Shigenaga ejecutan una serie de paisajes, pero persisten en la técnica de la escuela Tosa, de estilo sumamente conceptual y formal. Después de 1720, al conocerse la perspectiva geométrica occidental con la introducción de los grabados holandeses, se creó un género de estampa llamado uki-e, que se aplicó a la descripción de interiores —de teatros y casas de té— y paulatinamente en exteriores, como en escenas de la ciudad. Sin embargo, no es posible situar al uki-e como precursor de la estampa paisajista, a

zados? ¿No tiene hijos? ¿No tiene madre?", le pregunté. Por fin, me contestó: "¿Y quién es usted para interrogarme?" "Yo soy católica". Y él: "Las casullas las he recogido para taparme de la lluvia. Vivo muy lejos, en General Rodríguez". Detrás de mí se oyó una voz. Me dí vuelta y ví a un señor de pelo blanco que decía: "¿Entonces usted estaba con los que entraron a la iglesia?" La contestación vino de un hombre de aspecto siniestro. Mientras se desabotonaba el impermeable y empuñaba una pistola, torciendo la boca y con mucha calma, dijo: "¿Y quién es usted aquí, para interrogar?" Simultáneamente, el que tenía las casullas empuñaba también una pistola.

El señor no contestó. Siguió un silencio angustioso. Yo veía los ademanes, pero no quería mirar las armas, mis ojos en sus ojos, trataba de adivinar sus intenciones.

Una mujer, con un cuchillo en la mano, consultaba a su compañero: "¿La liquidamos a ésta?"

¿Por qué no tuve miedo? ¿Por qué en lugar de huir, me acerqué al que tenía las casullas, para decirle: "Se las cambio por el paraguas". ¿Quién me dirigía? No me atrevo a pensar en una Orden Divina. Pero sí estoy segura, que Dios pedía de mí un sacrificio. Ví la mirada del hombre, que a pesar de rechazar mi ofrecimiento, se detenía en el mango de mi paraguas. Un grupo de personas nos rodeó; muchos tenían paraguas, pero con su índice señalando el mío, el hombre dijo: "Si me da éste, se las doy". Un silencio más angustioso que el anterior, subrayó la frase. Yo, arrepentida de haberlo ofrecido, apretaba con fuerzas el mango de mi paraguas. Esperaba que algo o alguien viniera en mi ayuda. Sólo Dios sabe lo que me costó abrir la mano.

Tomé las casullas, el muchacho sin darme tiempo a reflexionar, me las quitó, las puso bajo el saco y corrió hacia mi casa. Yo no podía separarme del hombre del paraguas. Lo seguí. En el borde de la vereda, nos detuvimos los dos. "Devuélvamele —le rogué—, no se lo lleve. Es un recuerdo de mi madre que ya no vive". "¿Qué me da en cambio?", preguntó. Pensé. ¿Le daré el tapado? No pude ofrecérselo. ¿Por qué? ¡Por qué había cubierto la Virgen! Era un tapado viejo, que pronto dejaría de usar. Lo que dije fué una ingenuidad. "Venga a casa y le daré lo que quiera". Naturalmente, no aceptó, pero parecía

porque mañana la volveremos a quemar". "Nosotros, somos más católicos que usted".

El 2 de julio, día que se celebra la festividad de la Virgen de los Desamparados, la Hermandad había ido a mi casa. Después de rezar el rosario, la presidenta, quien había donado la imagen, contó: "Cuando me enteré que estaban incendiando la iglesia, me puse de rodillas delante de un altar y rogué: «San José, la Virgen de los Desamparados está en peligro, cúbrela con tú túnica»".

Antecedentes del rescate de la Virgen de los Desamparados

El 16 de junio, un muchacho miembro de la Alianza, fué a la Plaza de Mayo armado de un whinchester a defender lo que el llamaba "la causa del pueblo". Hizo fuego contra los civiles que tiraban desde las ventanas de un edificio. "Con la llegada de refuerzos y un cañón antiaéreo —como dijo después— los hicimos callar ¡Esos ya no hablan más!" Ya en la casa donde vivía, en la calle Santa Fe, y a la que había ido a cambiarse de ropa mojada por la lluvia oyó gritos fuera. Salió precipitadamente, corriendo hacia la iglesia de San Nicolás donde un grupo de cuarenta hombres, después de arrancar la marquesina a la entrada y prenderle fuego, trataban con picos y barretas, de forzar las puertas. Logrado su objetivo, entraron a destruir y saquear. En la hoguera encendida en la vereda echaron trozos de bancos y de confesionarios, sotanas, casullas, etc. Lo que era de metal dorado, coronas, cálices, copones, cuces, se lo repartían entre ellos.

El muchacho, educado en un colegio salesiano, veía con horror cómo los otros tomaban vino de los copones. Pero al querer salvar un cáliz su mano se le paralizó. "Es una profanación", se dijo, y al entrar en la iglesia, le flaquearon las piernas; entonces, quizá influenciado por su educación religiosa, reaccionó y quiso salvar algo de todo aquello. Ante una Virgen cubierta de piedras que un hombre estaba a punto de arrojar al fuego, le pidió: "Dámela, que con ésto me hago unos mangos". El sacrílego dudó un momento. Tenía alzada la imagen; ¿por qué no entregársela a aquél compañero de causa, si en esa forma lo ayudaba? La Virgen pasó a los brazos del exalumno

contrados sentimientos que vive no son sino vagas referencias al proceso más urgente al cual asiste sin aprehenderlo totalmente.

timidad objetiva; una intimidad parecida a la que nos vincula con mundo" del espectador de cine. Agreguemos ahora un adjetivo: in-

Intimidad, hemos dicho más arriba, hablando del "estar en el Raskolnikoff, Julián Sorel o Lord Jim; intimidad cristalizada, marcada ya por la Fatalidad, reversible, como lo son las secuencias del mundo de los objetos. (Por supuesto, la otra intimidad, la intimidad subjetiva, la del amante con la amante, la de la madre con el hijo, la de dos amigos que se confían, intimidad cerrada, supone libertad, historicidad, irreversibilidad).

El cine nos instala en el centro de su intimidad; y el misterio de salir de nosotros mismos, de enuclearnos hacia el mundo, nos fuerza, con más violencia que cualquier otro arte, a remover nuestros pensamientos más secretos, nuestras angustias más guardadas. Pero no nos precipitemos. Esta intimidad cinematográfica no es toda la intimidad. Por ejemplo, si leemos a solas un poema de Mallarmé (muy pocos poemas de este poeta, imperiosamente íntimo, pueden ser leídos en alta voz, frente a un público, por limitado y escogido que él sea) el goce que nos da, compuesto de alusiones delicadas, de referencias cada vez más sutiles, apenas tiene parangón con ningún espectáculo cinematográfico. Lo que se pierde cuando se pasa de la poesía al cine se puede avaluar recorriendo las imágenes de algún film de Cocteau, quien se vanagloria, precisamente, de haber realizado "poesía de cine". No mezquinemos al autor de "Plain-Chant" el mérito de su osadía. Pero si volvemos a alguna de sus películas experimentales (prefiero no hablar de las comerciales), a "Orfeo", a sus ángeles de la Muerte, disfrazados de motociclistas, a su Muerte, femenina y dura, a sus altoparlantes que deletrean poemas crípticos, reconoceremos que una cierta intimidad es insoportable en el cine. Si el teatro aguanta la convencional intimidad de los monólogos o los apartes, tal calidad de contacto con los demás resulta insufrible cuando se intenta traducirla en imágenes paradójales, en los fuegos fátuos de la pantalla. Se tocan entonces los límites de la verosimilitud. Refiriéndonos aún al "Orfeo", experiencias poéticas, realidades que habitualmente espejean al sesgo de una rima o en la colisión de imágenes imprecisas, asumen forma concreta, se encarnan en los ges-

tos de una mujer severa o en los balbuceos desesperados de un poeta que no puede concretar su mensaje. Comprendemos, creemos comprender a la estatua en "La sang d'un poète", otro film experimental de Cocteau:

"Crois-tu qu'il est si simple de se débarrasser d'une blessure, de fermer la bouche d'une blessure?"

Mas ese espectador que está a nuestro lado y cuya presunta insensibilidad nos codea, nos impide abandonarnos a nuestro placer. Disuelve el minúsculo grano de poesía que la pantalla nos propone. ¡Infima sustancia para tantos ojos! El contenido poético se ha vuelto doloroso de tan íntimo. Y el cine, comunidad de percepciones conjugadas, cooperativa de escalofríos y de lágrimas, no aguanta diseciones demasiado finas, manipulaciones de desollado, infracciones a la regla burguesa de que hay temas prohibidos en presencia de los niños...



Volvamos ahora, en busca de mayores precisiones, a la intimidad del "estar con" del espectador del cine.

Heidegger ha señalado, dentro de la espacialidad del mundo, el ámbito particular de lo que está "a la mano", los entes de la cercanía inmediata, los útiles que empleamos, por ejemplo. Todo lo que en este "estar a mano" se dé asumirá el carácter de familiar: el sitio del ropero donde coloco mis corbatas, el lugar de la biblioteca donde puedo encontrar mis clásicos franceses, la mesa donde almuerzo, el tablero de instrumentos del automóvil cuyo volante empuño. Ninguno de estos objetos me sorprende. No me preocupo por ellos. Ese espacio es el mundo en que me desenvuelvo, en el cual proyecto mis actos o los inhibo. La nota particular de ese espacio es que también está dado en mi "ser en", forma parte de él. Y, como también dice Heidegger, aplico a ese espacio y a los objetos en él contenidos los caracteres del "des-alejamiento", lo cual equivale a otorgarles los rasgos de la cercanía, o "a hacer desaparecer su lejanía". La vida virtual de la conciencia es cercanía, "des-alejamiento", intimidad, si se quiere. Lo significativo del "des-alejamiento" es que él permite, justamente, el descubrimiento de la lejanía. Y de allí un rasgo pro-

certeros de una cámara bien dirigida. En las obras maestras del cine documental —es inevitable citar “El Hombre de Arán” de O’Flaherty— el mar, sus cóleras, su engañosa tranquilidad, su majestad irreplicable, renacen ante nuestros ojos. Llega a ser lo que ni las odas de los poetas ni las mejores fotografías fijas pudieron evocar del todo: una potencia incalculablemente plástica, infinitamente cambiante y cruel.



Todavía algo más: por poco que se analice la estructura del “ser en el mundo”, se nos impone su radical temporalidad. Con más urgencia, Heidegger afirma que “la temporalidad hace posible la unidad en la existencia”. Y además, en los modos menudos del “ser ahí”, en la cotidianidad, el tiempo aparece como ingrediente primario: “la cotidianidad se desemboza como un modo de la temporalidad”. No existe sólo la temporalidad en el “ser ahí”. El “ser en el mundo” también es claramente temporal. Y los estados afectivos, que en torno a él se dan sin reposo, “no son posibles sino sobre la base de la temporalidad”.

En esta temporalidad básica de nuestra conciencia reside, lo vamos viendo, la eficacia primaria del cine. El personaje cinematográfico en “Scarface”, el protagonista de “The Informer”, los héroes de “Brief Encounter” duran simultáneamente con nuestra duración; sus intimidades existen al par de la nuestra; son una prolongación de ésta. Vemos sucederse los episodios de su momentánea cotidianidad, que el director del espectáculo ha sabido subrayar en pasajes decisivos. Nuestra temporalidad se confunde con otras temporalidades, que ya no resultan ajenas porque no sean vividas en nuestra conciencia.

Hay, particularmente, un sector de nuestra intimidad que pocas veces accede a la expresión y en contadas ocasiones asoma a la cotidianidad del “estar en el mundo”. Lo relegamos a nuestro silencio y pocas veces se hace explícito, incluso en nuestras relaciones con los amigos de mayor confianza. Aparece, eso sí, con sus frondosos desarrollos, en las situaciones muy particulares que ofrece el Psicoanálisis. Y está condicionado, entonces, a la tensa subordinación

dormir. (No es inoportuno recordar aquí la significación del “montaje”, que permite al director cinematográfico rejuvenecer, dar vigencia definitiva, al sueño vivido. El “montaje” lleva aparejado el uso libre de la asociación de imágenes, la arbitraria ordenación de secuencias diversas y la fusión de sus anexos contenidos de comprensión. La avasalladora excitación espiritual que este artilugio, usado con destreza, lleva implícito se ha potenciado desde 1929, con la introducción del cine sonoro y parlante, con la adición de ruidos y sonidos imitativos, música, palabras claves, obsedantes fórmulas verbales. Consciente o inconscientemente, los técnicos manejan los efectos de la asociación. Su fuerza expresiva le viene del mundo de las “esferas” de Schilder, del “inconsciente colectivo” de Jung, del ámbito incalculable del inconsciente de Freud).

Ya se dijo que el cine usa una elaboración de las secuencias temporales. No es su tiempo el tiempo real de la cotidianidad. Se torna más lento (tomas en “ralenti”) o más rápido (crecimiento acelerado de los vegetales, argumentos donde se presencia el transcurso de una vida humana en un lapso brevísimo). El cine propone una concentración del tiempo del “estar en sí”, una presurosa continuidad vivida, ausente del teatro donde, forzosamente, el intervalo entre escenas y actos marca las pausas de la fluencia temporal.

Merced al neorrealismo del cine italiano surgido después de la última guerra, se han puesto al descubierto las raíces del nuevo planteo espacial que propone el cine. Pues el “ser ahí” es espacial, antes de ser espacialidad cotidiana. El mundo perceptivo que me rodea, merced a ello, forma parte de mí mismo: mi habitación, con sus muebles cuya ubicación no cambia, con sus luces y sombras, previsibles desde la mañana al anochecer. Los objetos circunstantes forman parte de mi cuerpo; son prolongaciones de mis piernas, de mis brazos, de mis dedos. Son tan usuales que no los veo. No existen.

He aquí que el cine acaba de recrearlos. Pero no lo ha hecho sin esfuerzo. Los descubrimos merced a un nuevo espacio más íntimo que el de nuestra cotidianidad. El “cameraman” avezado sabe destruir la

INVOCACION A MOZART

por

HORACIO ARMANI

Debes de haber amado demasiado la vida
para desangrarte así, en hermosura de sonidos,
continuamente grácil y adorable.
Debes de haber vencido bandadas de dulzura,
luces que no sabían de ti sino un temblor
y que entraron a tu alma con un rumor oceánico
de cristales azules navegándote.

No sabes con qué anciano dolor busco tu altura,
fulgencia deliciosa que abrillantas con sueños
la deplorable y agria mocedad de mi vida.
Cuando mis ojos llenas con tus lágrimas puras,
señor, liviano ser henchido como lluvia en otoño
y airoso,
cuando de la guirnalda sonora baja el zumo que amo
la ternura circula como un huso en tus dedos:
en esas yemas suaves me contemplo fluir
e idéntico a un racimo sube el beso a mi alma.

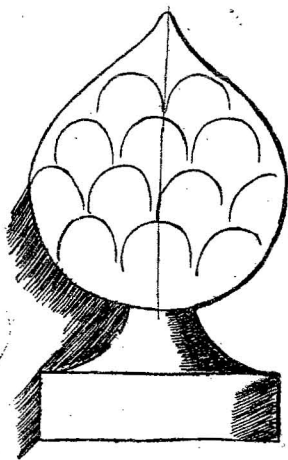
En tu sonido elevo mi corazón temblando sin cesar ante un río
memorioso, e inmóvil a su orilla
veo pasar los rostros de las suaves mujeres
amadas tanto tiempo para engaño del alma:
bocas, pechos, miradas largamente adorables
y en cuya sed la vida caía como un vino de temerosas ansias.

Sólo tu voz permite remontar esas aguas
de remota dulzura,
o acontecer cantando con los ojos bañados
por lágrimas antiguas, esperando
la delicia de un único instante incomparable.

(Oh, hermoso sería descender
por su profunda claridad, oyendo
los ecos nuevos de la luz, el aire
batiendo inmensos círculos, rodeando
la integridad paciente de aquel sueño).

Que tu milagro siempre me sea imprescindible como al amor el ansia:
no abandones mi ánimo, no desampares tanta
voluntad de ternura, tanto aguardar; no huyas
antes que nuestra espera se resuelva en tu gracia, ante que pueda
asirte agudamente con sólo una palabra
en el centro del sueño, como a Dios
Cristo en la hora aciaga de su muerte.

Hoy sólo la poesía, como una gracia inútil que aun conservo,
tiende hacia ti sus manos suplicantes, anhelándote.



El muchacho se echa hacia atrás, con las manos en la cintura, recorriendo posesivamente el cinturón de elástico azul. A menudo el Viejo le trae regalitos. Siempre adivina cuál es la menudencia que él desea con máximo fervor.

—Cuando dé el examen de ingreso, podría entrar en tu oficina...

El padre sonríe, complacido.

—Estás loco. A tu edad no se puede. Y además, yo quiero que estudies.

El Viejo mira los pinos gemelos y echa humo por la nariz. Gustavo sabe con absoluta precisión qué se espera de él.

—¿Qué materia te gusta más?

—Historia.

Mentira. Le gustan las cuentas. Pero confesarlo equivale a seguir arquitectura. O ingeniería, como le pasó al hermano del Tito.

—No hay ninguna carrera que se base en la historia.

—Por eso mismo... lo mejor será que me emplee en tu oficina.

El padre suelta una carcajada. Evidentemente, está encantado con la maniobra.

—¿Así que historia, eh?... Si no supiera que multiplicás y divís como una maquinita...

Gustavo se pone colorado. No le hace gracia el elogio. El quiere entrar en la oficina, colocarse junto al enorme pupitre del padre, alcanzarle los expedientes para que los autorice y pasar el secante sobre la firma.

—No te recomiendo la oficina — dice el Viejo, que después de muchas maniobras ha conseguido escupir una hebra de tabaco.

Al final del camino, hamacándose lentamente, como un pato, ha aparecido un hombre de oscuro, un importuno.

—Mamás dijo una vez que no vale la pena estudiar.

—Tu madre, la pobre, está cansada y a veces no sabe lo que dice.

—Pero...

—En cambio vos no estás cansado y a mí no me gusta oírte hablar así.

El padre se ha puesto serio y Gustavo se siente disminuído. El hombre-pato ahora está cerca y se ha detenido a observar una araucaria.

—¿Y no podría ser... que estudiase... y además... trabajase contigo?

—¿Y no podría ser —parodia deliberadamente el Viejo— que te quedes tranquilo? Total... sólo tenemos ocho años más para pensarlo...

Gustavo sabe que, como siempre, el padre está en lo cierto. Tiene la sensación de que está haciendo el tonto. Sin embargo, ahora el padre sonríe, comprensivo. Sonríe con sus labios delgados y también con sus ojos grises, bondadosos.

El hombre-pato se ha detenido frente a ellos.

—Hola — dice.

—Hola — dice el viejo, que no lo había visto acercarse.

—¿Así que éste es su chico?

—Sí.

Evidentemente, el Viejo está molesto. El hombre-pato tiene ojos mezquinos. Le tiende a Gustavo su mano pegajosa.

—Mire qué casualidad encontrarlo aquí... ¿Está de licencia?

—Sí.

—Yo tenía que cobrar unas cuentitas por Larrañada, pero el sol está tan agradable, que me decidí a cruzar por este lado.

—Cierto. Aquí se respira bien — comenta el Viejo, por decir algo.

También Gustavo está incómodo. Daría cualquier cosa para que el tipo se esfumase. Pero no, se ha establecido. Gustavo se fija en los detalles. Del bolsillo del saco le asoma un pañuelo que debiera ser blanco. El pantalón tiene, sobre la redilla, un zurcido grosero y evidente.

—¿Y cuándo vuelve?

—Mañana.

—Bueno, entonces iré a verlo.

El padre se agita. Tira el cigarrillo y lo aplasta con el zapato. De pronto hace un gesto raro, como señalando al chico. Gustavo no entiende el ademán, pero comprende perfectamente que el padre está molesto. El tipo, en cambio, no ve nada.

—Tengo que llevarle un regalito... ¿eh?... para que camine aquella orden de pago...

Ahora el padre hace un gesto desesperado.

—Mañana hablamos. Mañana.

Gustavo siente que se le va la cabeza, pero tiene una horrible curiosidad. Una vez le había dado al pecoso Farías un rabioso puñetazo en la nariz, sólo porque había dicho: "Anoche en la cena, papá dijo que tu viejo es buena pieza."

—Si no recuerdo mal, es un papelito de cien... ¿qué le parece?

—Mañana hablamos. Mañana.

Gustavo nota que el padre ha envejecido diez años. Se ha puesto otra vez el saco, ha juntado las piernas y está doblado hacia adelante.

Al fin, el tipo ha comprendido a medias.

—Bueno, me voy. Adiós, amigo.

El Viejo no responde. Gustavo toca apenas la mano blanda y pagajosa. El hombre-pato se aleja, hamacándose lentamente, disfrutando del sol. Atrás, le cuelga el forro descosido del saco.

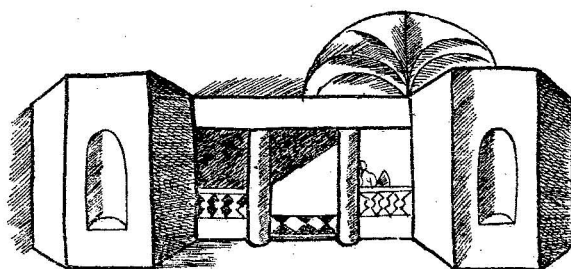
Sin hacer un gesto, el padre se levanta y empieza a caminar en dirección opuesta a la del tipo. Gustavo siente ahora en su mano la palma seca, rugosa, del Viejo. La madre le toma el pelo porque a él todavía le gusta que lo lleven de la mano.

Sin levantar la vista, el padre carraspea, y el muchacho intuye que algo le va a ser explicado. Quisiera pedir a Dios que algo le sea explicado.

—Mejor no le digas a tu madre que encontramos a éste...

—No — dice Gustavo.

Aún no sabe exactamente qué le está pasando. Por lo pronto, libera su mano, la mete en el bolsillo del pantalón y se muerde el labio hasta hacerlo sangrar.



LOS LIBROS Y LA REALIDAD VIVIENTE EN LA INVESTIGACION FOLKLORICA

p o r

AUGUSTO RAUL CORTAZAR

Los bibliotecarios rendimos culto al libro, no sólo por convicción y por amor, sino hasta por deber profesional. No se vea, pues, en lo que sigue, veleidades de apóstata. Sólo quiero proponer algunos motivos de reflexión surgidos en el curso de mis investigaciones folklóricas de campo. Además de su interés científico, éstas apasionan en cuanto son experiencias grávidas de contenido humano. Y una de ellas es, precisamente, el conocimiento de comunidades y grupos populares iletrados que elaboran y transmiten su peculiar patrimonio cultural con absoluta prescindencia de la palabra escrita.

Estos típicos géneros de vida, practicados a través de siglos sin manejar libros ¿justifican por eso nuestro desdén, autorizan nuestro juicio condenatorio?

Partiendo de lo más inmediato, de lo que en el ambiente ciudadano es para todos conocido y familiar, recuérdese qué variada categoría de aficionados accede a los dominios del folklore por caminos apartados de la habitual frecuentación libresca. Miembros de familias de rancia estirpe y particularmente los afincados en provincias; quienes dedican su actividad a las faenas agropecuarias, familiarizados con frecuencia con los mil detalles de la vida en las estancias de antaño por comentarios transmitidos de generación en generación; los aficionados a la música nativa y a la práctica hogareña de danzas criollas; los coleccionistas de objetos, láminas o grabados antiguos, que se conectan, gracias a su afán, con el mundo peculiar que esos grabados reflejan y aquellas cosas evocan.

En estos casos y otros semejantes, la vinculación con ciertos temas, el dominio que se llega a adquirir respecto de épocas históricas determinadas o de modalidades regionales características, o de especialidades de cualquier tipo, llega a veces a la categoría de un completo y exhaustivo conocimiento que puede revestir las galas de una desconcertante erudición.

Todo esto suele tender a caldear un simpático fervor hacia "la patria chica", acaso alguna ingenua vanagloria de campanario. El dato menudo, la anécdota desconocida, el episodio inédito, la pieza única van entretejiendo en torno del espíritu una maraña, no desprovista, por cierto, de encanto, pero que estorba la visión de más amplios horizontes intelectuales.

Lo folklórico se muestra como lo regional, lo típico de un grupo popular determinado; pero es engañoso ver en estas manifestaciones lo circunstancial y epidérmico y despreocuparse de su raigambre, que la tradición prolonga por siglos y la difusión cultural extiende por el orbe.

Hacia esa universalidad subyacente en los fenómenos al parecer más localizados e intransferibles tiende la indagación científica. Las flores de nuestro valle nos parecen únicas, y a los ojos del botánico no son sino expresiones particulares de fenómenos y procesos uniformes en la naturaleza vegetal.

La actitud admirativa y fervorosa ante lo tradicional del pueblo no fundamenta por sí sola la condición de folklorista; ni tampoco el conocimiento pormenorizado, de base empírica, sobre aspectos particulares. La aspiración científica no desmerece cualitativamente estas circunstancias, pero se orienta por otro rumbo. Y éste presupone etapas de teoría fundamentada, de estudio sistemático, de medios adecuados, de técnicas rigurosas. Nada de esto se obtiene y domina sin el auxilio de los libros. Y no de los de simple recreación, muestrarios amenos de material descriptivo o narrativo, reelaboraciones artísticas de datos no siempre bien documentados. Me refiero a libros técnicos, ya expongan una doctrina, analicen un fenómeno, ahonden monográficamente un tema, tracen la evolución de un proceso, comparen manifestaciones paralelas o ya, en fin, logren síntesis apoyadas en sólidas bases analíticas.

En este campo la producción internacional es tan copiosa que desborda las posibilidades individuales de seguir su ritmo. En esta ciencia, como en cualquier otra, el conocimiento de las fuentes bibliográficas debe ser el abecé de todo principiante. Y aun reducido el empeño a este umbral metodológico, no es fácil mantenerse al día.

Hay bibliografías que deben publicarse periódicamente para poder registrar el cuantioso material que se produce sin cesar; algunas pretenden abarcar el panorama mundial, otras reflejan la marcha de estos estudios en el continente americano, donde no faltan tentativas de compilación de guías bibliográficas del folklore de un país, como México, Perú, Chile, Argentina.

Estos índices y repertorios brindan al estudioso un sinfín de posibilidades. Desfilan ante sus ojos, por millares, datos precisos de libros, folletos y artículos sobre los más diversos temas folklóricos; se va enterando de la aparición de nuevas enciclopedias y diccionarios de la especialidad, cuajados a su vez de citas; sigue la marcha de las grandes síntesis en los tratados y manuales de los maestros y los ensayos e interpretaciones más audaces y novedosas de los jóvenes discípulos; por las referencias a congresos internacionales, encuestas, archivos, museos, institutos y cátedras en el mundo entero advierte cuánto de dinámico y fecundo hay en el brioso crecimiento de esta ciencia en pleno desarrollo.

He aquí signos elocuentes de ese progreso erudito. Todos ellos se manifiestan gracias al libro, a la revista, a la publicación impresa. Sería ocioso insistir en la observación de que sólo después de haber transitado este áspero y fatigoso camino se puede iniciar la despacica marcha de la investigación.

En la terminología técnica se distinguen la investigación llamada *de campo* y la *de gabinete*. A la primera me refiero especialmente en lo que sigue. Después de haber rendido tributo al señorío del libro en la formación del investigador y tranquilizada así mi conciencia de bibliotecario profesional y de bibliógrafo de ocasión, procuraré mostrar ahora el reverso de la medalla, ofrecer el antídoto para los casos de obsesión libresca, de culto fetichista por el papel impreso. Más de quince años jalonados de metódicos viajes de estudio a regiones apartadas pero riquísimas en "sustancia folklórica" me permiten enfocar el problema desde el ángulo opuesto. He recibido la reiterada lección de la vida popular en la puna del Norte, en los cerros y quebradas de Jujuy, en los valles de Salta, Catamarca y La Rioja, en los montes de Tucumán, en las sierras de Córdoba y San Luis, donde he visitado cien pueblos, aldeas y ranchos con afán de conocimiento

adquiere así el matiz local, el tono característico, el rasgo regional intransferible. Con lo cual el estudiante comprobará por experiencia que era justificada la afirmación oída de que "todo fenómeno folklórico es localizado, es decir, regional".

Tal comprobación no será excepcional. Si se trata de coplas, las mismas que en los cancioneros consultados en la biblioteca aparecen documentadas en Europa y América latina, desde Méjico a la pampa, observará que los versos se repiten, pero las modalidades del canto, la oportunidad en que se entonan, los instrumentos musicales que sirven de acompañamiento se combinan de manera única, propia de ese lugar y de esa comunidad. Y esto porque el canto, como la narración, como cualquier otro fenómeno folklórico, no son expresiones autónomas, aisladas, desprendidas del complejo cultural en cuya entraña se han gestado y nacido. Puesto que han sido asimilados porque llenan una necesidad colectiva, cumplen una función y son por lo tanto "funcionales". No están en el caso de un texto literario que se lee o se recita. El narrador, por ejemplo, entiende realizar un acto de interés común, es decir, social. Así está determinado desde tiempo incontable en el grupo popular y todos reconocen que ese acto tiende a conservar un bien que integra el patrimonio común. Un buen relato, que haga resaltar en la versión consabida sus excelencias más auténticas, no sólo deleita y halaga a los que escuchan; llena también una trascendente función educativa, pues se transmite a los niños y éstos, al conjuro del cuento fantástico, van adquiriendo, a través de su trama, de sus episodios, de sus descripciones, de los papeles de sus personajes, de su desenlace, nociones sobre la naturaleza y el mundo, conceptos morales, fórmulas de convivencia y hasta modos de comportamiento cotidianos. Y esta "función", a veces recóndita, pero no imaginaria, profundamente trabada con todas las demás expresiones del complejo cultural, como un órgano en un cuerpo viviente, no se capta leyendo el texto en una recopilación, por más anotada que sea. Lo cual no va dicho en desmedro de las beneméritas recopilaciones, sino como indicio que trata de poner de manifiesto la naturaleza íntima de los procesos folklóricos.

Por esta misma razón los ejemplos pueden reiterarse en los campos más dispares. Sería caso equivalente el del estudioso del habla popular, conocedor de las leyes fonéticas, diestro en el uso de los signos repre-

sentativos de los matices prosódicos, perito en clasificaciones prolijas de consonantes y vocales, pero que jamás haya oído a un paisano, en actitud de registrar su habla. Pudiera ocurrir que el instrumental técnico le resultara inoperante para transcribir fonéticamente la tonada provinciana de una viejita lugareña; este simple fenómeno acaso exigiera a fondo el empleo de toda su sagacidad de especialista, de su erudición de gabinete.

Como último supuesto, propongo otro caso: el de las técnicas o artesanías. Manuales, estudios monográficos, ensayos, artículos pueden informar, en el caso del tejido, por ejemplo, cómo son los rústicos telares nortños; la nomenclatura de sus piezas; las reglas de su manejo; la manera de tender la trama y entrecruzar los hilos; el movimiento de pedales y lizos; el vaivén del peine; los golpes de la pala; el girar del envolvedor. En una palabra, todas las minucias de esa técnica.

Si el especialista, saliendo del limbo de su biblioteca, se traslada a Belén, en Catamarca, paraíso de tejedoras, donde todo el que vive, teje, y donde cada uno puede decir de sí mismo "tejo, luego existo", se sentiría sin duda anonadado. Su información minuciosa y precisa tiene amplio campo para ser aplicada; pero frente a esa caudalosa realidad resulta mezquina, rígida, insuficiente. Porque ante los incontables telares instalados en todos los ranchos, en las galerías, bajo las ramadas, en los fondos, en los patios, en los jardines, en las habitaciones y aun tendidos desde el interior hacia afuera, volteando para esto la pared de adobe si fuere preciso, no puede menos de advertir que este espectáculo excede los minuciosos límites de la técnica de tejer. Se trata de un fenómeno popular, colectivo, empírico, vale decir, folklórico. Y como tal, tiene su raíz en el pasado más remoto y a través de siglos y generaciones sigue floreciendo en nuestros días. Por lo tanto, no es explicable sólo por razones económicas, insuficientes para dar cuenta del por qué de esta localización circunscripta a Belén, pueblo al que se tributa el supremo elogio diciendo que es digno de su nombre. Todos allí trabajan en los telares, desde la abuela a las nietas; todos dominan su arte por transmisión empírica y sin duda produciría risa si se les preguntara en qué manual o en cuál escuela han aprendido las reglas de esa actividad. Hasta causaría asombro la noticia de que existen libros que explican eso que ellos hacen gracias a la práctica, a la experiencia, acaso a la intuición. Mas lo cierto es que, huérfanos de le-

tras, hacen sus obras, y son obras de arte. No se trata sólo de un rutinario dominio de esos telares primitivos; lo que asombra es comprobar cómo, de tan rústico instrumento, son capaces de sacar tal partido. No se trata tampoco solamente de habilidad en la confección mecánica del tejido, pues lo que maravilla es el acierto en la armoniosa combinación de los colores, la delicadeza de las guardas, la elegancia de los dibujos, la extraña sugestión que emana de los motivos inventados por la tejedora. Algunos revelan curiosas conexiones con los decorados de las vasijas y las urnas extraídas del misterio de las tumbas indígenas; otros son estilizaciones de objetos, animales y flores familiares en el contorno cercano; y algunas, en fin, surgen de la libre inspiración del artesano. Y aquí, como ante cualquier obra de arte, hesitamos al pretender explicar lo misterioso de esa intuición, acaso ancestral, que ilumina la mente y guía la mano como mensaje que proviene de la sangre, tal vez de la tierra, sin duda de una herencia cultural que se mide por siglos. Cien pueblos del interior y millares de "teleras" o "tejenderas" en nuestras provincias dan hoy mismo, a quien quiera ver, esta fecunda lección. La palabra escrita es notable invento de la inteligencia del hombre, pero el espíritu es capaz de realizar obras prodigiosas aun sin el auxilio de las letras.

Si por fin se considera, no la relación entre el investigador novel y el ambiente donde debe actuar, sino el grupo "folk" con respecto a sus propios modos de vida, se hallan también motivos de reflexión en torno a este tema de los libros y la animada existencia popular.

En el curso de varios lustros de viajes de estudio he conocido numerosos pueblos, aldeas, caseríos, ranchos aislados, desde la puna jujeña a la pampa bonaerense. Me han entristecido muchos casos de atraso y penuria, de estancamiento y agonía. Fuerzas, conflictos y cambios de índole económica, social, política han rebotado en algunos de esos desconocidos rincones con violencia de cataclismo. La vida ha cambiado en torno repentinamente y estos lugareños, durmientes del bosque, la montaña o el llano se han visto relegados y oprimidos sin explicarse el por qué. El apego a lo rutinario, la incuria e ignorancia de estos grupos minúsculos contribuyen, sin duda, al desastre, pero como explicación resulta simplistas e individuales frente a la comple-

tividad de los factores colectivos que movilizan y conmueven a la sociedad entera.

Junto a estos casos de conflicto y catástrofe, otros hay más felices. Han quedado al margen del tiempo y su propio aislamiento los ha salvado. Sufren el olvido, mas evitan el aniquilamiento. En ellos se advierte que viven una etapa retrasada, pero normal, dentro del proceso de su evolución. Lugares así son para el viajero verdaderos oasis, no sólo geográficamente, sino espirituales. El investigador encuentra en los ranchos familias, con frecuencia numerosas, perfectamente integradas, en el sentido jurídico, social y ético. Llaman su atención la sagaz armonía funcional con que han amoldado los medios de vida a las características de la naturaleza circundante. Esta no guarda para ellos secretos. El conocimiento del medio y el dominio de las técnicas rústicas son empíricos, lo cual no quiere decir escasos, ni zurdos, ni superficiales. La conducta individual y colectiva se amolda a ideales de vida y a normas consuetudinarias, acaso no razonados ni expresos, pero intuitivos con agudeza y practicados con rectitud. Las expresiones populares del culto suelen ser ingenuas y a veces fetichistas y supersticiosas, aunque es envidiable, en cambio, la firmeza de la fe y la actitud piadosa y caritativa que dan resplandor a estas existencias oscuras. Otras virtudes, derivadas de ese centro esencial, ennoblecen la convivencia: el trato hospitalario, la solidaridad en la desgracia y el dolor, la cooperación es el trabajo, el respeto mutuo entre los miembros de la familia y de la comunidad. Tras las míseras apariencias de la indumentaria raída y del rancho decrepito, sorprenden la sobria cortesía en el trato, el señorío hidalgo de las actitudes. Cuando hay ocasión, en el canto, en el baile, en las obras artísticas de sus manos, surge, como flor impecable entre las peñas, un depurado sentido de lo bello que parece nacido por milagro.

Todo esto y mucho más, que yo he conocido y atesoro entre las experiencias humanas más reconfortantes de mi vida, me preserva del desdén y de la soberbia de los que, en la gran ciudad, no comprenden cómo pueden existir valores entre los iletrados y los rústicos. ¡Ellos, que se precian de leer el diario y las revistas de historietas, escuchar la radio y viajar en colectivo!

En otros planos de instrucción, y aun de cultura, se tropieza con

LIBERTAD, DERECHO Y CULTURA

por

BONIFACIO DEL CARRIL

En otra oportunidad he examinado las relaciones entre la libertad y el derecho a la luz de las aspiraciones del hombre moderno, que es gregario y vive en sociedad, pero que no ha renunciado de ninguna manera a la libertad por vivir en sociedad. Y así como el derecho es la condición primera de la existencia de todo ente social —no se concibe sociedad sin derecho que la rija—, el derecho es también la condición primera de la subsistencia de la libertad.

La única hipótesis teórica dentro de la cual se podría vivir en libertad sin la vigencia del derecho, es la del hombre solo en el desierto, pero entonces la libertad del hombre es su soledad, y la soledad, condición ineludible de su ilusoria libertad. Esta hipótesis es, por lo demás, bien se sabe, sólo una utopía *ad demonstrandum*. El hombre solitario en el desierto no existe. El hombre moderno, el hombre del siglo XX, es por definición un ser social. Nace y vive en sociedad. Si ansía ser libre necesariamente debe buscar en el derecho la fuente y el amparo indispensable de su libertad.

La libertad necesita del derecho para subsistir hasta tal punto que la suspensión o supresión del orden jurídico, aunque sea temporaria, por un solo minuto, importa siempre, inexorablemente la supresión de la libertad, por ese mismo tiempo, por ese solo minuto. Esta consecuencia no tiene, en verdad, excepción alguna, ni aún la de los gobiernos que se constituyen durante los llamados *estados de revolución*. Dentro de la acepción que se atribuye a esta palabra en las contiendas políticas y sociales de los países latinoamericanos —que es, por razones obvias, la que he utilizado— existe una doctrina universal relativa a los *estados de revolución* que caracteriza a los gobiernos *de facto*. Estos gobiernos son, desde luego, de origen extralegal pero sus poderes o facultades de ninguna manera tienen necesariamente que ser antijurídicos. Antes bien el tipo de *estado de revolución* a que me refiero ha sido siempre un *estado de derecho*, que puede

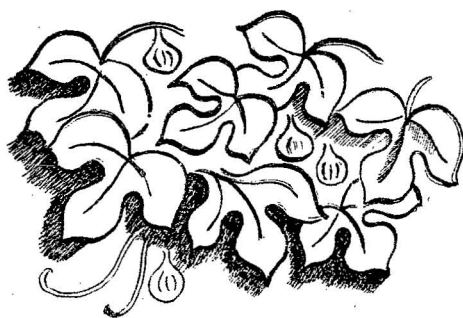
dáctica estaría fuera de lugar aquí. Bastará una sola observación. Comprender y sentir lo que se ha dicho sobre la libertad y el derecho, comprenderlo y sentirlo verdaderamente, es una forma de expresión de la cultura. Los pueblos y los hombres que no lo sienten, que no lo viven y no lo practican, no son cultos aunque sean instruídos, aunque posean un grado de educación relativamente desarrollado, aunque sean eruditos.

Cabe agregar algo más sobre la libertad, la violación del derecho y la cultura. En todo tiempo han existido conciencias prostituídas que relegaron todo, la educación, la instrucción, la erudición, y también la cultura, para servir fines mezquinos y deleznales. Pero las violaciones del derecho cometidas por los enemigos declarados de la libertad, han sido siempre un mal transitorio. Jamás la libertad y el derecho han sufrido desmedro en su valor conceptual porque haya habido audaces, temporalmente investidos del poder, que los hayan atacado. En todos los ejemplos de dictadura y despotismo conocidos, el peligro provino del clima de desaliento creado por la aparente perduración del poder arbitrario que pudo producir desconfianza sobre el valor perenne del derecho y de la libertad. Ese peligro siempre fué superado precisamente por la permanencia del derecho y por la victoria final de la libertad, en su condición de atributos esenciales de la humanidad, como lo han sido durante siglos. Cuando los móviles, en cambio, han sido o son sanos, cuando los hombres instruídos, educados, y aún eruditos, no prostituyen sus conciencias y quieren no sólo servir a la libertad sino que erigen este servicio en el fin último de su acción, y cuando, ello no obstante, violan el derecho, con el buen fin y la buena intención de no hacerlo, cuando los impele una necesidad que de buena fe creen ineludible, el peligro es gravísimo. Porque ya no se trata de superar el mal con el tiempo. El estado de confusión espiritual que su actitud crea, la falta de confianza que trasunta en la verdad y grandeza de los principios que creen servir, conducen inexorablemente a destruir en su esencia la verdad y eficacia de esos principios; conducen a destruir, precisamente, quiérase o no, la inviolabilidad del derecho y la inalterabilidad de la libertad.

Jamás el fin ha justificado los medios en hipótesis como esta. Si como se ha dicho con agudo acierto la pereza entra por mucho en la violencia del dictador, es indudable que la pereza entra también

por mucho en la utilización de medios antijurídicos, violentos por definición, aun cuando se los utilice ingenuamente con el fin noble de servir a la libertad, pues la libertad no recibirá nunca ese servicio. La antijuridicidad, el no derecho, sea cual fuere la intención y el resultado aparente, tiene siempre una consecuencia: la destrucción final de la libertad.

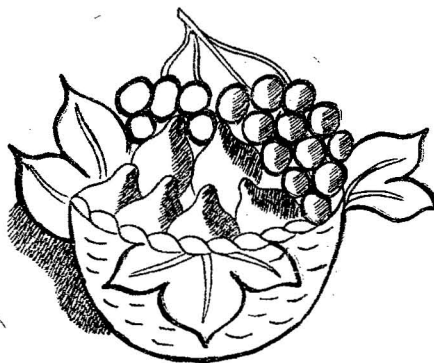
Vuélvese, pues, al punto de partida. El derecho es indispensable para la subsistencia de la libertad, verdad esencial que no admite retaceos, limitación, ni excepciones de ninguna especie. El hombre del siglo XX, si quiere vivir su libertad, debe respetar el derecho. No sólo porque debe tener conciencia de que sin derecho no hay libertad, sino porque debe tener confianza en el derecho y fe en la libertad. Y para que esta confianza y esta fe sean auténticas, sinceras y profundas, el hombre del siglo XX debe ser culto. Una de las formas primeras de expresión de su cultura será su vivir y su obrar en conformidad con su confianza y con su fe, sincera y profunda, en el valor del derecho y en las virtudes de la libertad. No puede haber pausas en este camino, ni vacilaciones en el obrar. Las soluciones de fuerza serán siempre deleznales. Por eso he querido agregar a la indisociabilidad de la libertad y el derecho, que señalé en mi trabajo anterior, como nota propia de este problema, su vinculación con la cultura. Porque estoy convencido de que sólo en los pueblos cultos y con hombres cultos puede vivir plenamente el derecho, y de que sólo cuando vive el derecho, vive también incólume, verdaderamente, la libertad.



Observadores generalmente bien informados vaticinan su próxima caída e incorporación a la DWIP.

No se crea, sin embargo, que Sir Dédalus todo lo aplaste. Cuando alguien le cae simpático, lo establece, provoca mediante su organización mundial algún formidable acontecimiento y entrega la noticia exclusiva al amigo con bastante antelación. La nueva agencia informativa parece de tal manera un capacitado competidor de la DWIP y los románticos directores de diarios todavía independientes se suscriben a ella por varios años. Días después, pasan por carácter transitivo a depender de la DWIP.

Lo que nunca se podrá negar es que Sir Dédalus Weimar (cuya prehistoria de modesto librero ya nadie conoce) ha establecido en este mundo el paraíso de los escritores. Estos ganan fuertes sumas escribiendo libros que Sir Dédalus vende a autores de toda índole. Es verdad que los escritores tienen que escribir a la vez la versión original, la aumentada, la revisada, la refutada, etc., todas las cuales son vendidas en bloque, y que sus nombres nunca figuran a la cabeza ni al pie de las obras que escriben, pero gozan de grandes comodidades, jubilación y vacaciones pagas en las playas Dédalus, pueden adquirir uno o más automóviles, tener bibliotecas con dos o tres libros prohibidos (anteriores a la Era Dédalus) y hasta comprarse, si son tesoneros y ahorrativos, algunos de los libros que ellos mismos escriben. A éstos suelen redactarlos con especial cariño.



Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: *Mi sentido pésame, General*. Este, muy conpungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: *Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible*. Una alcancía de lata recibía la cuota de dos pesos y a muchos no les bastó venir una sola vez.

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.

Borges y yo

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante

de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Delia Elena San Marco

Nos despedimos en una de las esquinas del Once.

Desde la otra vereda volví a mirar; usted se había dado vuelta y me dijo adiós con la mano.

Un río de vehículos y de gente corría entre nosotros; eran las cinco de una tarde cualquiera; cómo iba yo a saber que aquel río era el triste Aqueronte, el insuperable.

Ya no nos vimos y un año después usted había muerto.

Y ahora yo busco esa memoria y la miro y pienso que era falsa y que detrás de la despedida trivial estaba la infinita separación.

Anoche no salí después de comer y releí, para comprender estas cosas, la última enseñanza que Platón pone en boca de su maestro. Leí que el alma puede huir cuando muere la carne.

Y ahora no sé si la verdad está en la aciaga interpretación ulterior o en la despedida inocente.

Porque si no mueren las almas, está muy bien que en sus despedidas no haya énfasis.

Decirse adiós es negar la separación, es decir: *Hoy jugamos a separarnos pero nos veremos mañana*. Los hombres inventaron el adiós porque se saben de algún modo inmortales, aunque se juzguen contingentes y efímeros.

Delia: alguna vez anudaremos ¿junto a qué ríos? este diálogo incierto y nos preguntaremos si alguna vez, en una ciudad que se perdía en una llanura, fuimos Borges y Delia.

BIBLIOTECA DE CULTURA BASICA

por

GREGORIO WEINBERG

Los comentarios bibliográficos habitualmente se refieren a determinados libros o autores; poco frecuentes son, en realidad, los que tratan de colecciones de autores y temas modernos. Más infrecuentes aún son los que versan sobre colecciones de obras clásicas.

Nuestra intención en este caso es clara; queremos señalar a la consideración del público en general un noble esfuerzo: el de la Universidad de Puerto Rico, en colaboración con la "Revista de Occidente", de Madrid, cuyas publicaciones comienzan ya a difundirse en nuestro medio, y acerca de cuya importancia diremos en seguida algunas palabras. Mas tiene también esta nota una segunda intención. Va dirigida a quienes consideran las obras de los clásicos *res nullius*, y partiendo de ese supuesto cometen los mayores despropósitos. Así hemos visto algunas publicaciones sin nombre de traductor —como si el autor, francés en este caso, hubiese escrito en castellano; con la indicación de "traducido directamente del original francés"— cuando aquí el autor es griego; por razones de volumen funden y confunden en un solo tomo autores muy distintos por el género y la época. Se hace preceder la edición de un clásico con un supuesto prólogo, que no es otra cosa que un pasaje de un estudio publicado siglos ha, y por lo tanto ridículamente envejecido; o, mejor aún, un estudio que se refiere específicamente a otra edición, cuyas características y páginas no coinciden ni por casualidad, con las que tiene el incauto lector entre manos. Se da como versión directa lo que no es sino una vieja traducción estropeada por el añadido de galicismos y argentinismos que la desfiguran, lo que muchas veces parece ser el designio propuesto. Se lanzan al mercado textos incompletos, mutilados, mal ordenados, confundiendo el orden de libros, capítulos y párrafos. En una palabra, los pobres clásicos son, quizá, los peor tratados de toda la galería de autores. Recuérdese aquel inefable editor que hizo retraducir del francés pasajes del *Quijote* y de las *Novelas Ejemplares*, caso que lleva

preensión profunda y acertada del texto. El Prof. Risieri Frondizi, en un hermoso y extenso estudio preliminar, aborda “La situación histórica”, “La razón como criterio de verdad”, “La filosofía cartesiana”, “El método”, “Vida y escritos de Descartes”, “Contenido y significación del *Discurso del Método*”, trabajo que culmina con amplia bibliografía. Al término de su ensayo Frondizi destaca con mucha inteligencia el sentido del mensaje cartesiano: superado el “alud irracionalista”, “hoy vuelven a escucharse voces que nos incitan a retornar a la razón. Si bien tal vuelta no implica el retorno a una forma histórica de racionalismo ya superado, tampoco puede significar el olvido de aquellas obras que —como el *Discurso del Método*— ponen los pilares del gran edificio del pensamiento racionalista moderno. Sólo el conocimiento a fondo de dichas obras nos permitirá enfrentar, con un bagaje adecuado, el problema capital de nuestra hora, que parece ser —cada vez con mayor claridad— la reconciliación de la historia y de la vida con la razón. Problema que incluye la antigua y compleja cuestión de la permanencia en el cambio”. Y añade Frondizi: “Fuera del campo estrictamente filosófico, el *Discurso del Método* es portador de un mensaje que ha adquirido honda significación en el presente siglo... Es misión y deber del hombre defender sus derechos y los de sus semejantes; mas, de todos los derechos, hay uno que no deberá ceder por nada del mundo: el derecho a pensar por cuenta propia. Tal es el sentido último del mensaje cartesiano.” (1954, XCI + 240 págs.)

El *Fausto*, sublime creación, tiene aquí una edición realmente digna de su jerarquía literaria y de su importancia histórica. La conocida traducción en prosa de J. Roviralta Borell, revisada y cotejada, es la que se ofrece, subrayando: “Claro está que el lector de la obra traducida tiene que renunciar a aquella emoción estética ligada al lenguaje. La fidelidad literal de una versión en prosa sólo se consigue al precio de desvanecer las esencias peculiares de la forma poética. Una tal versión conserva y transmite, sin embargo, todo lo transmisible, cosa que no ocurre en cambio con las traducciones en verso, forzadas por la necesidad de éste a parafrasear el original y deformarlo con el fin de que se adapte a la nueva forma técnico-literaria: violencia tolerable cuando el traductor es también, por su parte, un

poeta que utiliza el texto traducido como pauta para una creación propia, pero risible empeño cuando, según suele ocurrir, el versificador sólo consigue una desgraciada caricatura como resultado de sus afanes. La prosa, con su mayor flexibilidad, es más capaz de plegarse a la idea poética original, aunque tenga que reproducir su música en sordina. El lector debe, pues, ampliar imaginativamente sus amortiguados efectos hasta representarse el juego espléndido con que el verso, acomodando cada vez sus medidas y poniendo a contribución siempre todos los recursos del arte poética, expresa los más variados matices del sentimiento... Estos conceptos, claro está, son válidos para cualquier versión prosificada de una obra de tanta sustancia lírica y vuelo filosófico como el *Fausto*, y quizás aquí las dificultades a vencer sean proporcionadas a la trascendencia de la inmortal producción goetheana."

El prólogo —denso y apretado en una decena de páginas— débese a William Sinz, quien rastrea históricamente el asunto y su significado: "La figura de Fausto simboliza el espíritu disconforme; significa guerra contra todas las limitaciones, ya sean impuestas por un oficio o profesión, *status*, un dogma o las corrientes de la época. Según los tiempos, ese espíritu ha sido apostrofado como blasfemo, hechicero, hereje, libertino o subversivo. En él se ve representado el peligro extremo para el orden establecido".

Un nutrido conjunto de ilustraciones fuera de texto, y unas deliciosas viñetas tomadas del *Fausto* holandés de 1865 dan particular encanto a la sobria presentación gráfica del texto. (s. f., 528 págs.).

Por razones de idioma y de metro, son muy distintos los problemas que planteó *Los Lusíadas*, obra cumbre de la literatura portuguesa, cuya traducción, prólogo y notas estuvieron a cargo de Ildefonso-Manuel Gil quien, indudablemente realizó una labor muy meritoria desde cualquier sector que se la considere: documentación, ajuste del texto y singular galanura literaria con que llevó a cabo la ardua tarea. Refiriéndose al criterio seguido, dice el traductor: "Al hacer esta nueva versión al castellano de *Os Lusíadas*, hemos procurado la más exigente fidelidad al texto de Camoens; cuando ha sido posible, hemos tratado de conservar hasta sus valores fonéticos, pero sin que por ello nos obligase a aceptar fórmulas que en castellano pudieran

resultar de escaso valor poético. Y sólo en casos extremos se ha rehecho totalmente alguna estrofa. Aunque nuestra aspiración era el logro de correctas octavas reales, ha habido casos en que, por mejor servir los versos originales, hemos utilizado consonancias imperfectas y asonancias, o alternado endecasílabos de disonante ritmo”.

Nutridas notas facilitan la cabal comprensión del sentido del poema, cuya presentación se ve realizada por 17 sugestivas ilustraciones: retratos, portadas, mapas, grabados de época, etc. (1955, 470 págs.).

Para quienes están al tanto de la producción bibliográfica en castellano no será motivo de extrañeza la falta de una edición crítica de *El Príncipe* de N. Maquiavelo, uno de los libros más discutidos e influyentes del pensamiento político de los últimos cuatro siglos.

La “Biblioteca de Cultura Básica” ofrece esta vez una publicación que el nivel de nuestra cultura, y de la enseñanza universitaria en particular, reclamaban. Son sus características más notables: Edición bilingüe (con la reproducción facsimilar de la primera edición, 1532); la traducción utilizada es la de Luis Navarro, “revisada a fondo y corregida cómo y dónde era preciso para eliminar errores, ajustando el texto en los puntos decisivos al espíritu y aun a la letra del original”, numerosas notas aclaratorias del sentido hechas con amplia erudición histórica y fina captación de antecedentes, influencias y matices. Incluye la obra cinco apéndices: I, “Obras de Nicolás Maquiavelo”; II, “Algunas de las mejores ediciones de las obras completas de Maquiavelo o de varias de sus principales, reunidas”; III, “Algunas de las principales ediciones del *Príncipe*”; IV, “Juicios sobre Maquiavelo y el maquiavelismo en los siglos XVI y XVII” que reúne 38 pasajes, a todas luces reveladores, de pensadores tan distintos e importantes como Guicciardini, Bodin, Lipsius, Campanella, Bacon, Quevedo, Gracián, Descartes, Saavedra Fajardo, Spinoza, etc.; V, “Obras, estudios, ensayos y artículos sobre Maquiavelo”. Completan el volumen ilustraciones y tablas genealógicas, con su índice correspondiente, como así también un utilísimo índice de nombres —de cuyo inapreciable interés no terminan de convencerse nuestros editores—, indispensable para la frecuentación de trabajos de este carácter.

Párrafo aparte merece el valioso y extenso estudio preliminar de Luis A. Arocena, autor también de la edición, notas y apéndices. El

centenar de páginas que abarca constituye un estudio, ejemplar a todas luces tanto por el rigor del método como por la claridad meridiana de la exposición, sobre “La significación histórica de Maquiavelo”, “Noticia sobre su vida y escritos”, “Su sistema de ideas, metodología y contenidos de su saber político”, “Proyecciones del maquiavelismo”.

A nuestro entender, el mejor elogio que puede hacerse de la comentada edición es desear sirva de punto de partida para quienes encaren en adelante publicaciones de textos de autores clásicos, con sentido y responsabilidad intelectuales, acordes con nuestro nivel cultural y las técnicas modernas. (1955, 622 págs.).

La misma “Biblioteca de Cultura Básica” incluye las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, de Hegel en la conocida traducción de José Gaos, de la que ya conocíamos dos ediciones anteriores: Madrid, 1928, y Buenos Aires, 1946; esta circunstancia y el prestigio de Gaos hacen inútil todo elogio. Como novedad, la edición que señalamos incorpora un valioso estudio del Prof. Adolfo P. Carpio, distinguido pensador argentino que hoy dicta cátedra en Puerto Rico. Su trabajo, “Para una introducción a Hegel”, constituye un magnífico intento de exponer, de manera breve y didáctica, el pensamiento complejo y polifacético del autor de *Ciencia de la Lógica*.

“La filosofía de la historia de Hegel...”, dice Carpio, representa la culminación de un profundo movimiento de investigación alemán, iniciado por Herder en 1784 y continuado por Kant, Schiller, Fichte y Schelling. Como fácilmente podrá suponer quien haya captado lo esencial del pensamiento hegeliano, no se trata aquí de una reflexión metodológica sobre la ciencia histórica (lógica de la historia), sino sobre el ser de los hechos históricos mismos (metafísica); y tampoco se trata tan sólo..., de una mera conversión de la historia al uso en historia filosófica, sino, a la vez que esto último, de una reflexión filosófica sobre la historia, una verdadera teoría de la misma”. (1953, 2 vols. con XLI + 396 págs. el 1º y 416 el 2º).

Los lectores de nuestro idioma conocen lo suficiente la traducción de las *Obras Completas* de Shakespeare, que tuvo gran difusión, llevada a cabo por Luis Astrana Marín, quien realizó la “nueva versión

al castellano, con introducción, notas y bibliografía" del tomo primero de las *Obras Completas* del mismo, en edición, esta vez, bilingüe, ilustrada, volumen que incluye *Macbeth* ("la tragedia de la ambición, que se desarrolla hasta adquirir proporciones épicas"); *Trabajos de amor perdidos* ("una de las comedias más exquisitas y encantadoras de Shakespeare y la más difícil de traducir"); *Mucho ruido para nada* ("deliciosa comedia... una de las obras de Shakespeare en que mejor se amalgaman lo cómico con lo dramático").

Indudablemente este esfuerzo era ya imprescindible; estábamos necesitando una edición crítica que además del análisis de cada pieza, la fijación del texto original y la pulcritud de la traducción, tuviese las notas indispensables para la comprensión de obras no siempre fáciles de penetrar cuando se trata de hacerlo en profundidad. Todo ello lo ha logrado Astrana Marín, estudioso paciente y devoto del autor y del tema. Sólo cabe aquí hacer votos por la pronta culminación de la ambiciosa empresa. (1955, CXVI + 662 págs. y 53 láminas fuera de texto).

Con esta intencionada descripción creemos haber señalado algunos aspectos que plantea la edición de los clásicos a nuestro idioma; esta ejemplar empresa que es la "Biblioteca de Cultura Básica" patrocinada por la Universidad de Puerto Rico, además de los valores intrínsecos de sus publicaciones deberá servir de ejemplo para que en el futuro se abandone la poltronería intelectual, y se ponga cuidado en la selección de los textos, los que deberán estar acompañados, *siempre*, de estudios preliminares modernos, notas oportunas, ilustraciones adecuadas, índices completos, etc. En este sentido esta colección marcará, indudablemente, rumbos. Por ello la señalamos a la consideración del lector culto, y sobre todo de editores, muchas veces improvisados, y que creen que clásicos son aquellos libros que además de no pagar derechos de autor, pueden publicarse a la diablo.

REENCUENTRO CON JERJES II, REY DE PERSIA

por

CESAR DABOVE

Oscar Mirza, escritor, viajaba de regreso a su casa, situada en un tranquilo puebl'o suburbano del oeste, en un confortable coche de tren, casi desierto. Acababa de abandonar el consultorio de su dentista quien le había extraído, media hora antes, un molar enfermo y endiabladamente implantado. Fué necesario administrarle una dosis desmedida de novocaína y tenía ahora una sensación de vacío consciente y material en el lado derecho de su maxilar superior; era también presa de malestar general. Hombre de carácter firme, para sobreponerse a sus quebrantos, dió libre curso a su profusa capacidad de fantasía, no sin una oculta trastienda interesada, porque hacía tiempo que este escritor, descontento con lo que llamaban neorealismo, muy en boga, andaba al acécho de temas originales y perseguía con avidez la ocasión de analizar, para su provecho de autor, toda sensación o sugerencia inhabitual que pudiera conducirlo a explotar un campo poco explorado en las letras. Utilizaba también esta gimnasia intelectual por razones meramente prácticas. Había descubierto en la ejecución de esos juegos mentales, que, para los temperamentos como el suyo, cuando se padece un dolor físico, suele ser ventajoso analizarlo en su múltiple complejidad, a fin de separarle en sus componentes. De esta manera se logra un alivio. Ejemplo de ello era cuando, como le ocurría con frecuencia, lo despertaba en la madrugada un dolor abdominal acompañado de intolerable malestar impreciso. En la penumbra del despertar, el dolor era intenso y lo moderaba discriminándolo cuidadosamente: "es un dolor que va en aumento para decrecer luego, lentamente; es, pues, un cólico y el malestar se multiplica porque va acompañado de náuseas y de un deseo intenso de dormir, interferido por el dolor." El análisis del complejo, aclarado en sus componentes, lo aliviaba, quizá porque le proporcionaba tranquilidad. Cuando le tocaba en suerte sufrir, prefería estar solo y la ausencia de puntos de contacto con el exterior

con súbditos con el alma trémula. Este era sin duda un día sombrío para la justicia del Reino, aunque Jerjes no siempre era temible e, incluso, los huéspedes extranjeros, alababan sus cualidades. El los hacía participar de sus placeres y les proporcionaba succulentas ganancias, quizá para su propaganda exterior. En realidad, como todos los tiranos, era confucionista en su política y mezclaba arteramente actos de ecuanimidad, con delitos, extravagancias y crueldades. Bebía con exceso y entonces se agudizaba una condición que mantenía siempre viva: la pasión irresistible de hacerse obedecer, que fué común a muchos reyes persas, hasta en sus máximos desafueros.

Se murmuraba en la corte que la víspera, se había excedido bebiendo y que una joven beldad prisionera no había sido tan incondicionalmente complaciente como él lo exigía.

Los dos mercaderes entraron en la tienda con sus manos ocultas en las túnicas. Mirza, menos amedrentado que su compañero. Tenía fe en su elocuencia, se sentía y era hombre de gran poder de convicción. A él, como dice el adagio, no lo ahorcaban si lo dejaban hablar. Pero también sabía que a los magnates suele parecerles excesivo, en sus vasallos, el privilegio de defenderse. Su mente estaba muy clara, como siempre en el peligro; no tenía lagunas mentales como suele ocasionar una honda preocupación, pero sufría una inclinación pertinaz a fijar su atención en cosas banales y su pensamiento acompañó un instante la graciosa columna de humo que surgía de un brasero de bronce donde ardía incienso que levantaba en el aire un penacho de humo serpentino que se desvanecía en el ambiente, tal como hubiera querido hacerlo él con su persona.

El perfume de las preciadas resinas amortiguaba el olor caprino de los arqueros y señores aunque en aquel entonces no lo molestaban tanto como al Mirza que viajaba en el tren, quizá ahora, por una falta de hábito secular.

Súbitamente reconoció al sátrapa enemigo entre la concurrencia de señores y comprendió que estaban perdidos. Jerjes II se dirigió a él con voz suave:

—*Repite en público las acusaciones al Gobernador.*

La orden los colocaba, inexorablemente, entre dos aciagos enemigos.

—*Señor...*

Pero la voz sin esperanza, de Mirza, se extinguió, y el acento del Rey cobró un tono autoritario:

—*¡Responde!*

Tras largos segundos, añadió con un matiz incoloro:

—*Procura no manchar tus sandalias. Ya sabes que la sangre me repugna.*

—Señor —dijo Mirza con desesperada audacia—, *me atreveré a pedirte una gracia. Concédeme una audiencia privada.*

Pero Jerjes respondió con desdén y firmeza:

—*¡Hablarás aquí!* Y adquirió su falsa actitud de ciego, aquella actitud, tan temida en la corte, que tomaba en ocasión de tramar una iniquidad. Erguía su cabeza y adoptaba un aspecto ausente de ciego, haciendo girar los globos oculares hacia arriba y dejando en descubierto lo blanco de sus escleróticas. Había sido instruido en esta maniobra por un eunuco encargado de cegarlos por el propio padre del niño, cuando tenía 13 años. Arriesgando su vida, el esclavo, apiadado del joven príncipe, simuló cumplir la orden y le enseñó a fingirse ciego. Muchas veces se repitió esta historia en la corte persa.

Mirza, abandonado de toda esperanza, dijo con trémulo acento:

—*¡Es un traidor! ¡Créeme, Señor!*

Entonces, volviéndose hacia los señores, Jerjes pronunció esta frase sin aparente trascendencia pero de memoria histórica imperecedera:

—*¿Qué os parecen, señores, estos aduladores que saben lo contrario de lo que me dicen?*

Se hizo un cargado silencio que nadie podía interrumpir y cuya prolongación regocijaba el alma del Rey. Defenderse era agravar la situación, pues un monarca de Persia no se equivoca. Ambos condenados —ya lo estaban— exhibían sus rostros exangües. Los señores intercambiaban miradas de inteligencia, enardecidos, porque aguardaban diversión extraña y cruenta. Los arqueros parecían indiferentes al espectáculo a juzgar por sus expresiones heladas por la rutina de las atrocidades y la disciplina, y hubiéranse dicho ajenos al drama si sus barbas no apuntaran a los acusados como puntas de lanzas enemigas.

Jerjes II señaló también con la punta de su barba, ahora descubierta, al comerciante amigo de Mirza y dijo con naturalidad:

tallo de metal. El tren detuvo su marcha en la estación y las máscaras descendieron en tropel. Mirza perdió el sentido.

Ese carnaval se singularizó por excesos que quedaron impunes. Un joven de antecedentes intachables fué herido, por sorpresa, en el abdomen, con un arma aguda y desusada. El matador la clavó con tal saña hasta la columna vertebral, que no la pudo retirar antes de huir. No se logró identificar al autor. Otras atrocidades inauditas quedaron impunes. Las autoridades estaban desconcertadas ante una ola de barbarie cuyos autores parecían haberse desvanecido en el éter. Se recogieron en las calles algunas armas blancas primitivas; una lanza, evidentemente muy antigua con una inscripción tan borrosa, al parecer por un choque contra otro metal, que no pudo descifrarse; dos arcos y algunas flechas que los peritos, por detalles de su confección, declararon no pertenecer a ninguna de las tribus indígenas del continente.

Mirza fué internado por su familia en un sanatorio de reposo mental e ignoraba, o fingía ignorar las circunstancias en que había sido herido. Su cráneo fué radiografiado por presumirse una lesión ósea debajo del traumatismo del cuero cabelludo. La película acusó un callo óseo consolidado de antigua data, incongruencia que dió lugar a controversias entre radiologistas y traumatólogos, triunfando, por supuesto, la teoría de que se trataba de dos lesiones, una reciente, antigua la otra, curiosamente coincidentes pero no concomitantes. Mirza negaba haber sufrido un traumatismo anterior.

El joven psiquiatra, condiscípulo de Mirza en el colegio nacional y apasionado por la historia antigua, era quizá el único amigo a quien el enfermo podía confiar su inverosímil episodio, porque este estudioso, con ser un científico eficiente, era un imaginativo, convencido de que nada hay más fantasmagórico, que la vida, significación y destino del hombre. Desde el primer momento este sagaz especialista se sintió poseído por un fuerte interés, porque también en su memoria flotaba un recuerdo confuso del bárbaro episodio que para Mirza se había producido dos veces: una remota, en el imperio de Jerjes II, y otra actual, un carnaval de 1949, en un pueblo de América del Sur. Si el recuerdo del amigo médico era veraz, el episodio, con variantes de tiempo y lugar, se había producido tres veces en la historia, con caracteres singularmente idénticos. Cuando Mirza curó, ambos amigos

HOMENAJE A ORTEGA

En este primer número de la nueva etapa de la Revista de la Biblioteca Nacional no podía callarse el hecho tan decisivo, y tan triste, de la sima inmensa que de súbito se abrió, hace poco más de un año, al morir Ortega. La cultura toda de Occidente perdió uno de sus más fuertes y copiosos creadores de nuestro siglo, y de todo su curso. Los hombres cultos de la Argentina quedaron huérfanos de uno de sus más grandes y amados padres espirituales — para muchos el que lo fué por excelencia.

Con los auspicios de la Institución Ortega y Gasset, fundada en la Argentina, en el local de esta casa, al mes de la muerte de Ortega, la Biblioteca Nacional cumplirá próximadamente un programa entero de actos de conmemoración de Ortega y estudio de su obra. A la espera de su principio, se deja constancia en este número de la Revista, como mínimo homenaje, de quién fué Ortega, con la reproducción del hermosísimo artículo de Julián Marías "El hombre Ortega"; y de cómo su muerte resonó ecuménicamente, con la transcripción fragmentaria de algunos textos necrológicos recogidos en el Boletín Editorial de la Revista de Occidente. Se honra, por último, insertando algunos fragmentos de la versión taquigráfica de una larga conferencia inédita de Ortega sobre el teatro, publicados gracias a la cordial autorización de sus herederos.

EL HOMBRE ORTEGA

por

JULIAN MARIAS

En los días que siguieron a la muerte de Ortega leí muchos periódicos, españoles y extranjeros. Y el triste suceso ha confirmado lo que ya sabían muchos: que, gracias a José Ortega y Gasset, España había vuelto a contar en el mundo de la inteligencia, en lo que se ha llamado “La República Internacional de las Letras”, con una plenitud que no había conocido desde el siglo XVII. Hemos visto, no sin sorpresa, que no sólo Europa, sino el mundo occidental entero, ha perdido a este español. Por una vez, el luto de España es un luto universal.

Quizá lo más conmovedor es la lectura de la prensa extranjera, sobre todo alemana, por supuesto, pero también suiza, holandesa, inglesa, italiana, francesa, desde luego americana —del Norte y del Sur—. Sin que falten, claro es, la estupidez, la bellaquería o el provincialismo, de los que habrá que hablar largo algún día. Pero lo significativo no ha sido eso, sino el hecho de que grandes periódicos internacionales, periódicos populares, periódicos minoritarios, pequeños diarios de pequeñas ciudades de extraña prosodia, que no están en casi ningún mapa, publican fotografías y artículos llenos de admiración, de entusiasmo, de respeto, de sorpresa, algunos con mal ocultas lágrimas. Algunos títulos: “Embajador del pensamiento”, “Ortega, luchador contra la estupidez humana”, “Un torero abandona el ruedo”, “También Munich lo ha perdido”... Me ha venido a la memoria el soneto que en 1624 compuso Quevedo a la “memoria inmortal de don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en prisión”, que terminaba con aquellos dos versos:

*La Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuran con dolor su desconsuelo*

¿Por qué me he acordado de estos versos de hace tres siglos? Poco después de escribirlos se cerró el tiempo en que los ríos de Europa

podían llorar la muerte de un español. El 21 de agosto de 1645, dieciocho días antes de morir, escribía Quevedo a don Francisco de Oviedo: "Muy malas nuevas escriben de todas partes, y muy rematadas; y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura." Para que le haga caso el mundo, un español necesita tener doble talento que un francés, un inglés o un alemán —quizá ahora triple que un italiano, porque lo italiano suele tener muy buena prensa—. Esto se explica por razones muy complejas, algunas injustificadas, por diversas leyendas de varios colores, por circunstancias concretas en que, como dice nuestro pueblo, "pagan justos por pecadores", y acaso por una razón más grave y justa: la pérdida de la esperanza, y con ella del crédito. Lo cierto es que desde la generación siguiente a la de Quevedo, es decir, la de los nacidos en torno a 1600 (Velázquez, Murillo, Zurbarán, Alonso Cano, Gracián, Calderón), hasta la del 98, España sólo ha producido un hombre de genio —si damos su valor entero a esta expresión—, un solo verdadero *clásico*, si entendemos por ello, como Ortega, el hombre capaz de presentarnos batalla después de muerto, el que nos enriquece de tal modo que tenemos que seguir contando con él; el que modifica nuestra manera de ver la realidad, de suerte que ya forma parte de nosotros; y ese hombre no fué un intelectual, sino un pintor, Goya. Es demasiado poco para un cuarto de milenio. Las figuras egregias que en España han nacido durante ese tiempo —Feijóo, Jovellanos, Larra, Valera, Galdós, Menéndez Pelayo— no han llegado a ese nivel; han sido espléndidas, pero insuficientes. Sólo desde 1900, poco más o menos, cambia la situación: el "medio siglo de oro" de que se habla ahora, no sé si con prisa —afán de trazar la raya y hacer la cuenta, sin esperar otros cincuenta años— o con desconfianza —miedo a que el otro medio siglo no sea de oro, o no sea oro todo lo que reluzca—. Y urge que nos preguntemos por qué han cambiado nuevamente las cosas, hasta llegar a ese llanto universal por Ortega —esta vez un llanto civil—, que también ha crecido en diluvio.

Lo primero que conviene subrayar de Ortega es su inverosimilitud. Que algo exista no prueba en modo alguno que fuese verosímil. En un desierto de tres siglos, con pequeños oasis, súbitamente, una de

las filosofías más profundas y originales (y difíciles, dicho sea de paso) de la historia. La inverosimilitud sube de punto cuando se cae en la cuenta de que lo que había antes del desierto tres veces centenario no era sino un oasis mayor, el que va de Francisco de Vitoria a Francisco Suárez, el más importante de una ruta de caravanas que nos llevaría, a través de árabes y judíos, hasta Séneca, es decir, hasta más allá de España.

¿Genialidad? Claro está, pero no hay que insistir en ello, porque es casi lo de menos; quiero decir que para hacer filosofía donde no la había, la genialidad es necesaria, pero completamente insuficiente. Más bien se trata de *autenticidad*, es decir, la convergencia de la preocupación española y la vocación teórica en un destino personal; y la fidelidad a ello hasta las últimas consecuencias. (No se olvide, *últimas*: épocas de pobreza, denuestos, peligro físico en ocasiones, silencio, deslealtades, el que parte decisiva de su obra esté aún sin publicar y acaso sin escribir, el que los que no saben filosofía se permitan decidir si era filósofo o no, si tenía o no un sistema). En rigor, nada de esto le importa a Ortega, porque está más allá de todas estas cosas, y el porvenir de su obra intelectual está ya asegurado, si algo humano lo está. ¿Por qué entonces, hablar de ello? Porque nos importa a nosotros, que tenemos que vivir aquí y ahora.

Todo esto se cifra en una sola palabra: *verdad*. Recordad la situación, en la frontera entre el siglo XIX y el nuestro: unos hombres necesitan apremiantemente saber qué va a ser de ellos; su “nosotros” se llama España; no saben a qué atenerse, y lo necesitan para poder vivir, para poder ser con decencia personal y plenitud histórica. Por eso, contra todas las conveniencias, se ponen a hacer obra intelectual: historia literaria, arabismo, filología, historia, literatura. Con la misma autenticidad que los presocráticos: de ahí su incomparable calidad, que ha permitido que la orografía intelectual española —tan menguada, tan escasa, tan mínimamente sustentada por esas altiplanicies que son los equipos— cuente cimas de las más altas de nuestro tiempo. Y al llegar al límite, cuando de verdad hay que saber a qué atenerse respecto a España, y esto radicalmente, se llega —no por capricho, ni siquiera por gusto, sino porque no hay más remedio— a la filosofía. Esto ocurrió hace cuarenta y un años, en 1914, en un pequeño libro publicado por la Residencia de Estudiantes y titulado *Me-*

ditaciones del Quijote. Un libro que está por leer, interpretar, beneficiar; alguna vez he enunciado mi propósito de hacer de él una edición con “comentario perpetuo”, al modo de los humanistas, que hará ruborizarse —si le queda esa capacidad— a la conciencia intelectual de lengua española.

Entre paréntesis, no creo que se haya advertido nunca una curiosa coincidencia entre las *Disputaciones metafísicas* de Suárez y las *Meditaciones del Quijote*. Suárez va a hacer teología; es lo que le interesa y se propone; pero ve “más claro que la luz” que no puede hacerla si antes no hace una metafísica; y entonces interrumpe “un poco” la obra teológica comenzada para restituir su lugar a la metafísica; el resultado de esa breve interrupción son los dos infolios de las *Disputaciones*. Pues bien, Ortega se propone entender e interpretar el *Quijote*, porque le parece la clave de la historia española, porque en él espera descubrir el secreto de España; pero tiene que interrumpirse también y anteponer a su estudio una “meditación preliminar” que es, ni más ni menos, la primera versión de la metafísica de la razón vital.

La filosofía de Ortega es por necesidad circunstancial, y arranca efectivamente de su circunstancia. *Benefac loco illi quo natus es* —dice citando la Escritura—. Y esa circunstancia es la española, más concretamente el Escorial —“nuestra gran piedra lírica”—, con su Herrería, y las sierras circundantes al fondo, y el bosque con arroyos y oropéndolas que va a ser tema de la primera descripción de una realidad radicada en la vida humana. (Recuérdese que fué Ortega, por cierto, quien profetizó hace treinta años que un día los jóvenes españoles irían en peregrinación al Escorial). La reabsorción de la circunstancia— pensaba Ortega— es el destino concreto del hombre. Hay que buscarle el sentido, salvarla, porque “si no la salvó a ella no me salvo yo”. Por eso el primer género literario de Ortega fueron las “salvaciones”, en que se trata de esto: “Dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones”. Por eso también aparece en él la filosofía como “la ciencia general del amor”. Este es el origen personal de la filosofía de Ortega; su manera de aconte-

cer, un destino irrenunciable de veracidad, que lo llevó unas veces a la palabra y otras lo empujó hacia el silencio. Ortega buscó para sí y para sus compatriotas el señorío de la luz sobre sí mismo y su contorno. Nunca dimitió de él, nunca renunció ni a una partícula; y así pudo decir en 1931, cuando las circunstancias —siempre las circunstancias— lo impulsaron a dirigirse a la totalidad de los españoles, y no sólo a unas pocas almas sedientas de teoría, en libros “escritos en voz baja”: “En lo esencial, fiel a mi oficio de ideador, seré siempre sólo un jefe de negociado en el ministerio de la Verdad”. Y dos años después, en su curso *En torno a Galileo*, en la Universidad de Madrid, nos decía a sus oyentes de aquella hora estas palabras: “Hay demasiadas probabilidades para que la generación que ahora me escucha se deje arrebatar como las anteriores de aquí y de otros países por el vano vendaval de algún falso extremismo, es decir, algo sustancialmente falso. Esas generaciones, temo que todavía la vuestra, pedían que se las engañase— no estaban dispuestas a entregarse sino a algo falso—. Y revelando en la tranquilidad de esta aula un secreto, diré que a ese temor obedece en buena parte mi parálisis en órdenes de la vida no universitarios ni científicos. No se me oculta que podría tener a casi toda la juventud española en veinticuatro horas como un solo hombre, detrás de mí: bastaría que pronunciase una palabra. Pero esa palabra sería falsa y no estoy dispuesto a invitaros a que falsifiquéis vuestras vidas. Sé, y vosotros lo sabréis dentro de no muchos, años, que todos los movimientos característicos de este momento son históricamente falsos y van a un terrible fracaso. Hubo un tiempo en que la repulsa del extremismo suponía inevitablemente que se era un conservador. Pero hoy ya aparece claro que no es así porque se ha visto que el extremismo es indiferentemente avanzado o reaccionario. Mi repulsa de él no procede de que yo sea conservador, que no lo soy, sino de que he descubierto en él un sustantivo fraude vital”.

Los tres peligros que Ortega combatió a lo largo de su vida, especialmente en cuanto aparecían como lacras de la vida española, fueron la cursilería, la chabacanería y el envilecimiento. Además claro es, de esa plaga universal que es la tontería. (“El tonto —escribió una vez— no se sospecha a sí mismo: se parece discretísimo, y de ahí la envidiable tranquilidad con que el necio se asienta e ins-

tala en su propia torpeza. El tonto es vitalicio y sin poros. Por eso decía Anatole France que un necio es mucho más funesto que un malvado. Porque el malvado descansa algunas veces; el necio jamás”). Para salvarnos de todas estas cosas, Ortega tenía que salvarse a sí mismo, porque sólo se puede predicar con el ejemplo; pero a la inversa, y como sabía por razones filosóficas, no se puede ser de verdad inteligente —históricamente inteligente— en un país estúpido, ni tener una vida públicamente decente en una situación de envilecimiento. Esto explica la desaparición del talento en el mundo o grandes porciones de él en épocas enteras, en las cuales las condiciones psicofísicas del hombre permanecen inalteradas, pero se angosta la vida biográfica —el órgano de la intelección—; e igualmente la atrofia de la dignidad y el coraje en lo que Ortega llamó las épocas de alma desilusionada. “Envilecimiento, encanallamiento —escribió—, no es otra cosa que el modo de vida que le queda al que se ha negado a ser el que tiene que ser. Este su auténtico ser no muere por eso, sino que se convierte en sombra acusadora, en fantasma, que le hace sentir constantemente la inferioridad de la existencia que lleva con respecto a la que tenía que llevar. El envilecido es el suicida superviviente”. En eso estriba la explicación de la mayoría de los inexplicables descontentos que arrastran muchos que parecen mimados por la fortuna.

“¿Puede esperar un español que algún compatriota sienta interés por el secreto de lo que fué su vida”? —preguntó Ortega, en un momento de frenada solemnidad, al reunir por primera vez, en 1932, una edición de sus *Obras*—. “No hay grandes probabilidades —agregaba— de que una obra como la mía, que, aunque de escaso valor, es muy compleja, muy llena de secretos, alusiones y elisiones, muy entretijada con toda una trayectoria vital, encuentre el ánimo generoso que se afane, de verdad, en entenderla”. Yo sé con qué esperanzada desconfianza escribía Ortega estas palabras, con qué interés —por los españoles mucho más que por sí mismo— atendió silencioso a la obturación o la maduración de unas u otras de esas probabilidades.

¿Quién era Ortega? Un hombre no es una cosa. Sí, ya sabemos que es una persona; pero cuando llega la hora de la verdad, se nos suele explicar la persona como una *cosa*, bien que de naturaleza racional, pero cosa al fin, por ese inveterado materialismo que Or-

el momento recordar tres cosas: 1) que no conozco a nadie que por él haya perdido su religión ni un quilate de ella; 2) que a mí, personalmente, su amistad y su doctrina me han servido de eficaz ayuda para desechar tentaciones procedentes de muy otros lugares, y 3) que a él no le ayudó tan eficazmente la formación y el influjo de sus maestros.

Ortega, doctor en filosofía y letras por Madrid, mozo muy lleno de esperanzas, huyó “del achabacamiento de su patria” para ir a Alemania. Al evocar en 1909 lo que entonces era la Universidad alemana, escribía Ortega: “Y en tanto, en nuestra Universidad fantasma la sombra de un profesor pasa lista señudamente a las sombras de unos estudiantes” ¿Qué debía Ortega a Alemania? No se olvide que los hombres generosos suelen exagerar sus deudas. Al recordar sus años de Marburgo, escribió una vez: “Es una pequeña ciudad gótica puesta junto a un manso río oscuro, ceñida de redondas colinas que cubren por entero profundos bosques de abetos y de pinos y de bojes espléndidos. En esta ciudad he pasado yo el equinoccio de mi juventud: a ella debo la mitad, por lo menos, de mis esperanzas y casi toda mi disciplina. Ese pueblo es Marburgo, en la ribera del Lahn”. No está demás recordar que esas palabras las escribió Ortega en 1915 —no en 1955—; pero hay que agregar que su filosofía personal, la que entonces se iniciaba, no venía de Marburgo ni de ningún otro lugar de Alemania. El pensamiento alemán sirvió enormemente al “pequeño celtíbero del Escorial”, ha dicho Ernst Robert Curtius, pero le sirvió de *estímulo*; y fué Ortega quien, según el mismo Curtius, devolvió a los alemanes, en el tercer decenio de este siglo, el sentido y el gusto de la filosofía.

No es necesario ni recordar siquiera lo que Ortega hizo a su vuelta a España: su obra aristocrática —“toda creación es aristocracia”— en la plazuela que es el periódico, su *Revista de Occidente*, la mejor que ha tenido nunca España, la editorial que ha publicado, vendido, reeditado muchos centenares de libros de primer orden, que han puesto a España “a la altura del tiempo”, y llegaron a hacer de ella el país menos provinciano de Europa, el haber conseguido que la Universidad fuese algo que ni lo viejos recuerden ni los jóvenes pueden siquiera imaginar, los “experimentos de nueva España” a que se dedicó afanosamente su vida, mientras su vida se quemaba como una

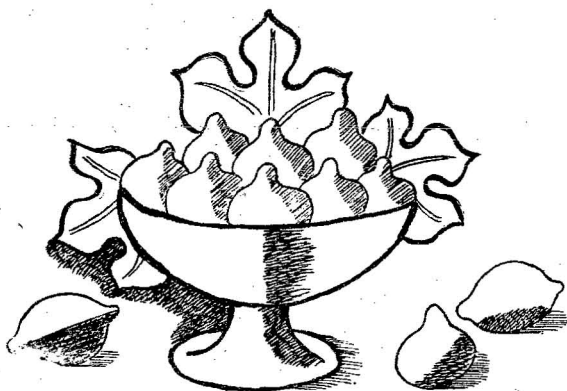
rotama al lado del camino que lleva a España por su historia. Nada de esto es necesario recordar, porque estamos viviendo de ello.

Y mientras tanto, y sobre todo, la intimidad solitaria en que se gesta una filosofía. Lo que sí habría que recordar son las renunciaciones de Ortega: a la riqueza, a la fama internacional precoz, a la influencia a costa de mentir, a los puestos y los honores: vivió “con un trapo detrás y otro delante” y ha muerto no siendo “nada”, porque prefirió, al revés de tantos otros, ser “alguien”: precisamente *él mismo*.

He pensado muchas veces en el mito de Ortega. Porque hace falta el mito —se entiende, el mito verdadero—; sin él, la vida de un pueblo es gris y miserable, utilitaria, sin gracia ni alegría. Los que no lo han conocido han inventado sin imaginación pálidas leyendas tópicas: que era frío, altivo, distante. Al hablar de mitos, estaba pensando en Ortega como mito solar. Porque era como el sol: cálido, irradiante, luminoso, hospitalario, fertilizador, poderoso. Orgulloso, sí; como Don Quijote cuando decía “yo sé quién soy” (¿pués? ¿qué se creía? ¿qué iba a ignorarlo?); pero cordialísimo, lleno de interés desinteresado por el prójimo, hasta el más modesto, hasta llegar a la ternura. (La única vez que le oí hablar en portugués, lengua que jamás usó con sus amigos, fué para preguntar por unas llagas, acariciándolo, a un niño que le pidió limosna en Lisboa, durante uno de nuestros paseos). Era alentador y comprensivo con todos, hasta con los muy limitados, pero implacable con la simulación y la falsedad. No se engañaba casi nunca respecto a las personas, pero su bondad —y su última esperanza— lo impulsaba a dejarse engañar algunas veces. Por su función de magisterio, tenía el deber del desdén, y lo cumplió cuando hizo falta. Pero era hombre de diálogo y tertulia— casi ha muerto en ella— y de discusión: horas y horas he discutido con él, y nada blandamente; “como dos tigres de la dialéctica”, me dijo en una carta, anticipando con fruición esas discusiones interminables. Sus ojos servían a los demás de espejos en que hacer examen de conciencia. Cuando un asiduo de su tertulia empezaba a no frecuentarla, casi siempre significaba que prefería no mirarse en ellos.

Y quiero recordar, por último, la soledad en que cruzó gran parte de su vida. La vida —siempre lo enseñó— es radical soledad; pero, además, conocía el destino de los innovadores y los hombres insobornables: quedarse solos. Cuando Dios se muestra particularmente pro-

picio con alguno, se queda *casi* solo. Esto no quiere decir que se pierda solitario en el desierto, porque los demás lo siguen —a distancia—. Tal vez cuando ya no pueden darle compañía, cuando hay que hablar de él en pretérito y ya no va por la Gran Vía o la calle San Bernardo, por la Ciudad Universitaria o por el Retiro, por la calle de Bárbara de Braganza o la de Monte Esquinza; por este Madrid entrañable, suyo y nuestro. Cuando se superan ciertas miserias y esa “modestia histórica” que tantas veces nos extravía, y se ve que aquel hombre que estaba entre nosotros, que hablaba y escribía, conversaba y paseaba, era del linaje de Platón o de Descartes, de Cervantes, Quevedo o Goethe. Cuando se ha ido silenciosamente y ya no está entre nosotros.



IDEA DEL TEATRO — UNA ABREVIATURA

por

JOSE ORTEGA Y GASSET

¿Qué es la cosa *teatro*? La cosa teatro, como la cosa hombre, es muchas, innumerables cosas, diferentes entre sí, que nacen y mueren, que varían, que se transforman hasta el punto de no parecerse, a primera vista, nada una forma a la otra. Hombres eran aquellas criaturas reales que sirvieron de modelo a los enanos de Velázquez y hombre era Alejandro Magno que ha sido el magno *pesegão* de toda la Historia.

Por lo mismo que una cosa es siempre muchas y divergentes cosas, nos interesa averiguar si, al través y en toda esa variedad de formas, no subsiste más o menos latente una estructura que nos permita llamar a innumerables y diferentes individuos hombres, a muchas y divergentes manifestaciones teatrales. Esa estructura que deja sus modificaciones concretas y visibles, permanece idéntica, es el ser de la cosa. Por tanto, el ser de una cosa está siempre dentro de la cosa concreta y singular, está cubierta por este oculto latente. De aquí que tengamos que des-ocultarlo, des-cubrirlo y hacer patente lo latente. En griego estar cubierto se dice *lacoïn* con la misma raíz de nuestro latente y latir. Decimos del corazón que late, no porque pulse y se mueva sino porque es una víscera, porque es lo oculto o latente dentro del cuerpo. Cuando logramos sacar claramente a la luz el ser oculto de la cosa decimos que hemos averiguado su verdad. Por lo visto, averiguar significa advenir, hacer manifiesto algo oculto, y el vocablo con que los griegos decían "verdad" resulta significar lo mismo: *a* equivale a *des*, por tanto, *alethein* es des-ocultar descubrir, des-latentizar. Preguntarnos por el ser del teatro equivale, en consecuencia, a preguntarnos por su verdad. La noción que nos entrega al ser, la verdad de una cosa es su Idea. Vamos a intentar hacernos una idea del teatro, *la idea* del teatro. Como la brevedad del tiempo con que cuento es extrema me obliga a reducir en extremo la exposición de la Idea, a ofrecer a ustedes sólo una *Abreviatura de*

la *Idea del Teatro*. Y aquí tienen ustedes aclarado el título de esta conferencia *Idea del Teatro — Una abreviatura*.

Supongan que la única vez que hemos visto y hablado a un hombre coincidió con una hora en que este hombre sufría un calambre de estómago o tenía un ataque de nervios o cuarenta grados de fiebre. Si alguien después le preguntase qué opinión tenían ustedes sobre lo que aquel hombre es ¿se considerarían ustedes con derecho a definir su carácter y datos? Evidentemente, no. Le habían ustedes conocido cuando aquél hombre no era aquel hombre, sino sólo la ruina de aquel hombre. Es condición de toda realidad pasar por todos los dos aspectos de sí mismo. Lo que es cuando es complemento de plenitud o perfección y lo que es cuando es ruina. Para usar un espléndido término del deportismo actual que hubiese entusiasmado a Platón — ¡cómo que viene de él! — para usar, digo, un término deportivo, al ser con plenitud y es perfección lo llamaré “ser en forma”.

Pues como harían ustedes mal en definir un hombre según su apariencia cuando le vieran enfermo, el teatro y toda realidad deben ser definidos según su “ser en forma” y no en sus modos deficientes y ruinosos. *Aquél explica éstos*, pero no al revés. Quien no ha visto más que malas corridas de toros — y casi todas lo son — no sabe lo que es una corrida de toros; quien no ha tenido la suerte de encontrarse en su vida una mujer genialmente femenina no sabe lo que es una mujer.

¡Ruina! — de ruere—. ¡Qué se ha venido abajo, lo caído, cadente y decadente! Es lamentable, que cuanto existe en el Universo no exista con plenitud y perfección, sino que por el contrario, a la gracia y verdad más perfectas les llega inexorablemente la hora de su ruina.

No hay nada más melancólico y por eso los románticos, desde el Poussin y Claudio de Lorena que fueron los protorrománticos, buscan las ruinas, se establecen en medio de ellas con delicia y entregan sus ojos a la voluptuosidad del llanto. Porque los románticos se embriagan de melancolía y beben con deleitación el Oporto o el Madeira de sus lágrimas. Les gusta tener a la vista esos paisajes donde se levanta en un último esfuerzo el arco roto que enseña al cielo el muñón de sus rodela, donde sus yerbajos abrazan y ahogan los pobres sillares decaídos, donde se ven torres moribundas, colum-

nas decapitadas, acueductos desvertebrados. Esto es lo que ya en el siglo XVII pintaron el Poussin y Claudio de Lorena. Los románticos han descubierto la gracia de las ruinas. Decía Emerson que, como cada planta tiene su parásito, toda cosa en el mundo tiene su amante y su poeta. Hay, en efecto, el enamorado de las ruinas. Está bien que los haya. Y tienen también razón. Porque lo ruinoso, como hemos dicho, es uno de los dos modos de ser la realidad. Aquel hombre, hace años tan poderoso, con sus miles y miles de *contos* le vemos hoy arruinado. Siendo jóvenes, fuimos a aquella ciudad y descubrimos una mujer maravillosa que parecía hecha de pura luz y pura vibración, con sus mejillas de piel tensa y pálida llenas de reflejos, como una joya cerámica. Al cabo de muchos años, volvemos a pasar por aquella ciudad y preguntamos por aquella mujer y el amigo nos responde: ¡Conchita! ¡Si usted la viera! ¡Es una ruina! Lo cual no quiere decir que esa ruina llamada Conchita no siga tal vez siendo una delicia, pero una delicia otra. La mujer que no es joven es acaso la que posee el alma más sabrosa. Recuerdo haber escrito en mi primera juventud —y esto significa que me refiero a remotas cronologías—; los párrafos deben encontrarse en uno de mis primeros libros— que prefería en la mujer esa hora vendimial del otoño, cuando la uva, precisamente porque han pasado por ella todos los soles del estío, ha logrado hacer con ella su sublime dulzura. Y recuerdo también, la impresión que me hizo siendo un adolescente, ver a la famosa actriz Eleonora Duse, una mujer alta, demacrada que no era ya joven y nunca fué bella pero en cuyo rostro se hallaba siempre presente un alma estremecida —estremecida y delicada— de modo que en sus ojos y en sus labios tremolaba siempre un gesto de ave herida con un plomo en el ala, un gesto que sólo podría describirse diciendo que era como la cicatriz de cien heridas causadas por tiempo y pesares. ¡Y aquella mujer era encantadora! Los *rapaces* del tiempo salíamos del teatro con el corazón contraído y sobre él un como breve ardor y una como fatua llama que es el fuego de San Telmo de amor adolescente. Todo un lado de la realidad, y muy especialmente todo un lado de las cosas humanas consiste en ser ruina.

.....

La ruina. El que unas cosas acaben es condición para que otras nazcan. Si los edificios no cayesen en ruinas, si se conservasen imperecederos, no habría sobre el haz del planeta, a estas horas, espacio para vivir nosotros, para construir nosotros. No podemos, pues, contentarnos con llorar sobre las ruinas: éstas hacen falta. El hombre que es el gran constructor, es el gran destructor y su destino sería imposible si no fuese también un fabricante de ruinas. Bien está que de cuando en cuando seamos románticos y nos dediquemos al sentimental deporte de llorar sobre las ruinas de las cosas. Pero si las ruinas de las cosas pueden servirnos como gas lacrimógeno, para lo que no pueden servirnos —y esto es a lo que iba— es para definir el ser de esas cosas. Para esto necesitamos, repito, contemplar su “ser en forma”.

La advertencia, importa mucho, porque hoy, en Occidente al menos, cosa nada hay que no sea ruina y lo que tenemos a la vista en esta hora negativa, en esta hora de calambre de estómago puede desorientarnos sobre lo que las cosas son. Casi todo es hoy en Occidente ruina, pero, bien entendido, *no por la guerra*. La ruina preexistía, estaba ahí ya. Las guerras últimas se han producido precisamente, porque el Occidente estaba ya arruinado, como pudimos diagnosticar con todo detalle hace un cuarto de siglo. Está en ruinas casi todo desde las instituciones políticas hasta el Teatro, pasando por todos los demás géneros literarios y todas las demás artes. Está en ruina la Pintura —sus escombros son el Cubismo, por ello los cuadros de Picasso tienen un aspecto de casa de riego o de rincón del Rastro. Está en ruina la Música —el Strawinsky de los últimos años es un ejemplo del detritus musical. Está en ruina la Economía —la de las naciones y la teórica. En fin, está en ruina, grave ruina, hasta la feminidad. ¡Ah, claro que lo está! ¡Y en grado superlativo! Lo que pasa es que el tema al tratar del cual me he comprometido hoy es otro muy distinto que, si no, tendríamos conversación para una temporada.

Por tanto, cuando hablemos ahora del teatro procuraremos mantener al fondo y a la vista sus grandes épocas: El siglo V de Atenas con sus miles de tragedias y sus miles de comedias, con Esquilo, Sófocles y Aristófanes. Los fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII con el teatro inglés y español, con Johnson y Shakespeare, con

Lope de Vega y Calderón y luego en sus postrimerías, con la tragedia francesa, con Corneille, con Racine y la comedia de Marivaux, con el teatro alemán de Goethe y Schiller, con el teatro veneciano de Goldoni e Illau, *Comedia dell'Arte* napolitano; en fin tengamos a la vista todo el siglo XIX que ha sido una de las grandes centurias teatrales.

.....

¡Teatro!

...No hay tal vez una sola palabra en la lengua que no tenga varias significaciones: casi siempre tiene muchas. Entre esas significaciones múltiples, los lingüistas suelen distinguir una que llaman la significación o sentido *fuerte* de la palabra. Este sentido *fuerte* es siempre el más preciso, el más concreto, diríamos el más tangible. Vamos a hablar del teatro. Pues bien, partamos del sentido *fuerte* de esta palabra según la cual hoy el teatro es, ante todo y ni más ni menos, un edificio, un edificio de estructura determinada...

...El teatro es un edificio. Un edificio es espacio acotado, esto es separado del resto del espacio que queda afuera. La misión de la arquitectura es construir frente al fuera del gran espacio planetario, "dentro". Al acotar el espacio se da a éste una forma interior y esta forma espacial interior que informa, que organiza los materiales del edificio es una finalidad. Por tanto, en la forma interior del edificio, descubrimos cuál es en cada caso la finalidad. Por eso la forma interior de una catedral es diferente a la forma interior de una estación de ferrocarril y, ambas, de la forma interior de una morada. En cada caso los componentes de la forma son esos y no de otro modo, porque sirven a esa determinada finalidad. Son medios *para* este o el otro. Los elementos de la forma espacial significan, pues, instrumentos, unos órganos hechos para funcionar en vista de aquel fin y su función nos hace ver la forma del edificio. Como decían algunos biólogos, la función crea el órgano. Debieron decir que también la explica. Viceversa: la idea del edificio que, los constructores por tanto, el Estado o los particulares, junto con el arquitecto han tenido, actúa como un alma sobre los materiales inertes y amorfos —piedra, cemento, hierro— y hace que estos se organicen en una determinada figura arquitectónica. En la idea del teatro —edificio— tienen uste-

porque lo único que hacemos es el mínimo hacer que cabe imaginar: *ver* y, por lo pronto, nada más. Ciertamente en el teatro también oímos pero, según en seguida vamos a advertir, lo que oímos en el teatro, lo oímos como dicho *por* lo que vemos. El ver es, pues, nuestro primario y mínimo hacer en el teatro. Con lo cual a las dos dualidades anteriores —la espacial de sala y escenario, la humana de público y actores— tenemos que añadir una tercera: el público está en la sala *para ver* y los actores en la escena *para ser vistos*. Con esta tercera dualidad ha llegado algo puramente funcional: el ver y el ser visto. Ahora podemos dar una segunda definición del teatro, una migaja más completa que la primera y decir: El teatro es un edificio que tiene una forma interior orgánica compuesta de dos órganos —sala y escenario— dispuestos para servir a dos funciones opuestas, pero conexas: el ver y el hacerse ver.

Siempre habrán ustedes oído decir desde la escuela que el teatro es un género literario, uno de los tres grandes géneros literarios que la preceptiva suele distinguir: Epica, Lírica y Drama o Dramaturgia. Si reparan ustedes un poco, si se libertan un instante del hábito mental que esa fórmula tan repetida produce en nosotros y atendiendo a la realidad que antes se contempla —“Teatro”— esa inveterada noción de teatro como género literario, así sin más, ¿no les deja a ustedes estupefactos? Porque lo literario se compone sólo de palabras —es prosa o verso y nada más—. Pero el teatro no es sólo prosa o verso. Prosa y verso hay fuera del teatro —en el libro, en el discurso, en la conversación, en el recital de poesías— y nada de eso es teatro. El teatro no es una realidad que, como la pura palabra, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos, sino que más aún y antes que oír *vemos*. Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena. *Desde ese fondo de visiones*, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha con un determinado gesto, con una prosa, disfraz y desde un lugar pintado que pretende ser un salón del siglo XVII o el Foro de Roma o un *beco da Mouraria*.

La palabra tiene en el teatro una función constitutiva pero muy determinada, quiero decir, que es secundario a la “representación” o espectáculo. Teatro es por esencia, presencia y potencia, *visión* —es-

pectáculo— y en cuanto público, somos “ante todo” espectadores y la palabra griega *Teatron*, teatro, no significa sino eso: *miradouro*.

Tenemos, pues, razón cuando al reflexionar un instante sobre el inveterado dicho según el cual el teatro es un género literario, nos quedamos estupefactos. La estupefacción es el efecto que produce el estupefaciente y el estup-efaciente más grave y, por desgracia, más habitual, es la estup-idez.

La Dramaturgia es sólo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aún eso que en verdad tiene de literatura, no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo. El —Teatro en Literatura— podremos leerlo en nuestra casa por la noche en zapatillas junto al fuego. Ahora bien, no vayamos a resultar que, mirando bien su realidad, nos aparezca como la más esencial del teatro que es preciso *salir* de casa o *ir* a él. Si el primer sentido *fuerte* y vulgar, fecundísimamente ingenuo de la palabra teatro es significar un edificio, el segundo sentido también fuerte y vulgar, sería éste: teatro es un sitio a *donde se va*. Y nos preguntamos con frecuencia unos a otros, ¿va esta noche Vossa Excelencia al teatro? El teatro es, en efecto, lo contrario, lo contrario de nuestra casa: es un sitio a donde hay que ir. Y este *ir a*, que implica un *salir de* nuestra casa es, como vamos en seguida a averiguar, la raíz dinámica misma de esa magnífica realidad humana que llamamos teatro. El teatro, por consiguiente, antes que un género literario, es un género visionario o espectacular. Pronto descubriremos en qué grado enérgico y superlativo lo es. El teatro no acontece dentro de nosotros como pasa con otro género literario —poema, novela, ensayo—, sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que *salir de* nosotros y de nuestra casa e *ir a verlo*. También el circo, también la corrida de toros, son espectáculos, son cosas que hay que ir a ver. Sin embargo, vamos a aprender muy pronto en qué se diferencian esos dos otros espectáculos del espectáculo teatral. Ciertamente, el circo y la *tourada*, afuera de espectáculo, pertenecen a la misma y divertida familia del teatro. El circo y los toros, digamos, son primos del teatro: el circo sería su primo bizco. La *tourada* sería su primo atroz, su primo tuerto.

Vemos la sala de un castillo —palacio medioeval en el norte de Europa— que se abre largamente sobre un parque, precisamente el

parque de Elsinor: vemos la ribera de un río de marcha lenta y triste, árboles que sobre sus aguas se inclinan con vaga pesadumbre —abedules, álamos y un sauce llorón que deja caer sus ramas— ¿no es cierto que el sauce es un árbol que parece estar cansado de hacer algo? Vemos una muchacha trémula que lleva flores y yerbas en los cabellos, en el traje, en las manos y avanza vacilante, pálida, la mirada fija en un punto de la gran lejanía como mirando sobre el horizonte donde no hay ninguna estrella, sin embargo una estrella, la más linda estrella, la estrella ninguna. Es Ofelia —Ofelia demente, cuitada, *que va a bajar al río*. “Bajar al río” es el eufemismo con que el lenguaje chino dice que ha muerto. Esto es, lo que vemos. Pero no ¡no vemos eso! ¿Es que por un instante hemos padecido una ilusión óptica? Porque lo que en efecto vemos es sólo telas o cartones pintados; el río no es río, es pintura; los árboles, no son árboles, son manchas de color. Ofelia no es Ofelia; es... Marianinha Rey Colaço.

¿En qué quedamos? ¿Vemos lo uno o lo otro? ¿Qué es lo que propia y verdaderamente hallamos ahí en el escenario ante nosotros? No hay duda: Ahí ante nosotros, hallamos las dos cosas: *Marianinha* y *Ofelia*; pero no las hallamos ¡esto es lo curioso! No las hallamos como si fueran dos cosas, sino como siendo una sola. Se nos presenta Marianinha que *representa* Ofelia. Es decir, las cosas y las personas en el escenario se nos *presentan* bajo el aspecto o con la virtud de representar obras que no son ellas.

.....

Ahora podemos generalizar lo advertido y decir: hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos, en lugar de sí mismas, otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. Un cuadro, por ejemplo, es una “realidad imagen”. No llega a un metro de largo y aún menos tiene de altura, sin embargo, en él vemos un paisaje de varios kilómetros. ¿No es esto mágico? Aquel trozo de tierra con sus montañas y sus ríos y sus ciudades está allí como embrujado —en sólo un metro hallamos varios kilómetros y en vez de tela con manchas de color, encontramos nosotros el Tajo y Lisboa y Monsanto—. La cosa cuadro, colgada de la pared de nuestra casa, se está constantemente transformando en río Tajo, en Lisboa y en sus alturas. El cuadro es la imagen, porque

es permanente metamorfosis, y metamorfosis es el Teatro, prodigiosa transformación.

Yo quisiera que ustedes consiguieran maravillarse, esto es, sorprenderse de esos hechos tan triviales que nos pasan todos los días en el Teatro.

Platón hace constar que el conocimiento nace de esa capacidad para sorprendernos, maravillarnos, extrañarnos de que las cosas sean como son, precisamente como son. Lo que vemos ahí en el palco escénico son imágenes en el sentido estricto, que equivale a definir —un mundo imaginario— y todo teatro por humilde que sea, es siempre un Monte Tabor donde se cumplen transformaciones.

El escenario del teatro Doña María es siempre el mismo. No tiene muchos metros de longitud, de altura, de profundidad. Consiste en unas tablas, en una mera materia trivialísima. Sin embargo, ¿recuerdan ustedes todas las innumerables cosas que ese breve espacio y ese pobre material ha sido? Ha sido monasterio y choza de pastor, ha sido palacio, ha sido jardín, ha sido rua de urbe antigua y de ciudad moderna, ha sido salón. Lo mismo acontece con el actor. Ese mismo y único actor ha sido para nosotros incontables seres humanos: ha sido rey, ha sido mendigo; ha sido Hamlet y ha sido Don Juan. El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, —y esto es el Teatro— la metáfora visible. Pero ¿han reparado ustedes en qué es la metáfora? Tomemos como ejemplo para que resulte más claro, la metáfora más simple, más antigua y menos selecta —lo que consiste en decir que las mejillas de una moza son como una rosa. Generalmente, la palabra “ser” significa la realidad. Si digo que la nieve es blanca, doy a entender que la realidad nieve posee realmente ese color real que llamamos blancura. Pero ¿qué significa ser cuando digo que la mejilla de una muchacha es una rosa? Tal vez recuerden ustedes el delicioso cuento de Wells que se titula “Hombres que pueden hacer milagros”. De noche, en una taberna de Londres, dos hombres cualesquiera influídos ya por los pesados vapores de la cerveza discuten tercamente sobre si hay o no milagros. El uno cree en ellos, el otro no. Y en cierto instante, el incrédulo exclama: “eso es como si yo digo ahora que esta luz se apague y la luz se apagase!” y he aquí que una vez pronunciadas estas palabras la luz, efectivamente, se apaga. Y desde aquel momento todo lo que aquel hombre dice o simplemente piense aun sin querer

decirlo formalmente, acontece, se realiza. La serie de aventuras y conflictos que este poder tan mágico como involuntario le proporciona, constituye la materia del cuento. Por fin, un agente de policía le persigue tan de cerca que el pobre piensa “¡por qué no se va al diablo este policía!”. Y en el acto el policía se va al diablo.

.....

Pues supongan ustedes que algo parecido aconteciese al enamorado cuya imaginación no llega más que a decir de las mejillas de la doncella amada que es una rosa —por tanto, que de pronto aquella mejilla se convirtiese realmente en una rosa ¡qué espanto! ¿No es cierto? El desventurado se angustiaría, él no había querido decir eso, era pura broma —el ser rosa la mejilla era sólo metafórico; no era un *ser* en el sentido de real, sino un *ser* en el sentido de irreal. Por eso, la expresión más usada en la metáfora emplea el *como* y dice: la mejilla *es como* una rosa. El *ser como* no es el ser real, sino un —como ser— un —cuasi ser— *es la irrealidad como tal*. Perfectamente, pero entonces: ¿qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora? Pues pasa esto: hay una mejilla real y hay una rosa real...

...Es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fué. Es menester que ni uno ni otro sean reales y que incesantemente se están desrealizando, neutralizando, pero que quede sólo *lo irreal* como tal, lo imaginario de pura fantasmagoría.

Pero esta duplicidad —el ser a la vez realidad e irrealidad— es un momento inestable y siempre andamos en riesgo de quedarnos con una sola de las dos cosas. El mal actor nos hace sufrir porque no logra convencernos de que es Hamlet, sino que seguimos siempre viendo al sin ventura Pérez o Martínez que lo acontece ser. Viceversa, la gente ingenua, popular, no logra entrar en ese mundo “informal”, metafórico e irreal.

Todos recordamos cuando nuestra vieja e ingenua criada de origen campesino fué una vez al teatro y al contarnos sus impresiones averiguamos que había tomado los acontecimientos de la escena como si fueran reales y que ella había querido prevenir al actor de que si se quedaba allí irían los enemigos a matarlo...

...Aquí vemos, funcionando la primera dualidad de que partimos —Sala y Palco escénico, separados por la boca del escenario

que es frontera de dos mundos— el de la Sala donde nosotros conservamos al fin y al cabo la realidad que somos y el mundo imaginario, fantasmagórico de la escena. Este ambiente imaginario, mágico del Escenario donde se crea la *irrealidad* es una atmósfera más tenue que la de la Sala. Hay diferente densidad y presión de realidad en uno y otro espacio y, como la atmósfera efectiva que respiramos, acontece esa diferente depresión, produce una corriente de aire que va del lugar de mayor presión hacia el de menos. La boca del escenario aspira la realidad del público, la succiona hacia su irrealidad. A veces esta corriente de aire es un vendaval...

...Ahora aparece la diferencia substancial entre circo y corrida de toros de un lado y teatro del otro. El circo y la *tourada* no son fantasmagorías sino realidades. En el circo sólo hay un elemento teatral, sólo hay un actor que es a la vez un acróbata: el divino *clown*, el prodigioso payaso. Y es de interés recordar de soslayo aunque yo no quiera rozar siquiera la historia del Teatro —que la payasada en combinación con el rito religioso (por esas y por otras razones le han llamado “payaso divino”) ha sido en todo el pueblo, el origen del Teatro.

En cuanto a la corrida de toros bien claro es que en ella hallamos el único espectáculo que es propiamente espectáculo, y, sin embargo, lo que en él se ve es realidad, propiamente realidad. Nada simboliza mejor este carácter de la tauromaquia como la anécdota tan conocida que aconteció hacia 1850 entre el más famoso torero del tiempo, Curro Cúchares, y el más famoso actor que ha habido en España, el romántico actor trágico Isidoro Márquez.

Estaba pasando Cuchares el peor rato tras un toro de difícil muerte y el actor desde la barrera insultaba, denostaba duramente al torero. Hasta que en un cierto momento hallándose Cúchares delante del toro y no lejos de la barrera donde le denostaba el actor, le gritó: “Zeñó Niquez o zeñó Mequez, que aquí no se muere de mentirijilla como en *er teatro!*”.

Vean ustedes de qué manera, usando como punto de partida una simple inspección de la estructura espacial interna del teatro D. María donde advertimos, desde luego, la existencia de dos espacios, de dos lóbulos o ámbitos en función el uno del otro —la Sala y la escena—, hemos podido hacer manifiesto el esencial carácter de fantasmagoría

de creación de irrealidad que es el Teatro. A la dualidad de espacios correspondía la dualidad de personas —actores y público— y esto a su vez adquiriría su pleno sentido en la tercera dualidad funcional; los espectadores ven y los actores hacen ver; estos son imperativos y aquellos hiperpasivos.

Ahora vemos claramente en qué consiste la imperatividad del actor y la hiperpasividad del público.

.....

Por eso decía hace un rato, que es esencial al Teatro hacernos *salir de casa e ir a él* —es decir, ir a lo irreal. No existe en la lengua vocablo para expresar esta peculiar realidad que somos cuando somos público, espectadores del Teatro. No importa; inventémosla y digamos: en el Teatro los actores son farsantes y nosotros el público, somos farseados y nos dejamos farsear. Con esto ha venido a concentrarse, a condensarse, la realidad humana, inmensa, riquísima, multiforme, que es la historia entera del Teatro, en una sola, consiste como si esto fuera su viscera y raíz: la farsa. Antes de nombrarla, hemos aprendido lo que ésta significaba. Es aquella que hace bastante tiempo califiqué como tal vez, la más extraña, la más extraordinaria aventura, la más auténticamente mágica que el hombre acontece. En efecto, en la farsa el hombre participa de un mundo irreal, fantasmagórico, lo que ve lo oye, vive en él, pero bien entendido, como tal irrealidad, como tal fantasmagoría. Ahora bien, es un hecho que la farsa existe desde que existe el hombre. A lo que propiamente llamamos Teatro ha precedido en largos y profundos milenios de la primitiva Humanidad, otras formas de la farsa que podemos considerar como Teatro o la prehistoria del Teatro. No podemos ahora entrar a describirlo. Si hemos aludido es simplemente para poder sacar esta consecuencia: siendo la farsa uno de los hechos más permanentes de la Historia, quiere decirse que es la farsa una malla constitutiva, esencial de la vida humana que es ni más ni menos un lado imprescindible de nuestra existencia. Por tanto, que la vida humana no es, no puede ser “exclusivamente” serenidad, que la vida humana es tener que ser, por veces, a ratos, “broma”, farsa que *por eso* el Teatro existe y que el hecho de haber Teatro, no es pura casualidad y eventual accidente. La farsa, viscera del Teatro, resulta ser, —vamos enseguida a describirla—, una de las vísceras de que vive nuestra vida y en eso que es como de-

mencia radical de nuestra vida, consiste la última realidad y substancia del Teatro, su ser y su verdad.

El tiempo que acaba siempre por ser campeón en todas las carreras a pié, me ha ganado en este *cross-country* y no me deja desgraciadamente desarrollar con el debido decoro esta parte de la Idea del Teatro que es precisamente la decisiva.

¿No es enigmático, no es por lo mismo atrayente, apasionante este extrañísimo hecho de que la farsa resulte ser consubstancial de la vida humana por junto de que sus otras necesidades instructivas necesite el hombre ser farseado y para ello ser farsante? Porque no hay duda, esta es la causa de que el Teatro exista.

Todo el resto de nuestra vida es lo más contrario a la farsa que se puede imaginar: es constantemente abrumadora seriedad. Somos vida, nuestra vida, cada cual la suya. Pero eso que somos —la vida— no nos la han dado a nosotros, sino que nos encontramos sumergidos ya en ella, justamente cuando nos encontramos con nosotros mismos. Vivir es hallarse de pronto teniendo que ser, que existir en un orden imprevisto que es el mundo, donde mundo significa siempre “este mundo de ahora”. En “este mundo de ahora” podemos con cierto decir de libertad ir y venir, pero no nos es dado elegir previamente el mundo en que vamos a vivir. Esto nos es impuesto con su figura y componentes determinados e inexorables y en vista de como lo es, tenemos que arreglarnoslas para ser, para existir, para vivir. Por eso he llamado yo en mi primer libro —en 1914— a este mundo, la circunstancia. Vida es tener que ser queramos o no, en vista de unas circunstancias determinadas. Esta vida como dije, nos ha sido dada, puesto que no nos la hemos dado nosotros mismos, sino que nos encontramos dentro de ella y con ella —así de súbito—, sin saber como, ni por qué, ni para qué. Nos ha sido dada, pero no nos ha sido dada hecha, sino que tenemos que hacerla, hacernosla nosotros, cada cual la suya. Instante tras instante nos hallamos obligados a hacer algo para subsistir. La vida es algo que *no está ahí* sin más como una cosa, sino que es siempre algo que hay que hacer, una tarea, un gerundivo, un *faciendum*. Y todavía si nos fuese dado ya resuelto que es lo que tenemos que hacer en cada instante, la tarea que es vivir sería menos penosa. Pero no hay tal: en cada instante se abren ante nosotros diversas posibilidades de acción y no tenemos más remedio que elegir.

una, que decidir en ese instante lo que vamos a hacer en el siguiente bajo nuestra exclusiva e intransferible responsabilidad...

...La vida es un omnímodo hacer. Y toda ella lucha con las circunstancias y porque está prisionera en un mundo que no ha podido escoger. Este carácter que tiene cuanto nos rodea de sernos impuesto queramos o no, es lo que llamamos "realidad". Estamos condenados a prisión perpetua en la realidad o mundo, por eso es la vida tan seria, tan grave, es decir, tiene peso, nos apesadumbra la responsabilidad inallanable que de nuestro ser, de nuestro hacer, constantemente tiene. Por eso, cuando alguien preguntaba a Baudelaire donde preferiría vivir, con un gesto de dandysmo displicente que era, según hemos sabido, su religión, respondió: "¡en cualquier parte, ah, en cualquier parte —con tal que sea fuera del mundo—!".

Con ello, daba a entender Baudelaire lo imposible. El destino tiene al hombre irremediablemente encadenado a la realidad y en luchas sin treguas con él. Es imposible la evasión. El tener que hacerse su vida y decidir en cada instante con su exclusiva responsabilidad, lo que va a hacer es como si tuviese que sostenerla a pulso. Por eso, la vida está llena de pesadumbre. Una criatura, así el hombre, cuya condición es tarea, es fuerza, esfuerzo, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexclusivamente necesario algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡Ah, claro está! —¿de qué va a ser?— de vivir o, lo que es igual, de "estar en realidad", náufrago en ella.

Esto es lo que irónicamente quería decir Baudelaire: que el hombre necesita de cuando en cuando evadirse del mundo de la realidad, que necesita escapar. Hemos dicho que esto es imposible en un sentido absoluto, ¿Pero no será en algún sentido menos absoluto, posible? Más para irse en vida de este mundo sería menester que hubiese otro. Y si ese otro mundo era otra realidad, por muy otra que fuera, sería *realidad*, contorno impuesto, circunstancia premiosa. Para que haya otro mundo a que mereciera irse, sería preciso, ante todo, que ese otro mundo no fuese real, que fuese un mundo *irreal*. Entonces estar en *ser*, en él, equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad. Eso sí sería efectivamente suspender la vida, dejar un rato de vivir, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrávido, invulnerable, irresponsable e inexistente.

Por eso, señores, la vida, el hombre se ha esforzado siempre en añadir a todos sus haceres compuestos por la realidad la más extraña y sôrpren-dente—hacer, un hacer, una ocupación que consiste precisamente en dejar de hacer todo lo demás que hacemos seriamente. Este hacer, esta ocupación que nos liberta de las demás es... jugar.

Mientras jugamos no hacemos nada —se entiende no hacemos nada en serio—. El juego es la más pura invención del hombre: todas las demás le vienen poco más o menos impuestas y preformadas por la realidad. Pero las reglas de un juego —y no hay juego sin reglas— crea un mundo que no existe. Y las reglas son pura invención humana. Dios hizo el mundo, este mundo; bien, pero el hombre hizo el ajedrez, el ajedrez y todos los demás juegos. El hombre hizo, hace... *el otro mundo*, el verdaderamente otro, el que no existe, el mundo que es broma y farsa.

El juego, pues, es el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este *traerse de* su vida real a una vida irreal, imaginaria, fantasmagórica es dis-traerse. El juego es distracción. El hombre necesita descansar de su vivir y para ello ponerse en contacto, volverse a, o verse en una ultravida. Esta vuelta o *versión* de nuestro ser hacia lo ultravital o irreal es la diversión. La distracción, la diversión es algo consubstancial a la vida humana, no es un accidente, no es algo que se puede prescindir, y no es frívolo, señores, el que se divierte sino el que cree que no hay que divertirse. Lo que, en efecto, no tiene sentido es querer hacer de la otra vida todo para divertimento y distracción, porque entonces no tenemos de qué divertirnos, de qué distraernos. Noten ustedes que la idea de diversión supone dos términos: un término *ad quo* y un término *ad quorum* —aquello *de que* nos divertimos y aquello *con qué* nos divertimos

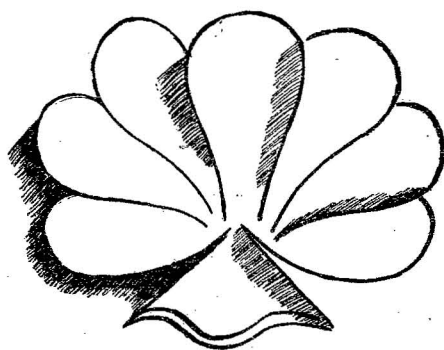
.....

He aquí, como este sencillo esquema que representa el espacio interior del Teatro de Doña María nos ha llevado de la mano para describir en atroz abreviatura, pero con pleno radicalismo, la idea del Teatro. Nos ha permitido definir esa extrañísima realidad que hay en el Universo y que es la farsa, o sea, la realización de la irrealidad. Nos ha puesto en el punto para averiguar porqué el hombre

necesitaba ser farseado y por ello necesita ser farsante. El hombre actor se transfigura en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en convivente con Hamlet, asiste a la vida de éste —él también, pues el público es un farsante *sólo* de su ser habitual a su ser excepcional e imaginario y participa en un mundo que no existe—, en un ultramundo y en este sentido **no sólo la escena**, sino también la sala y el teatro entero resultan al ser fantasmagorías-ultravida.

Señores: A fines del siglo pasado había en la Universidad de Madrid un pobre profesor de Química, de quien los estudiantes solían hacer burla. En la altura de la mesa de su cátedra preparaba experimentos y con ingenua solemnidad anunciaba, por ejemplo, que al verter él sobre un líquido cierto reactivo se iba a producir un precipitado azul. Eso acontecía y entonces los alumnos con la crueldad insuperable de la adolescencia prorrumpían en estruendosos aplausos como si el profesor fuese un torero que acaba de matar al toro. Pero el profesor humildemente inclinándose ante los aplausos dijo a los estudiantes: “¡A mí, no, a mí no me aplaudan! ¡Al reactivo!”

Parejamente, si la benevolencia habitual de los señores les invita ahora a aplaudir, yo les ruego que aplaudan ¡al esquema! ¡al esquema! que es quien propiamente ha proyectado sobre ustedes esta demasiada larga conferencia.



LA MUERTE DE ORTEGA Y GASSET EN LA PRENSA MUNDIAL

De *The Times*, de Londres: "Un humanista en la tradición de Goethe; tenía un intelecto de vasta amplitud y una sorprendente fecundidad, así como un talento pragmático para iluminar los problemas de la civilización contemporánea. A su enseñanza en conjunto debe serle reconocido un valor para nuestro tiempo que es, a la vez, verdadero y raro". "Bajo su dirección, la *Revista de Occidente* se hizo muy pronto famosa en el mundo por su contenido y por la calidad de su producción." "Ortega, que con aquellos a quienes sobrevivió constituía la avanzada de los profetas modernos, ha sido honrado en su propio país y reconocido como hombre de significación, de importancia universal en el extranjero."

De un largo artículo publicado en *Nachrichten*, de Düsseldorf: "Lo que caracterizaba a Ortega entre todos los filósofos contemporáneos era, ante todo, la valiente sinceridad frente al mundo con que acometía los problemas actuales que a todos nos afectan, aquel pensamiento inconventional que siempre partía de una situación concreta, tratando de tender un puente entre la realidad de la vida y la reflexión teórica." "Ortega está vinculado a la tradición latina del pensador que representa una unidad, rara en Occidente, de pensador, investigador, literato y político..." "Y aún por un segundo motivo tenemos que lamentar la muerte de Ortega. Como casi ningún otro filósofo ha contribuido a suscitar la discusión sobre el problema 'Hombre y Técnica'. Su *Meditación de la Técnica* ha sido leída admirativamente por amplios sectores. En los *Coloquios de Darmstadt* desarrolló su concepción en viva polémica con Heidegger. Hemos de reconocer que sacó la discusión del pesimismo desesperanzado y estéril de la crítica tradicional de la cultura, que hacía a la técnica culpable de todos los datos y toda la crueldad del tiempo actual, de modo que por primera vez despejó el camino para una conversación fértil y positiva entre representantes de las ciencias del espíritu y los técnicos e ingenieros, mostrando la meta en la cual pueden unirse el trabajo espiritual

del ingeniero y del filósofo para salvar el fatal abismo entre civilización y cultura.”

En *Heidelberg Tageblatt*, de Heidelberg, se publicó un artículo de Ernst Robert Curtius. En él se dice: “Ortega tenía en Alemania muchos y entusiastas lectores; en su obra encontraban el análisis de nuestra época de masas, el diagnóstico de nuestra situación espiritual. La filosofía estaba en ese pensador en estrecho contacto con la realidad de nuestra existencia... La filosofía surge de un nuevo contacto con la vida, de un embriagador contacto. Yo dejo la palabra a Ortega: ‘Considero la filosofía como la ciencia general de la vida. Entonces la filosofía se nos aparecía como una ciencia que se podía estudiar en las Universidades. Era una especialidad, era una profesión. Pero no siempre ha sido así. Cuando Sócrates, en las plazas de Atenas, conversaba con los jóvenes y con amistosa ironía les planteaba preguntas capciosas, la filosofía era otra cosa. Era vida, una forma de vida que se esclarecía en preguntas y respuestas. Era filosofía *in statu nascendi*...’ El hecho de que un español nos devolviera el entusiasmo por la filosofía viviente fué una de las sorpresas en que el mundo intelectual del segundo decenio fué tan rico.”

The Washington Post dedicó a la muerte de Ortega uno de sus editoriales: “Fué —dice— uno de los intelectos más activos y estimuladores del siglo XX... Su espíritu era incansable y efervescente; era un gran orador y en su interés no excluía nada de lo que es humano... Fué un europeo y un español... Su libro más celebrado, *La rebelión de las masas*, presenta una visión del nuevo barbarismo que él veía amenazando a la civilización occidental, no desde fuera, sino desde dentro.”

Del *Boletín del Departamento de Prensa e Información del Gobierno Federal Alemán*, de Bonn: “Sus discursos en las fiestas conmemorativas del segundo centenario del nacimiento de Goethe, en Hamburgo (1949), su disertación sobre la “Idea de la nación y la juventud alemana”, en la Universidad de Munich (1951), y sus intervenciones en importantes discusiones, como los coloquios de Darmstadt, son inolvidables. En 1949 recibió Ortega en Francfort la medalla de Goethe. No hay librería alemana importante que no conmemore con una expo-

sición de libros y fotografías la muerte del gran pensador y escritor español.”

De la *Deutsche Zeitung*, de Stuttgart: “Con Ortega ha perdido, no sólo España, sino toda Europa, uno de los grandes intérpretes de su espíritu, que rara vez brillaron en el siglo XX con tal mezcla de saber universal y literaria elegancia.”

En el artículo necrológico dedicado a la muerte de Ortega por *Der Spiegel*, de Hamburgo, leemos: “En los distintos sitios donde Ortega habló durante sus visitas a nuestro país, el público alemán hundió las puertas de los locales en que explicaba, completamente atestados de gentes, para poder oírle aunque fuera desde los pasillos.”

Der Tat, de Zürich: “El filósofo quiere hacer de los ciegos videntes, y esto Ortega lo hizo en Madrid y Munich como Platón en Atenas y Siracusa... Su aparición entre nosotros tuvo el mismo hechizo que la de un jónico en la metrópoli griega. Ortega habló a Europa como Fichte a la nación alemana después de la derrota de Prusia... Ortega es, con Max Scheler, el filósofo más rico en temas desde Nietzsche.”

De *Schwarzwälder Bote*: “En varias de sus obras se muestra como el más perspicaz diagnosticador que ha tomado el pulso a nuestra época. Su encuentro con Heidegger en Baden Baden y después en Darmstadt suscitó uno de los coloquios más importantes desde el fin de la segunda guerra mundial.”

En *Münchener Merkur*, de Munich, del artículo “Ortega y Munich”, por Armin Eichholz: “Hace dos años Ortega había entusiasmado a los estudiantes muniqueños con sus conferencias. La juventud vió en él el tipo del pensador moderno, la encarnación del anhelo estudiantil por un maestro soberano, brioso y alegre, conocedor de la realidad. Un fresco viento de España limpió el polvo... Ortega y Gasset es una ejemplar figura del siglo.”

El *Daily Telegraph* dijo, entre otras cosas: “Con la muerte de José Ortega y Gasset, España pierde su primer escritor... Su fama internacional es debida muy merecidamente a su libro *La rebelión de las masas*... Sentía una profunda admiración por la imperturbable conti-

nuidad del desarrollo político de Inglaterra bajo la monarquía... Esto, decía, ha hecho a la Gran Bretaña la *nurse* de las naciones europeas, brillantes, pero políticamente pueriles.”

Die Welt, de Berlín, en artículo de Wolfgang Diews, dijo: “La filosofía nunca ha sido tan cosmopolita, tan penetrante, tan viviente y alegre como en este español, ciudadano del mundo.”

Manfred Delling dijo en *Hamburger Anzeiger*: “Mientras otros pensadores se hacen cada vez más oscuros, Ortega era cada vez más claro, más preciso. El fuego y la brillantez de su estilo hicieron que influyera en círculos más amplios de lectores que ningún otro filósofo de este siglo. Filosofaba con fuego; esto es raro. Filosofaba con *charme*; esto es aún más raro.”

En *Der Abend*, de Berlín, Manfred Barthel dijo: “Los filósofos son respetados, pero ¿quién les ama? En parte, la culpa es suya, porque levantan un muro entre ellos y el lector mejor dispuesto. La gran excepción en nuestro tiempo ha sido Ortega y Gasset, el español. Tenía la claridad de estilo de Schopenhauer y la potencia verbal de Nietzsche; pero a él debemos ante todo la precisa definición del hombre de nuestro tiempo... Esta fué la vida del hombre Ortega, que en la historia y en toda Europa está en su casa como lo han estado muy pocos.”

Deutsche Commentare, de Berlín, dijo en un largo artículo: “Ortega, el pensador de resonancia europea, la estrella de primera magnitud en muchas reuniones y congresos internacionales, el filósofo de *La rebelión de las masas*, no necesita presentación en Alemania, donde su influencia ha sido más profunda que en su propio país.”

“Una clara luz se ha apagado” es el título del artículo de A. Dieterich en *Der tag*, de Berlín: “Su importancia para España es inmensa. Ortega ha vuelto a unir con el mundo la España espiritualmente aislada. Su ejemplo y su doctrina inflamaron a la juventud española. Tuvo enemigos, pero eso no ha impedido que en la España actual todo intelectual haya pasado por la escuela de Ortega y sea un poco orteguiano.”

“Europa pierde uno de sus pensadores más importantes”, dijo Werner Schulz en un largo artículo publicado en *Die Rheinpfalz*, de Ludwigshafen.

Tres columnas dedicó Curt Hohoff en *Rheinischer Merkur*, de Coblenza, a la muerte de Ortega y Gasset, que terminan con estas palabras: "Varias veces ha estado propuesto Ortega y Gasset para el Premio Nobel. Paradójicamente, sus dioses le estorbaron el camino; para los latinos era demasiado alemán; para los anglosajones, demasiado inquieto. Max Fychner escribió una vez que, suponiendo que existiese un premio para los extranjeros que hubieran hecho más por el respeto al espíritu alemán, él, Rychner, si hubiera participado en la adjudicación, no tendría ninguna duda: Ortega y Gasset, el español, era el más digno de todos."

En el mismo artículo se dice: "Ortega luchó con Jaspers y Heidegger por la prioridad del pensamiento, y la poseyó. Lo que descubrió Einstein para las ciencias naturales y llamó relatividad, Ortega afirmó haberlo descubierto para la vida espiritual, como ley de la vida espiritual, en lo que él llamaba 'perspectivismo'. Por ello entendía tan ingeniosa como exactamente, que todo sujeto realizaba una cierta selección en la realidad y veía y concebía el mundo desde esta perspectiva. Cada sujeto veía la realidad de distinta manera. 'Cada vida es un punto de vista sobre el universo', pero debía distinguirse entre falsa y legítima subjetividad."

En el *Illustrierte Familienfreud*, de Lucerna, escribió R. Stickelberger, bajo el título: "Ortega y Gasset, luchador contra la estupidez humana": "Un tema sobre el cual siempre volvía a hablar Ortega en sus ensayos, conferencias y libros, ha sido la estupidez humana... Los contradictores de Ortega no le han ahorrado el reproche de orgullo. Pero ¿no tiene que pasar por orgulloso el que ha traspasado con la mirada el falso brillo de nuestra supuesta civilización y ha tenido el valor de llamar las cosas por su verdadero nombre?... Aunque sus pensamientos fueron vertidos a todas las lenguas cultas y examinados fervorosamente en todos los países, la fatalidad de Europa continuó su camino. La humanidad demostró una vez más que, después de oír los consejos más sabios, prefiere seguir la estupidez, y a sabios como Ortega y Gasset, predicadores solitarios en el desierto, les colma de honores, pero sin estar dispuesta a seguir sus advertencias."

Die Abendzeitung, de Munich, dedicó a Ortega y Gasset un artículo titulado "El ciudadano del mundo de nacionalidad española".

En él se dice: “El hombre más bien bajo, de ojos asombrosamente alerta, en un indefinible rostro, trabajado y penetrado por la vida, de dignos y elegantes movimientos, con el disciplinado hechizo de su raza y la nobleza de sus argumentos, ha enmudecido. Europa se ha quedado sin uno de sus más brillantes defensores.”

C. Remszhardt, en *Frankfurter Rundschau*, de Frankfurt, bajo el título “El filósofo en el ruedo”, comenzó así un largo artículo: “Ahora, ya en posesión de la noticia de su fallecimiento, comienza a aclarárenos una notable experiencia: Desde hace semanas, desde que se supo la naturaleza de su enfermedad y los esfuerzos de los médicos, nuestros pensamientos han ido una y otra vez hacia el lecho de este hombre, cuya figura ha sido tan importante en todos los sentidos para la cultura europea, como seguirá siéndolo, porque su espíritu poseía tanta fuerza como medida. El filósofo José Ortega y Gasset, que pertenecía a los *Grand Old Men* de Europa, ha sido un hombre del pensamiento y de la pluma, pero al mismo tiempo —más exactamente en cuanto que pensaba y escribía—, un espíritu que precisamente ahí (y no en hazañas técnicas, militares o deportivas) mostro su virilidad. El la puso en eso y ganó su juego... Los tiros de Ortega eran contra la estupidez y el prejuicio, y su propia persona era su arma más segura... Ortega, el gran amonestador y señalador de nuevos caminos, pertenecía a aquellos que saben diferenciar entre la historia y el pasado y preparan el futuro.”

E. Kuby, bajo el título “También Munich le ha perdido”, escribió en la *Süddeutsche Zeitung*, de dicha ciudad, un artículo que comienza así: “El filósofo más popular en Munich ha sido —desde ayer tenemos que escribir “ha sido”— el español Ortega y Gasset. Cuando llegó, en 1951, a nuestra ciudad, escribimos bajo su retrato: “se propone pasar una semana entre nosotros”. Pero no se quedó una sola semana. Fué un huésped estable. Ortega explicó sus conferencias en el “Auditorium Maximun” de la Universidad, más que atestado de público. Explicó conferencias en la Academia, habló en la biblioteca internacional de la juventud, intervino en los coloquios de Darmstadt y escribió sobre ellos; su retrato pendía en el escaparate de un conocido fotógrafo... Nos han visitado otros hombres y explicado aquí conferencias, pero, al contrario que Ortega, aunque estaban en un ho-

tel de Munich, no tenían alojamiento en el corazón de los muniqueses. El propio Ortega sentía la simpatía que le ofrecía nuestra ciudad (no solo la grey de sus lectores y oyentes), y cuando volvió, en 1953, para explicar sus conferencias sobre 'El hombre y la gente', pudo estar seguro de que hablaba ante poca gente y muchos hombres."

"Ortega, el pensador" se tituló un artículo de K. A. Horst en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, de Frankfurt. He aquí su conclusión:

"Ortega es el redescubridor de la iniciativa socrática. Es el máximo pedagogo del pensamiento que Europa ha poseído en nuestro tiempo. Sin embargo, se diferencia de Sócrates —y esto es lo moderno en él— en que no tiene, como el maestro de Platón, la superstición de la razón. Así, por ejemplo, no cree que la virtud sea cosa del conocimiento, sino que tiene que ser vivida como vocación. Para él no hay vida sin vocación, sin llamada interior. La vocación brota de la tensión de la vida y de ella proviene aquel proyecto y esquema de nosotros mismos que en cada momento es nuestra vida."

En *Christ und Welt*, de Stuttgart, escribió Fritz Kraus, bajo el título: "Razón vital. A la muerte de Ortega y Gasset":

"El que con su *Revista de Occidente* dió en su patria nueva vida a la herencia cultural de Occidente, que después alternó su cátedra con la tribuna del escritor y conferenciante en muchos países, el que fué embajador del espíritu europeo en América del Sur y después, en su patria, fundó el "Instituto de Humanidades" como una alta escuela para una *élite* internacional de pensadores y científicos, este espíritu universal y elegante ciudadano del mundo, ha sido durante toda su vida, en su médula, el más puro castellano. Como en su aspecto exterior, también tenía en su razón vital algo del torero que concebía el pensar y el escribir con el riesgo de una tauromaquia, y se entregó preferentemente a las cosas peligrosas, ágiles, bicornes."

"Un torero del espíritu" se tituló el artículo necrológico publicado por el *Sud-Kurier*, de Constanza. "Es —dice— muy difícil imaginarse muerto a José Ortega y Gasset. Tan esencial era a "este pequeño español con la cabeza de un viejo torero" (como, jugando, dijo de sí mismo) la corporización de la "razón vital", de la razón viviente." Y más adelante, después de exponer los pensamientos fundamentales de la filosofía de Ortega: "Con esta actitud fundamental no se es un

filósofo sistemático, sino un precursor espiritual y un anunciador del futuro, cuyas palabras caen como fuego en la inercia espiritual de los contemporáneos.

“Despedida a un elegido” se tituló el artículo de Peter Seidmann en *Basler Nachrichten*, de Basilea.

“Los filósofos más famosos e importantes de nuestra época van abandonando uno tras otro el escenario de la vida. No hace mucho que desaparecía el pensador italiano Benedetto Croce; ahora también muere el español Ortega y Gasset”. “Su obra diagnostica el fin del racionalismo occidental que se remonta a Descartes y mira hacia aquello que vemos venir sin saber qué figura tiene la nueva forma de vida. Con él se despide de nosotros una de las más importantes figuras de la historia espiritual de nuestro siglo, así como un guía espiritual de la *élite* europea, la “vanguardia creadora”, como él la llamaba.”

El folletín dedicado “a la muerte de José Ortega y Gasset” por *Der Bund* de Berna, comenzó así: “España ha producido, lo mismo en sus tiempos de mayor florecimiento que en sus épocas de depresión nacional, hombres geniales. Así fueron Cervantes y Lope de Vega, así también Unamuno y José Ortega y Gasset, cuya muerte lloran hoy los hombres de espíritu de varios continentes.”

Otro folletín en *Der Tagesspiegel*, de Berlín, por H. Kudzus, dijo en su primer párrafo: “Con Ortega y Gasset desaparece el pensador que ha hecho valer en el mundo el espíritu de la Península Ibérica en la esfera de la filosofía, como Picasso en la del arte, más fulgurante, vigorosa y profundamente que Unamuno. Desde Suárez (1548-1617) no conoció España más que un agotamiento de la capacidad de pensar filosóficamente: pensadores del siglo XIX, como Balmes y el fundador del krausismo, Sanz del Río, fueron comparados con Ortega pensadores de segunda o tercera fila. Para nosotros, Ortega era tan familiar a través de las traducciones de muchas obras suyas, como si fuera uno de los nuestros. Para nosotros, su muerte es una gran pérdida, pero aún más para España, con la que Ortega era mucho más íntimo de lo que muchos pueden conceder al gran europeo muerto.”

“El filósofo para el mundo” se tituló el artículo de F. W. Koch en el *Mannheimer Morgen*, de Mannheim.

Del *New York Times*: “Descrito por su compatriota Salvador de Madariaga como un refinado humanista, compartió con el difunto Miguel de Unamuno la influencia sobre el pensamiento filosófico español.”

Del largo artículo de Alfred Schueler en *Der Standpunkt*, de Munich: “En los años siguientes al fin de la segunda guerra mundial, Ortega recogió en Alemania su segunda gran cosecha. Nuevas ediciones de sus libros, salas de conferencias atestadas para oírle, recepciones oficiales cuando pasaba de una ciudad bombardeada a otra e interpretaba la catástrofe como una crisis —no más y no menos—, suscitaba esperanzas y hacía resurgir la conciencia perdida de nosotros mismos. Entonces, este enviado del extranjero encontró nuevamente una oleada de veneración y admiración.”

De *Tribune de Genève*, artículo de Cherif Defraqui: “Por la muerte de José Ortega y Gasset, la literatura y la filosofía de la Europa contemporánea queda bruscamente privada de uno de sus más altos representantes”. Después de exponer los pensamientos fundamentales de la filosofía orteguiana, y su influencia en Europa, agrega: “Así, pues, se ve claramente que el pensamiento de Ortega y Gasset desempeña un papel de absoluta primera importancia sobre el plano europeo, porque responde de una manera más decisiva que otros a cuestiones que afectan, no sólo a España, sino a la Europa entera... Pero para España la pérdida del pensador más lúcido y más eficaz que ha tenido desde hace mucho tiempo tiene que afectarla tanto más profundamente, porque su pensamiento tenía para la mayor parte del pueblo español un valor redentor que no podemos apreciar exactamente los extranjeros.”

Algunas frases de Friedrich Rasche en *Hannoversche Presse*, de Hannover: “No hay duda de que en los últimos treinta años apenas nadie como él ha espoleado el pensamiento europeo... Ortega no era un pensador en clausura, sino que filosofaba bajo el ancho y libre cielo, siempre en contacto con la vida, abierto a todas las cuestiones... Un hombre de la antigua cultura, y, sin embargo, también un aventurero, un cazador del pensamiento en la selva de nuestros problemas.”

“Embajador del espíritu” se titularon las tres columnas dedicadas por A. Dieterich a la muerte de José Ortega y Gasset. “La muerte de Ortega ha llenado de tristeza a España y al mundo. Se nos ha ido un gran español, un europeo y un ciudadano del mundo. Su significación para España es inconmensurable. Su vital iberismo le había hecho un testimonio excepcional del espíritu de su pueblo. Ortega era de la estirpe de Cervantes y Lope. Con ellos compartía la capacidad intuitiva, la rapidez y la agudeza de inteligencia, el sentido realista, que no le impedía el alto vuelo del pensamiento. De ellos procedía su ‘radical humanismo’ y su amplio universalismo, pero también su complacencia en las cosas singulares, en la expresión más personal, en la oposición contra el uniformismo y la camisa de fuerza de la sistematización. Era un conquistador que atacaba la selva de los problemas más difíciles. Era un don Juan del espíritu al que toda nueva idea hacía vibrar. Desde el ensayo que escribió, recién vuelto de Alemania, ‘Adán en el Paraíso’, hasta los ensayos sobre Velázquez y Goya, atacó con quijotesco idealismo y ardor todas las cuestiones planteadas a nuestra época... Ningún escritor de las generaciones literarias desde la del 98 dominó y domó su idioma como el filósofo Ortega...”

New York World-Telegram publicó una extensa biografía: “Su fama —dice en ella— como filósofo en Estados Unidos se debe principalmente al libro *La rebelión de las masas*, después del cual numerosas obras suyas han sido traducidas al inglés”.

En *Combat*, de París, escribió Hubert Juin: “En el origen de su obra hay una opción posible: ¿Va a ser un especialista español de la filosofía no española? ¿Va a remediar una singular carencia y crear una filosofía española? Es ésta la tarea a que se dedica... a dotar a España de una filosofía y de una metafísica... Se le ha llamado a menudo ensayista, pero hay en él la continuidad que funda los sistemas. Es filósofo de vocación y, por si fuera poco gran escritor”.

De un artículo de Jean Babelon en *Le Monde*, de París: “El pensamiento de Ortega, multiforme y fecundo, centrado en la realidad viviente del hombre que él quiso ser en su circunstancia, ha conocido una vasta difusión. Sus obras han sido traducidas en muchas lenguas; sin duda, no ha sido en Francia donde mejor se ha reconocido su alcance, y esto hay que lamentarlo. Sin embargo, no se perciben por

completo sus resonancias con sus armónicos más que abordando los textos originales... Este gran orador y gran escritor atacaba con la misma agilidad los altos problemas de la psicología y la filosofía”.

De *La Croix*, de París: “Como pensador y escritor, Ortega ha suscitado un eco, no sólo en España, sino también en Europa y América. Evidentemente, hay muy pocos libros, en no importa qué lengua, que hayan descrito la realidad sociológica del mundo actual con tanta penetración y tanta belleza como *La rebelión de las masas*.”...

“Ortega y Gasset, el anticartesiano”, es el título del artículo de Jean Vuilleumier en el *Jornal de Genève*. “Por sus repercusiones, por su riqueza compleja, que todavía están veladas para nosotros, porque sólo una pequeña parte de su obra ha sido traducida al francés, este hombre tiene un alcance y una importancia capitales. Basta para convencerse observar que prolifera subterráneamente en el pensamiento francés contemporáneo: el armazón filosófico de la última novela de Malraux, por ejemplo (*Les Noyers de l'Altemburg*), deja trasparecer para un espíritu suficientemente sagaz y un parentesco muy singular con las páginas culminantes de *Ideas y creencias*, una de las obras más significativas de Ortega... La obra de Ortega, radiante, desbordante de vida, espera que se le dé su verdadero lugar en la historia del pensamiento contemporáneo.”

En las dos columnas publicadas por *Les Dernieres Nouvelles d'Alsace*, de Estrasburgo, se dice entre otras cosas: “La muerte de Ortega es una pérdida inmensa para el pensamiento civilizado”. “Con él desaparece la más noble y la más ilustre figura filosófica de la España contemporánea, el valor más sólido de su movimiento intelectual, el lazo gracias al cual la corriente de la cultura española se ha reunido a la del pensamiento mundial”.

De la nota necrológica del *Manchester Guardian*: “José Ortega y Gasset ha sido uno de los dos escritores filosóficos españoles que conquistaron considerable influencia fuera de las fronteras de España. El otro fué Miguel de Unamuno...” A estas palabras siguió una detallada biografía y consideraciones sobre las obras principales de Ortega.

“Maestro del pensamiento contemporáneo” llamó *Diario de Noticias*, de Río de Janeiro, a Ortega.

Diario Popular, de Lisboa: "Creó una vasta obra que le conquistó gran renombre como filósofo, tanto en Europa como en las dos Américas. Su influencia fué enorme en el movimiento espiritual del mundo ibero-latino durante este medio siglo."

Il Mattino, de Nápoles, en un artículo de Mario Stefanile, titulado "Luto en la cultura moderna": "Con Ortega, el mundo moderno pierde su más apasionado espectador, el testimonio de la aventura intelectual más audaz y ejemplar, el intérprete de la situación espiritual de Europa en esta difícil mitad del siglo X."

Escribió Ferdinando Vegas en *La Stampa*, de Turín: "Al cabo de los años, su personalidad cobró una importancia europea; el pensamiento de Ortega salió de las fronteras nacionales para ser recibido y escuchado en toda Europa... Ortega fué verdaderamente el barómetro más sensible de la crisis de nuestra cultura occidental, el testigo atento a todo fenómeno intelectual y moral de un mundo conturbado".

Además de los periódicos citados, otros muchos dedicaron largos artículos a la muerte del filósofo; entre ellos los de Francesco Valentini, en *Paese Sera*, y de Lorenzo Giusso, en *Il Messaggero*.

Entre los diversos periódicos belgas que dedicaron artículos a la muerte de Ortega y Gasset están *La Nation Belge*, de Bruselas, que además reprodujo un largo pasaje de *La rebelión de las masas*, y *Le Soir*, también de Bruselas, donde el académico Edmond Vandercammen dijo: "Aunque no se esté de acuerdo con algunas de sus ideas, se tiene que reconocer el poder de investigación de su pensamiento, su originalidad, y su coraje y su nobleza. Sí; el espíritu de tal creador significa ante todo "soplo".

En Holanda publicaron extensas biografías y necrologías sobre Ortega y Gasset multitud de periódicos, entre los que pueden citarse *Nieuwe Rotterdamsche, Courant*, de Rotterdam; *De Tijd*, de Amsterdam; *Algemeen Handelsblad*, de Amsterdam.

Del diario venezolano *Ultimas Noticias* en artículo de Fernando de Atienzar: "Se dirá que la obra de Ortega, con indiscutible proyección universal, por encima de meridianos y paralelos, es nacional, española. No importa. El difícil crisol donde se ha fundido la naturaleza española puede servir de paradigma para la solución de otros problemas

que el mundo tiene planteados. Cuando hace tres años le vi vagar por las mesas de un café del Norte de España, sin que nadie le ofreciese el asiento que buscaba, porque aquella masa bienvestida discutía con apasionamiento el traspaso a un club de fútbol de unos jarifos que se compran y venden como una mercancía, volví a sonrojarme.”

El *Diario de la Marina*, de La Habana, dedicó seis artículos a la muerte de Ortega y Gasset. Del titulado “Lo que debemos a Ortega”: “Al fundar la *Revista de Occidente* realizó una hazaña española y regaló a la América hispana tanto como diez Universidades. Si Ortega no dejase otra cosa que esa *Revista de Occidente*, ya tendríamos los pueblos hispanoamericanos que reconocerle como patriarca cultural”. “Gracias a Ortega, reconozcámoslo, la barbarie, el mal gusto y el aldeanismo de nuestra América perdieron estatura e influencia”. “Todo esto y mucho más hacía de Ortega un hombre cúspide, una persona indispensable para el espíritu de sus contemporáneos”. Del artículo “Aquella voz de Ortega y Gasset”, de Miguel F. Márquez: “Dice María Zambrano, uno de sus discípulos más sinceros, que Ortega hubiera podido seguir sin más la tradición kantiana, y entonces hubiera sido el *filósofo en España*; pero hizo, desde luego, otra cosa que le convirtió en el *filósofo de España*. Ortega supo elaborar una filosofía genialmente original.”

La familia de don José Ortega y Gasset recibió el siguiente mensaje firmado por notabilísimos hombres de las letras, del periodismo y de las finanzas norteamericanos: “Los que firmamos esta carta, americanos activamente entregados a la vida intelectual de los Estados Unidos, deseamos expresar a España y a los españoles de todas partes, nuestro dolor y simpatía en la muerte del gran filósofo español, José Ortega y Gasset.

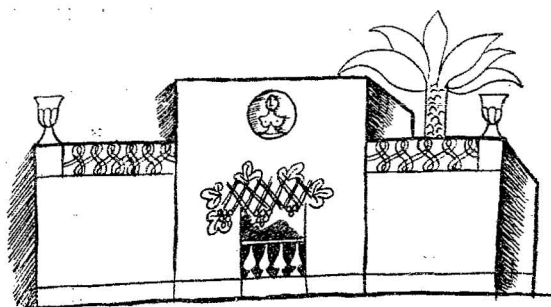
Empezó a llegarnos la voz del señor Ortega en una hora agitada y difícil, cuando estaban poniéndose en duda los viejos credos y las maneras nacionales que informaban la vida de los americanos, y cuando las entonces nuevas modas totalitarias parecían ser prometedoras para algunas gentes.

El gran filósofo nos brindó una análisis político de Europa y América, que arrojó nueva luz sobre estos problemas e iluminó ángulos hasta entonces oscuros para nosotros. Nos brindó nuevas orien-

taciones que nos permitían ponderar nuestro propio progreso y nuestras propias dificultades. Hablaba como filósofo, pero con palabras que remozaban el corazón de la gente alerta en este país, tanto de intelectuales como de financieros. Lo que decía en su extraordinario libro *La rebelión de las masas*, nos ayudó a restablecer nuestra confianza en lo que entonces era el presente y nos sirvió de advertencia para el futuro.

En la dos décadas que han pasado desde aquella hora hemos leído muchos más libros suyos. Hemos observado cómo se proyectaba su mente penetrante en muchos problemas intelectuales y cómo los iluminaba con la fuerza y profundidad de su pensamiento. Hemos admirado tanto el vasto alcance de su entendimiento como su maravillosa penetración y hemos valorado sus percepciones.

A España, huérfana de las facultades intuitivas y razonadoras de su hijo distinguido, le enviamos nuestra simpatía. El mundo intelectual de este país, así como el de la Península Ibérica y, en realidad, el mundo entero de las letras, ha quedado empobrecido por su partida". — *Mildred Adams, Bruce Barton, Málcom Cowley, John Dos Pasos, Waldo Frank, Alvin Johnson, Henry Goddard Leach, Henry R. Luce, Storer B. Lunt, Harry A. Overstreet, Walter P. Paepcke, William Carlos Williams*".



BIBLIOGRAFIA

LAS PUERTAS DE LA PERCEPCION *por Aldous Huxley*

El título de este curioso pequeño libro de Aldous Huxley alude a una cita de Blake: "Si se purificaran las puertas de la percepción todo parecería al hombre tal como es, infinito".

La busca de medios para obtener esa purificación de los sentidos ha sido sin duda una de las preocupaciones intelectuales más constantes de Huxley. Quienes suponen que en los últimos años ha dado un gran vuelco en su pensamiento y se ha dedicado de pronto a investigaciones psicológicas y filosóficas incompatibles con una posición materialista anterior, demuestran conocer mal su obra o no haber advertido en ella los repetidos indicios, cada vez más claros, de esta permanente inquietud. El problema de "la filosofía perenne" asoma en "Antic Hay", se discute en "Brave New World", se presenta en "Contrapunto", está claramente formulado en "Eyeless in Gaza" y en "Those Barren Leaves"; el más allá se considera con un poco de ironía en "The World of Light", pero en "Time must have a stop" adquiere contornos escalofriantes. En su última etapa, los estudios históricos se vierten hacia personajes en los que puede observar la alucinación y el misticismo —el padre José, el jesuita Jean Joseph Surin—; le atrae la investigación del inmenso mundo desconocido de lo irracional: lo psicokinesis, la percepción extrasensorial, la comparación de religiones, la interpretación del oscuro len-

guaje, singularmente coincidente, de los místicos de todos los credos.

En un hombre del tipo intelectual de Huxley, de su capacidad analítica, su aguda penetración y su lógica implacable, es significativo y a mi modo de ver muy importante este afán por experimentar los sucesos que no son explicables en los términos del pensamiento racional, y por encima de ello —aunque fuera de todo dogma y de prejuicio alguno— la inextinguible sed de Dios, la busca del Absoluto.

En "The doors of perception" el autor describe y comenta los resultados de un experimento científico que sobre él se practica: la ingestión de una dosis de mescalina, droga extraída del cactus *Anhalonium Lewinii* y usada desde hace mucho por los indios de Méjico y el Sudoeste de EE. UU. en sus ritos religiosos. Los cambios en la naturaleza de la conciencia del mundo circundante resultan, al parecer, sorprendentes.

Dos características de Aldous Huxley le hacen un sujeto de experimentación singularmente interesante; por una parte la alta calidad de su inteligencia y por otra aquello que más me ha admirado en él a través de una obra vasta y de múltiples facetas: su inalterable, su indiscutible honestidad intelectual. Otra en cambio permitiría quizá introducir un coeficiente de error en el relato, y es la enorme versación del autor en materia de experiencias similares, que podría moverle involuntariamente a traducir su

conocidos en la extensión y profundidad que merecen. Tal vez ello obedezca a la peculiaridad de la psiquis americana, que vive —si bien en vano— un intento de sacrificar su pasado, en una suerte de inmólación demoníaca sin precedentes en la historia de la humanidad. Explicando su escasa difusión —sólo “programada” en conmemoraciones y tesis universitarias—, Rufino Blanco-Fombona dijo de él: “Los leones andan solos. Los leones son raros...” en América.

Su vida, comenzada en Puerto Rico en 1839, se extingue en 1903. Entre estas dos fechas, un batallar continuo en procura de la conquista de un ideal: el de separar a América del yugo hispánico y el de librarla para el resto del mundo como conciencia y acción. Desde *La peregrinación de Bayoán* (1863) hasta *Moral social* (1888), pasando por su “soberbio ensayo” (Pedro Enríquez Ureña) sobre *Hamlet* (1872), la inquietud de Hostos fué comprender a América desde dentro y, paralelamente, desde un plano ético.

Es lo que Víctor Massuh analiza lucidamente, y para quien el instante en que Hostos escribía su *Hamlet*, es aquél en que se manifiesta en su alma el tránsito de la penumbra a la luz, de la incertidumbre a la irrupción vocacional. El *Hamlet* traduce a un Hostos persuadido de que en América toda revolución de índole política, para ser real, tiene que ser revolución interior. Desde lo más recóndito tiene que surgir el cambio, el vuelco. No debe ser una exterioridad, sino una proposición emanada de lo subyacente en el ser. En verdad, el *Hamlet* es la síntesis del pensamiento de Hostos, el preanuncio de su teoría del “hombre completo”. Porque, para Hostos —como para Víctor Massuh—, el americano, para ser una creación tiene que darse unitivamente, tiene que pro-

mover la suma de los contrarios, la concentración del mal y del bien, de lo abismal y de lo radiante. En el hombre completo, magnífica concepción de Hostos, y en la que se plasma la máxima aspiración de su laboriosa existencia —peregrinaje americano, pedagogía tenaz, escritos angustiados—, es preciso otear una de las iniciales manifestaciones de la “inteligencia” americana. Hipótesis susceptible de aplicarse a una verosímil realidad, Víctor Massuh ve en ella un entrelazamiento armónico, un equilibrio entre las fuerzas rivales que dividen nuestro mundo en su afán de quebrantamiento histórico y negación de todo proceso de libertad. También nosotros, como Víctor Massuh, concebimos que la meta señalada por Hostos es de una esperanza no remota, sino viable, bastando para que la misma sea efectiva, que en América se cumpla una superación de los conflictos culturales que separan al hombre americano, superación que en el caso de realizarse lo trascenderá ética y virilmente.

En “El activismo creador de Martí”, Massuh nos ofrece una imagen emocionada del mártir de la independencia cubana. Figura consular en el escenario de América, ave profética en la gesta de su patria, trabajador incansable con el objeto de rendir a su suelo y a América un haz de verdades eficaces en el quehacer temporal, héroe de su pasión, José Martí, a medida que transcurre el tiempo, se transforma en algo monumental, con características en las que la bizarría y lo casi celeste se amalgaman para cedernos una criatura de espíritu entrañable y de corazón excelso. Así, podríamos resumir el pensamiento de Massuh en las siguientes palabras: “La voluntad política martiana no fué ni *caudillesca*, ni *intelectualista*. Fué *cordial*, emocional en su más estricto sentido”.

tencia, en lo cotidiano, sino *transferirse*, para ser, así, trascendencia.

De inmediato, en "Dos caras del conocimiento de América", a través de la bipolaridad de dos conciencias tan disímiles como la de Keyserling y la de Pedro Henríquez Ureña, Massuh plantea el enfrentamiento de las actitudes subjetivista y objetivista. Llama la atención sobre los errores a que puede arrastrar una insistencia en lo meramente subjetivo, en lo caprichoso y antojadizo, es decir en una visión particular, sustancialista y deformada del mundo que se radiografía —como lo hace Keyserling en *Meditaciones sudamericanas*—, advirtiendo que sólo por medio del diálogo con la objetividad, se puede subsanar ese desvío en una concepción del mundo. En tal sentido, por su persistente indagación en las fuentes literarias e históricas, por su honestidad en la investigación de la cultura casi franciscana de América, Pedro Henríquez Ureña es para Víctor Massuh el término sereno, el instrumento corrector de las intuiciones keyserlingianas.

En los dos artículos finales de este libro "definidor", "América entre la naturaleza y la historia" y "La lucha contra el olvido", Massuh propone con valiosos ejemplos un rescate de nuestro ser histórico y cultural a través de una pesquisa sin tregua, apasionada y clara de nuestro pasado. Toma como muestra de ello la labor de Francisco Romero —específicamente, "Sobre la filosofía en América"—, oponiéndole a los rapsodas

que fundados en la deficiencia de nuestra trama cultural, esgrimen sus análisis en el terreno de lo negativo y en una *adivinación* basada, en su mayor parte, en coágulos de lecturas carentes de raíz americana.

Por arriba del triunfo del momento, del fracaso, de la malignidad, de los que soslayan o desdeñan nuestra tradición, imaginando que tejiendo teorías viciadas de absoluto, dan con ello solución definitiva a los complejos problemas del Ser americano, por arriba de los improvisadores, de los que prefieren engolar la voz antes que admitir humildemente el trabajo del tiempo, de los que dicen no a la historia, al pensarla como un mero devenir del espíritu, se alzan aquellos que —como Francisco Romero y tantos otros— laboran con una "auténtica voluntad histórica" y edifican un futuro gracias al sí de una América sentida como conciencia y valor.

América como inteligencia y pasión abre aireadas sendas a quienes se preocupan en indagar el sino americano. La teoría de la integración que campea a lo largo del libro y que tan excelentemente alimenta a los diversos ensayos que lo componen, merece la atención de cuantos estudian la evolución cultural americana. Con esta obra, Víctor Massuh se incorpora a los actuales valores generacionales de América, que en este momento contribuyen al esclarecimiento de cuanto nos enriquece y prolonga en el reino del espíritu.

FRANCISCO JOSE SOLERO

FRAGMENTO DE UN CUADERNO DE MEMORIAS

por

ADOLFO BIOY

Uno de los vecinos más amigo nuestro, era don Fernando Burgos. Vivía como a la legua y media de casa, más allá de los Ramírez y más acá de los Millas; era viejo, pero fuerte y ágil; montaba siempre caballos ariscos; llevaba luto en su sombrero color castaño y se anudaba un gran pañuelo negro al pescuezo; en la rastra, de la que emergían los flecos de la faja, que caían sobre el chiripá de paño negro, tenía un corazón de plata; caminaba como vizcacha, a pasitos cortos; era muy ceremonioso en el trato y cuidaba mucho el lenguaje. Le gustaba el bien decir. Recuerdo que, una vez, muchos años más tarde, yo ya era abogado recibido y don Fernando era hombre viejísimo, fué a verme a la estancia, montando arisco, por supuesto, con pantalón negro y botas (ya no usaba chiripá), con el mismo rebenque de plata que tanto me gustaba en mi infancia y que él me prestaba para que yo jugase. Hacía años que no nos veíamos; me saludó, con los ojos llenos de lágrimas, sonriendo hizo el ademán de prestarme el rébenque para que yo jugara y me dijo que venía a pedirme que le vigilara el juicio sucesorio de la finada, que sus yernos lo habían obligado a iniciar, que él no me había encargado a mí de su tramitación porque sus yernos lo habían enredado con un Procurador, en quien él no tenía entera confianza, pero le había dado poder, porque no pudo resistirse a “un hombre que es muy castellano para hablar”.

Otra vez, siendo yo muchacho de doce o trece años, fuímos con Juan Bautista a visitar a don Fernando Burgos. Lo encontramos bajo el alero de su casa, sentado en un banco, oyendo la lectura de Martín Fierro, que le hacía uno de sus nietos. “¡Qué lindo es!”, decía don Fernando. Yo, haciendo gala de erudición, le pregunté si le estaban leyendo el Martín Fierro de Hernández. “¿Cómo decís, Adolfito?”, preguntó don Fernando. “Digo que el libro Martín Fierro lo escribió Hernández”. “No, si es muy lindo —répuso don Fernando Burgos—, lo escribió el general Mitre. Es tan lindo —añadió—, que nadie más

que el general Mitre puede haberlo escrito". Le preguntamos a don Fernando de dónde había sacado el libro. "No sé, ahí lo tengo —contestó—, y tengo también otro que no sé cómo habrá venido a parar a casa, bastante lindo también. Me lo hago leer a veces por mi nieto. A ver, tráelo, muchacho". Y el muchacho trajo y nos mostró un tomo suelto, creo que el tercero, de la *Historia de los Girondinos*. Sacó don Fernando su tabaquera de buche de avestruz, con sus iniciales bordadas en seda azul y rojo, y, como observamos que empleaba papel de arroz, le preguntamos si ya no armaba con papel amarillo. "No, para mi desgracia, desde que ya no está en vida Monsieur Chéron, que él mismo lo preparaba para él y para mí; papel saludable, papel pectoral, hombre sabio y de respeto era Monsieur Chéron".

Monsieur Chéron era el maestro que teníamos en la estancia. Nos daba dos horas de clase todas las mañanas, a Enrique y a mí. Por la tarde, durante unas dos horas, enseñaba a leer y a escribir a los sirvientes y peones analfabetos y a algunos vecinos. Monsieur Chéron era un hombre muy viejo de aspecto, con la cabeza completamente calva, con barba blanca, que le llegaba hasta el ombligo; no debía tener, sin embargo, más de sesenta años en aquellos tiempos, porque había combatido en la guerra del 70, en Francia; cuando la batalla de Sedan, era teniente de infantería. Nunca lo vi sonreír. Era un viejo *grognon*, de malísimo carácter. Su cultura era extraordinaria; matemático, físico, humanista, hablaba en griego y hacía versos en latín. El cuarto en que nos daba clase era un santuario privado; tenía las paredes y el cielo raso de arpillera, cubiertos de ilustraciones de su país, que él, minuciosamente, había pegado con cola: se veían los retratos de Turenne, de Corneille, de Racine, de Molière, de Blaise Pascal, de Lafontaine, de Descartes, de Voltaire, de Montesquieu, de Montaigne y de Víctor Hugo. A todos ellos se refería en las lecciones que nos daba; al final de cada clase, en el último cuarto de hora, nos hacía, cada día, la biografía de uno de ellos. Yo, a la edad de cuatro años, aprendí con Monsieur Chéron a leer y a escribir en español y en francés, y a los siete años, en 1889, cuando entré al colegio en Buenos Aires, mis conocimientos de aritmética, de gramática, de historia universal, de geografía, eran tales que se me puso en una clase en que el menor de mis condiscípulos tenía tres años más que yo, y en esa clase nunca tuve que estudiar las lecciones, ya que las sabía

última pelea del zurdo Cabrera o de la de Grillo Alvarez; se hablaba de alguna jineteada célebre, de un caballo indomable, un oscuro crespó; se hablaba de las últimas incursiones de los indios y se imitaban sus alaridos, con ululaciones semejantes al sonido agudo, sordo y extendido del pampero; se recordaba al cacique Cacharí, quien, vencido en el combate, aniquilada su tribu, estuvo durante tres días y tres noches loco, al borde de la laguna que hoy lleva su nombre, revoleando las boleadoras, girando sin cesar: "Aquí está Cacharí, Cacharí, aquí está Cacharí", hasta que, extenuado, cayó muerto. Y estas voces se oyeron a las leguas y en todas direcciones, "asigún soplara el viento".

Los mismos relatos y los cuentos se repetían noche a noche. Recuerdo este:

*El veintiocho de agosto
Fué un día tan memorable
Que en el Carmen de Las Flores
Se vieron brillar los sables.
Y sin agraviar a naides
Voy a contar un suceso
Quisieron llevarlo preso
Al joven Francisco Sausa,
Por lo que ignoro la causa,
Don Antonio Coronel,
Conversando como amigo,
Se lo trajo hasta el cuartel
Y después de estar en él
Le dijo vos estás preso.
Sausa enderezó a la puerta
Con un revólve en la mano
Se fué en busca del teniente
Fué allí y lo encontró
Y en frente a lo de Cisneros
Se agarraron bala y bala,
Pero Sausa le pegó
Y sin quererle hacer nada
A Donato lo mató.*

Estos versos los cantaba alguno acompañado en la guitarra. no siempre el mismo, porque todos los sabían y el que los había cantado se imponía a continuación el deber de relatar el episodio en prosa y sin música. Todos, aunque conocían los hechos de memoria, escuchaban religiosamente. Decía el relator: Francisco Sausa era un hombre bueno, pero un gaucho bravo que tenía alguna historia con el Juez de Paz. El veintiocho de agosto se encontró en la calle con don Antonio Coronel, que era entonces Juez de Paz de Las Flores. Como Sausa era muy aficionado a las riñas de gallo, don Antonio Coronel lo convidó a ir al cuartel, donde tenía unos gallos de mi flor; Sausa agradeció el convite y lo aceptó; fueron conversando como amigos y cuando estaban en el cuartel, don Antonio le dijo: "Qué gallos ni gallos. Vos estás preso". Sausa sacó el revólver de abajo del poncho; don Antonio se escondió y fué Sausa a buscar al Teniente Alcalde, que no recuerdo cómo se llamaría, y ahí nomás, frente a lo de Cisneros, estaba esperando la partida de cinco milicos; Sausa peleó contra todos, con revólver y facón, y de un balazo mató al milico Donato, que era su amigo. Esa fué su desgracia. Los milicos se desbandaron y se ganaron todos al cuartel. Sausa acomodó el recado, le apretó la cincha a su malacara, saltó a caballo y, al trotecito, se recorrió todas las calles del pueblo; las puertas y las ventanas estaban cerradas y aunque no era más que la oración, no había un alma a la vista. Acabó Sausa el recorrido, y entonces castigó, agarró para el Norte, dicen que se fué a Entre Ríos.

Porque mi padre prohibía que se jugara en la estancia, nadie cuidaba allí caballos para las carreras. El dueño de algún reservado, debía tenerlo en otra parte. Este era el caso de mi hermano Javier, que tenía un mestizo malacara a media ración en lo de los Frías, atado a un poste con un lazo y cubierto con manta. Demetrio Frías se lo vareaba, pero para correr lo montaba siempre el propio Javier. Aunque mestizo, era de tiro corto; nunca perdió una carrera de dos ochenta.

En esos tiempos (me estoy refiriendo a una época algo posterior, que podemos situar entre 1891 y 1893), varios eran en el pago de Pardo los que tenían parejeros cuidados, pero ningún caballo era comparable al rosillo de Anselmo Becco. Venció a todos los

o recogidas. Había cuatro o cinco cuerpos de edificio, viejos; unos de ladrillo, otros de barro y hasta una escuela fiscal (la única del pago entonces) en uno de ellos con maestra permanente. En materia de dinero, don Juan Chiappe andaba siempre “de la cuarta al pértigo”, porque era indudable que producía menos de lo que gastaba en sus generosidades, y habiendo sido así toda la vida, no se comprende bien cómo y cuándo había logrado hacerse de su campo y de sus animales y menos se comprende cómo no alcanzó a arruinarse. Las mismas carreras que se corrían en su casa, nada le producían, ya que él se negaba a cobrar coima, que era de uso; en cuanto a la cancha, la había hecho en su propio campo y la mantenía cuidada y sin animales que la estropearan. Todo lo hacía de puro bueno.

Ese día había mucha gente en la reunión y gran expectativa por la carrera sensacional, por cien pesos, que iba a correrse entre el rosillo de Becco y un “traído de ajuera”, no se sabía bien de dónde; había varios forasteros y, entre éstos, uno muy compadre, que venía de “Los Carrizales”, de Paz, con fama de camorrero y de valiente.

Becco montaba, como siempre, para la carrera, él mismo su caballo; era un hombre chiquito y huesudo, muy movedizo, buen conversador y amigüero, por lo demás trabajador y hombre de bien, muy livianito en la balanza, pero firme y hasta pesado en cualquier otro terreno. Se anudó el pañuelo blanco en la cabeza, se sacó las botas y, en medias, saltó a su rosillo en pelo, por supuesto, y sin más apero que las riendas y el bocado; en la mano llevaba un rebenquito chico, de cabo trenzado; al “traído de ajuera” lo montó un hombre desconocido, chiquito también y del mismo peso que Becco; juntos se fueron al tranco, conversando, hasta la largada, mientras que la gente, amontonada a ambos lados de la llegada, cambiaba ansiosamente apuestas. Estas no fueron muchas, porque los del pago, que eran casi todos, estaban por el rosillo de Becco y sólo apostaban a favor del “traído de ajuera” tres o cuatro de los forasteros. Ya al final no se hacían apuestas sino con usura, doble a sencillo, al rosillo de Becco. Las partidas fueron interminables, pero al fin largaron; en la mitad de la cancha, el hombre que montaba al “traído de ajuera” ya empezó a castigarlo y muy pronto Becco “lo cortó a luz” y llegó a la raya al galope. Allí fué muy agasajado por todos; nervioso y risueño, agradecía las felicitaciones.

LA NOVELA GAUCHESCA

por

JUAN CARLOS GHIANO

El desarrollo de la gauchesca —comprendiendo el drama, la poesía, el cuento y la novela— se presenta con caracteres singulares en las letras rioplatenses, separándose del resto de la América española. Los motivos de su evolución distinguen los hechos literarios de los posibles estímulos sociales con los cuales se la relaciona constantemente. La comprensión del gaucho como tipo humano, en su origen, costumbres y tareas, la actuación histórica inmediata y el estudio de las menudadas transformaciones de su habitación, utensilios y tareas introducen innumerables confusiones en los intérpretes. Las discrepancias derivan de las prevenciones con que los críticos comienzan la rebúsqueda de los testimonios: para aquellos que exaltan la trayectoria histórica del gaucho como núcleo nacional, los documentos deben testificar una exaltación temprana y épica, que concluirá en idealización arquetípica, unificada con el ser gentilicio; quienes ven al gaucho como cifra de la barbarie, unifican los prontuarios que condenan a nuestros paisanos, insertando su tipo —con las variantes consecuentes— en los archivos policiales de la historia argentina. El interés de los intérpretes recae así en los textos literarios, ya tratando de reducir la humanidad compleja y contradictoria, no apologética, de *Martín Fierro*, a favor de los simbolismos que tentaron al Leopoldo Lugones de *El Payador*, ya buscando los capítulos repetidos y populares de las novelas folletinescas de Eduardo Gutiérrez y las escenas de algunos dramas, para considerar el sentido bárbaro de una forma de existencia que el mismo personaje de José Hernández condenó.

Las interpretaciones de la literatura gauchesca han sufrido así los avatares de principios más o menos históricos, más o menos apologéticos. Ni siquiera se ha podido aclarar la etimología del término —*gaucho*— centrando sin errores el origen del nombre; ni las sorprendidas aproximaciones fonéticas ni las no menos fantásticas soluciones históricas resuelven el enigma, sumada otra mitología a las muchas

la primacía del hombre fundador. El gaucho, adelantado de la fijación en el desierto, es el mismo personaje que algunos escritores adscribieron a las fuerzas demoníacas de la pampa, según lo interpretó José Mármol en el texto de la primera novela decididamente nacional, *Amalia*, 1851.

Junto con el concepto del territorio gaucho, se confirma la radiación temporal en que se hace vivir a los personajes. Para casi todos los poetas gauchescos, el tiempo ideal fué un pasado inmediato, connotado de acuerdo con la exaltación de los temas. El valor de los hechos narrativos creaba una síntesis de edades mejores, que sostenía la crítica más o menos alusiva al presente. Sólo los primeros versos gauchescos, los de inmediata propaganda política, se expresaron en comprometido presente, donde interesa más el mensaje que la recreación de tipos y de ambientes, mientras el tono idiomático confirma las intenciones comunicativas del cantor panfletario.

En estas intenciones radicó el alejamiento de la verdadera poesía popular, apenas recordada por los testimonios de los viajeros que anduvieron por el país entre el siglo XVIII y los comienzos del XIX. Los documentos invocados —en particular uno de Concolorcorvo en *El lazarillo de ciegos caminantes*, 1773— informan de una rústica actitud versificadora, distinta a la de los primeros gauchescos, a pesar de las limitaciones de éstos y de las coincidencias en el uso del lenguaje ruralizado. Versos para ser cantados con la guitarra, los de los gauderios coloniales repiten la agresividad amorosa y la burla grosera; sus textos se alejan de la moderación sentimental y del floreo designativo de los cantares del noroeste, la zona que mejor conservó la herencia de la poesía tradicional española. La oscuridad de los orígenes rurales y de las relaciones posibles con las formas impresas incita a pretensiosos simbolismos, que poco sirven para documentar el contenido de los versos posteriores.

La importancia de la gauchesca coincide con la revolución emancipadora, inaugurando un paralelismo literariopolítico, de incitante continuidad. A pesar de lo menguado de las herencias culturales de la colonia rioplatense, la revolución fomentó el decidido propósito de romper amarras con el pasado; una jactanciosa suficiencia prosperó en todos los ámbitos nacionales, creando justificativos de los más distintos órdenes. La gauchesca fué una de las maneras de decir no a lo

español, adelantando el interés por las formas nacionales de la literatura; de ahí que las primeras obras de los versificadores gauchescos no difieran sustancialmente de otras creaciones americanas, en cuanto al interés en popularizar los nuevos conceptos políticos, comunicándolos con urgencia a lectores y oyentes, en formas de fácil memorización.

Dentro del decidido panfletismo de la revolución, la gauchesca creó una forma peculiar de propaganda libertadora. Utilizando el lenguaje rural, se dirigía a un sector mayoritario de la población, no para referirse a sus exclusivos problemas sino para interesarlos en los principios gubernamentales. De esta manera coincidió con las formas popularizantes que en cada país de América intensificaban la propaganda revolucionaria, a veces con mayor éxito entre los lectores cultos —entusiasmados con la acumulación de los modos verbales que todos conocían— que entre el pueblo de las campañas, reacio al popularismo de las expresiones veristas. El uruguayo Bartolomé Hidalgo creó con la gauchesca una modalidad pintoresca que superaría las cercanas pretensiones del versificador; sus *Cielitos* gauchescos y sus *Diálogos* patrióticos —escritos y publicados los primeros entre 1811 y 1816, los segundos después de 1820— acertaron con una actitud expresiva, con una modulación regional que se diversifica y amplía en los escritores posteriores, ya seguros de la variedad de los temas. En el mismo Hidalgo se insinúa la dualidad de los asuntos gauchescos, en la interpretación del tiempo del relato: mientras los *Cielitos* cantaban combatiivamente los hechos del momento, en el interés de un presente que se desea compartible, ya los *Diálogos* entre Chano y Contreras introrepúblicas del Plata. De ahí la idealización de actitudes y de sucesos que se fué acentuando en el desarrollo de sus versos.

También hacia aquellas fechas —e insinuando el mismo dualismo— se presentó el sainete gauchesco. *El detalle de la acción de Maipú*, 1818, que celebra eglógicamente una batalla decisiva en las luchas de la independencia, y *Las bodas de Chivico y Pancha*, 1823, que presenta formas de la vida campesina con cierto sabor caricaturesco. La evolución de la gauchesca dramática a partir del texto hablado de *Juan Moreira*, 1886, fué a coincidir con la formación del género narrativo en prosa, sin alcanzar las superaciones que en el verso se intensifican a partir de Hilario Ascasubi, el segundo de los gauchescos, en cuyos versos ya se señalan con nitidez las concepciones

ya comentando el espíritu de aventuras que allí crecía, ya condenando la barbarie con el mismo espíritu que fundamentó Mármol en *Amalia*.

José Joaquín de Vedia en *Aventuras de un centauro en la América Meridional*, 1868, situó en el campo un asunto histórico que transcurre entre 1820 y 1828; Manuel J. Olascoaga en *Juan Cuello* —subtitulada *La historia de un argentino*— narró la vida de un personaje popular, que retomaría Eduardo Gutiérrez, polemizando sobre los datos de la anécdota policial que le dió origen. En otras novelas, como *Sin rumbo*, 1885, de Eugenio Cambaceres, el campo, sus habitantes y tareas aparecían con insistencia, en diversas horas del día —la madrugada, la siesta y la noche— y ante los embates de una tormenta, o con las delicias de la primavera, pero se reconoce que en ese ámbito no se vive una vida aceptable para el morboso refinamiento del protagonista, destruido por la sociedad contemporánea y sus lecturas de Schopenhauer, Voltaire y Rousseau, con esa característica unión de reacciones inmediatas y de estímulos literarios que tanto preocupó a los narradores del 80; ni siquiera la hija, engendrada en una aventura campesina, le durará al protagonista, dándole un motivo a su existencia sin rumbo. Las escenas iniciales de la esquila y las del rodeo confirman el certero conocimiento del novelista, tan cercano al campo porteño como todos los hombres de nuestra sociedad de fines de siglo; se imponen sin embargo las distancias con respecto al campesino; inclusive su momentáneo apasionamiento no pasa de ser un capricho de hombre ciudadano, a quien choca lo tosco del ambiente. *Sin rumbo* es la novela de un porteño típico, de una clase social que sentía el atractivo natural del campo y el goce de sus tareas viriles, aunque siempre en alejamiento con respecto a sus hombres.

En otro plano se sitúa el interés por las aventuras gauchescas que tentó al más popular de los novelistas, Eduardo Gutiérrez, consecuente admirador de Dumas padre y de Ponson du Terrael, sin que escapara totalmente al prestigio de los naturalistas franceses. Los primeros editores de Gutiérrez y el mismo escritor clasificaron sus relatos en cuatro grandes apartados: *Dramas policiales*, *Dramas militares*, *Dramas del terror* y *Los grandes crímenes*. La clasificación parece excluir la proximidad a la gauchesca, que han reiterado los críticos; a Gutiérrez le interesaban los documentos policiales y las tra-

se diferencian nítidos paisajes, tanto del campo abierto como de las poblaciones rurales, las plantas y los animales, las actitudes y el diálogo de los paisanos, sus mujeres y sus hijos. La meticulosidad verista se sostiene en la precisión de las denominaciones; sin embargo en sus relatos —particularmente en *Los caranchos de "La Florida"*— no idealiza los sentimientos del paisano, no los traspone a clave que cifre una suma de experiencias. Más todavía, el contacto con formas primarias del asentamiento campesino termina por debilitar la conciencia de los hombres que no poseen la virilidad que requiere el campo.

Las novelas de Lynch no evitan cierta propensión folletinesca, o al menos la acentuación de rasgos truculentos, que se depuran en las obras mayores, en particular *El inglés de los güesos*, la más certera de sus creaciones. Los aciertos en la presentación de los personajes se sostienen en las elecciones del diálogo y en las actitudes de cada uno; Lynch comprendió que acertando con el tono de cada paisano lograría la individualización de conciencias primarias, que no se demoran en análisis de sus actos. De ahí que ahonde en la novela de 1924 el enfrentamiento de dos maneras de comprender el mundo: la del inglés, extraño al campo, hombre de progreso y de civilización, atado a tradiciones y ambiciones consecuentes, frente a la noble y desinteresada entrega amorosa de la paisanita, símbolo de una capacidad emotiva en que radicaba para Lynch la proporción gaucha de constantes del alma latina. En sus novelas no se presenta al campesino como clase social, a pesar de las divisiones impuestas por las distintas tareas rurales, sino en los motivos de cada individuo, que justifican los choques emotivos.

El campo fué para Lynch un lugar atractivo, la síntesis de una vida que esfuerza el tesón viril y la comprensión femenina; de ahí que abunden —sobre todo en sus cuentos— los elogios de parejas ciudadanas que se sobreponen a las rudezas campesinas, afincándose en zonas casi desiertas. Su actitud de narrador pocas relaciones manifiesta con la gauchesca en verso, ya que su atención al lenguaje rural aparece como gusto directo del ambiente, que no reelaboró tradiciones literarias. De ahí lo sorpresivo del intento de 1930, *El romance de un gaucha*, extendido relato en primera persona, que intenta explicar desde el mundo gaucha el enamoramiento que un paisanito sufre por una mujer casada, la separación impuesta por la dignidad de

Lynch su tendencia folletinesca, que lo hace prolongar ciertas soluciones en forzado suspenso. Carlos Alberto Leumann, uno de los más atentos conocedores de la gauchesca, sintetizó así su juicio sobre esta novela: "Benito Lynch acometió una tarea insólita, siquiera equivocada: de una larga novela escrita, desde la primera hasta la última línea, en lenguaje guchesco, por suposición artística de que su autor es un gaucha auténtico; pero novela concebida y tramada como la de cualquier hábil novelista europeo" (*La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, 1953, págs. 11-12).

El relato de Lynch fatiga, a pesar de sus parciales excelencias elocutivas, variadas en el acierto de las intuiciones que caracterizan la interpretación gaucha de un mundo y de ciertas actitudes. Reducida su extensión, la novela hubiese ganado en certeza, haciendo que el lector aceptase sin esfuerzo la traslación del novelista gaucha, que Güiraldes había resuelto con mayor originalidad en *Don Segundo Sombra*. Las sobrias visiones de la gauchesca, tan recatada para lo personalmente emotivo, se desvirtúan en Lynch por la propensión a comentar las transformaciones del infortunio amoroso, en repeticiones que suplen lo que el personaje no cumple en sus actos.

La solución de Güiraldes, hombre de ciudad como Lynch, atento a los menores modelos europeos contemporáneos, superó estas reiteraciones centrando sus asuntos en la definición espiritual de un tipo humano, que se ennoblece en dignidad de alma, compartiendo la vida libre del campo, con sus sacrificios y responsabilidades, según la línea que se intensifica desde *Raucha*, 1917, a *Don Segundo Sombra*, de nueve años después. La primera se subtitula ejemplarmente *Momentos de una juventud contemporánea*; de ahí el sentido docente de su desarrollo: Raucha Galván —las mismas iniciales del novelista— es el protagonista al mismo tiempo que el representante de una juventud distinguida, vida sin rumbo que sólo se centra en el retorno final, luego de las más diversas experiencias porteñas y parisinas. Antes de la reconciliación total, Raucha necesita probarse en aventuras que satisfacen sus pasiones y particularizan la resistencia de su cuerpo; el persistente hastío lo retorna a la tierra nativa, recuperando el antiguo sabor de la infancia campesina, con esa intención de autenticidad que fué una de las preocupaciones del hombre y del escritor:

"Raucha piensa cómo quiso ser todo, menos lo que era. Su chi-

Las frases finales de la dedicatoria de *Don Segundo Sombra* señalan las intenciones de todas las creaciones de Güiraldes:

“A los paisanos de mis pagos.

“A los que no conozco y están en el alma de este libro.

“Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia.”

De esta manera se precisaba el ámbito espiritual de la creación güiraldina, superando los modelos reales que pueden invocarse entre los domadores y reseros que conoció. *Don Segundo Sombra* comenta la educación de un hombre en el más macho de los trabajos, la resería; educación que se hace por los caminos bonaerenses bajo el apadrinamiento de Don Segundo, ser casi mitológico, que dió sentido a la vida sin rumbo del muchacho pueblerino. Las trayectorias del relato obligan al protagonista en los difíciles rudimentos de una forma de vida elegida libremente, hasta hacerse hombre, no sólo en el dominio físico sino también en la persistencia de su alma gaucha. Con ese gauchismo esencial podrá afincarse, dejando que su padrino continúe por los caminos de siempre; la calidad del paisano no variará en su alma por más que se amplíe la educación libresca del peón que pasó a ser dueño de campos y haciendas. El “gaucho acajetillado” y el “cajetilla agauchado” de la fórmula con que se saludan el ahijado de Don Segundo y Raucha Galván —personaje accidental pero esencialísimo en la nueva novela— cierra las intenciones de Güiraldes. Raucha es un hombre que “sabía una barbaridad en cuanto a lecturas y libros”; en su amistad aprende el antiguo resero: “A todo eso, poco a poco, me iba formando un nuevo carácter y nuevas aficiones. A mi andar cotidiano sumaba mis primeras inquietudes literarias. Buscaba instruirme con tesón”. De esta manera justificó Güiraldes el desarrollo autobiográfico del relato, atribuido al muchacho, que evoca sus años por los caminos bajo la amistad de Don Segundo. Una primera persona presente en el texto, como está presente un lírico más que un novelista, ya que la exaltación del relato va coincidiendo en el ahondamiento subjetivo de los hechos que se cumplen, rubricados por el contorno de la naturaleza.

Lector de las más refinadas literaturas europeas —en particular los poetas franceses, de Mallarmé a Laforgue—, Güiraldes compensó su formación literaria con atención ferviente hacia los temas de su

personal, reafirmó la idea de que los versos gauchescos se habían logrado por puro azar, corazonada de aciertos que poco tenía que ver con la literatura y con la gramática. El nacionalismo romántico encontraba así una confirmación de sus teorías telúricas; para aceptar la gauchesca se recurrió a la anulación simbólica de sus autores y a la justificación verista del lenguaje. Unos pocos aceptaron que los autores de tales estrofas hubieran aprendido en largo contacto con las campañas, compartiendo la vida cotidiana en los más diversos menesteres; de ahí la escrupulosidad con que se celebraba o condenaba el realismo inmediato de las circunstancias y costumbres.

El prestigio académico que sostenía a las críticas de fines del siglo pasado —a pesar de las adelantadas teorizaciones de algunos románticos— influyó sobre algunos gauchescos, que necesitaron explicarse —con más o menos sal—, inclusive ocultando sus intenciones bajo el pretendido interés documental de sus versos. Cuando se analizan los prólogos de Hernández, o las justificaciones de Del Campo, se reconoce el matiz irónico, el querer quedar bien con el juicio consagratorio del momento, que sus obras desmiente de inmediato. El remoto Hidalgo se había adelantado en ese empeño, quizá con seriedad un tanto espantadiza ante el neoclásico prestigio de sus posibles censores.

Antes de setenta años se cumple la evolución iniciada con audacia; *El romance de un gaucho* y *Don Segundo Sombra* son las seguras respuestas a dubitaciones críticas. En las letras uruguayas, donde el desarrollo de la gauchesca sigue el mismo camino, es la distancia que se reconoce desde Lussich a las mayores novelas de Reyles, *El terruño*, 1916, y *El gaucho Florido*, 1932, aunque éste no llevara tan adelante su concepción, depurando sólo algunas predilecciones del modernismo, las mismas que tentaron al Enrique Larreta de *Zogoibi*, 1926. Lynch desarrolló un asunto sentido, pensado y escrito por un gaucho, en atención al interés nacional que había dignificado los testimonios de ducen una lejanía ideal, evocando los años primeros de la gesta revolucionaria, confundidos en los encontronazos que vivían las nuevas una época superada en el desarrollo de la sociedad argentina; de esta manera se incluye en una corriente histórica que sobrepasa las posibilidades literarias del intento, afinando lo documental. Güiraldes fué más allá: su relato en primera persona concilia tradiciones expresivas,

Esa noche, densa de estandartes, de multitud y de fervor, escuché ávidamente las palabras de don Pablo. Luego, en mi casa, copié con infantil aplicación, sin saber por qué, algunas partes del diálogo. Esas notas me permiten ahora reconstruir el episodio contado por mi padrino. Aunque todo empezó y terminó para mí en una noche de fiesta patria, el relato no tiene nada que ver con la historia, sino con ese subproducto de la historia que son los compadritos.

En la calle Ministro Inglés —designación ingenua que suponía que en el mundo no había más que un ministro inglés, o que había un ministro inglés tan conocido que no hacía falta nombrarlo, o que había un hombre extraño que era inglés y ministro al mismo tiempo— existía antes del noventa una casa baja y celeste, con un pequeño jardín, en cuyos arriates florecían las violetas. Allí empezó la historia, al salir de ella Juan Solorza, una mañana de verano. Había estado hablando con el coronel Bafico, pero lo que trataron sólo se supo veinte años más tarde. Al salir, Solorza se dirigió inmediatamente a la pensión del Francés, donde residía desde su retiro como cabo del ejército, y explicó que se mudaría a alguna casa más al norte. Don Arístides Lepage le hizo la cuenta, le ayudó a preparar una valija ya bastante averiada y no supo más de él hasta que la fama le devolvió su nombre, envuelto en una aureola de prestigio y de muerte.

Solorza llegó a su nuevo destino, un bajo puesto administrativo en un corralón municipal, y pocos días después empezó a alternar con la gente del barrio. Era bajo, moreno, muy delgado, de ojos verdes que miraban con placidez. También era muy callado y respetuoso, pero don Pablo Laborde observó que en algunos momentos —en algunos raros momentos— hablaba demasiado de sí mismo y de sus cosas. Un mes después de llegar anunció que traería a su mujer del Rosario y que vivirían en una casa entre dos baldíos, cerca de la calle Thames y del arroyo.

Se acercaban las elecciones y Juan Solorza se presentó una tarde en el comité presidido por Romualdo Maidana, que defendía los intereses políticos del coronel Bafico.

—Le debo mi puesto al coronel —dijo, acercándose a la mesa desde donde lo miraba con cierta curiosidad burlona un hombre enorme, de cara ancha y joven, coronada por una incongruente melena

plateada—, y aunque no me ha puesto ninguna condición para favorecerme, quiero colaborar con sus amigos.

Romualdo Maidana lo miró un instante con una condescendiente atención y luego le indicó una silla.

—El coronel no me ha dicho nada, pero aquí estamos todos para servirlo a él y si usted arrima el hombro será bienvenido.

Luego lo presentó a los circunstantes, entre los que estaba mi padrino, Pablo Laborde.

Juan Solorza ayudó por las noches en el comité durante tres meses, con desinterés y eficiencia. Don Pablo Laborde observó que con mayor eficiencia aún trabajaba Romualdo —ya desde tiempo atrás— de modo que poco a poco su figura se agrandaba frente a la del coronel Bafico. La gente necesitada no acudía ya al viejo caudillo. Las viudas en procura de pensión, las mujeres que querían sacar a sus maridos de la cárcel, se dirigían directamente a Romualdo. Solorza observaba los acontecimientos con indiferencia. Agradecido al coronel, parecía experimentar el mismo sentimiento ante su jefe inmediato. Era callado, tranquilo. Y aquí fué donde don Pablo advirtió una curiosa indiscreción en un hombre de las condiciones de Solorza. Cuando se hablaba de mujeres, siempre hacía una elogiosa referencia a la suya —a la Delfina— a quien nadie conocía, pues desde su llegada de Rosario no había salido de esa casita alejada, sobre la calle Thames, de espaldas al arroyo.

—Ese mozo no es discreto —dijo don Pablo, la noche en que preparaban el banquete a Romualdo, por su cumpleaños— Romualdo se ha apuntado hasta ahora a todas las mujeres lindas del barrio. Elogiar a una delante de él es peligroso.

—Así es —le repuso Rogelio Campos—. Aunque más no sea que por curiosidad, el gordo puede querer conocerla.

—O por vanidad —completó don Pablo.

Las estrellas revelaban la noche, marcaban su grado de intensidad. En el patio de tierra del fondo los asadores yacían como cruces tumbadas. Cuatro corderos habían pasado a nutrir a los circunstantes, que ahora jugaban a los naipes, mientras corrían la caña y el vino. Jugaban y hablaban, y el alcohol encendía la imaginación y la sangre. Romualdo, enorme y acalorado, tiró una carta y levantó los ojos. A través del zaguán había visto que un hombre desmontaba de un cebruno

Luego, como si su desgracia lo dominara ya irrevocablemente y hasta aumentara sus fuerzas, desafió y mató al seductor. Después, cuando don Pablo y los demás se retiraron, arrojó el cuerpo de Delfina al arroyo, profundo y correntoso en esos días.

Durante dos meses Solorza estuvo ausente. Una mañana regresó, investido por el coronel Bafico del cargo que antes detentara Romualdo. La gente lo recibió con respeto y los cuchilleros más afamados se honraron con su amistad.

Yo conocía varios recursos de la técnica narrativa de mi padrino. Uno de ellos era el de llevar el relato hasta un punto determinado y luego callarse, dejando algún detalle sin aclarar. Entonces el interlocutor, desconcertado, insistía en saber el final. Don Pablo fruncía los labios con ironía y lanzaba la conclusión, como reprochando a todos que no hubieran comprendido.

—Pero Solorza mató a un hombre y a una mujer —dije con asombro—. ¿No lo mandaron a la cárcel?

—No te olvides que había matado por defender su honra —repuso.

—Usted dijo que siempre había maliciado algo raro —terció Lagostini.

—Sí; hubo varias cosas que no entendí en aquel asunto —repuso don Pablo—. Y otras que entendí. Por ejemplo, Maidana estaba desde hacía tiempo traicionando a su jefe, el coronel Bafico. Y si yo me daba cuenta, supongo que el coronel no era más lerdo que yo. ¿No les parece?

—Sí. Diga —insistí.

—Poco a poco. Otra cosa que comprendí fué que Solorza, ante un Don Juan como Maidana, cometía una indiscreción, una provocación, al hablar tanto de la belleza de su mujer. Y como Maidana tampoco era lerdo, creo que debió ver la provocación y tuvo curiosidad por saber el motivo.

—¿Entonces Solorza quería matar a Maidana en duelo? —interrogó Lagostini, abriendo sus ojos grises.

—No te apurés. No quería matarlo. *Debía* matarlo. —Hizo una pausa y giró el rostro hacia la multitud que llenaba la vereda. Luego empezó la interminable operación de armar un cigarrillo y continuó—: Todo, o casi todo, se aclaró anoche, antes de morir Juan. Me llamó

y me dijo, como una disculpa después de veinte años: "No hice más que cumplir una orden, Pablo. Traté de hacerlo lo mejor posible".

—¿Eso dijo?

—Sí. Eso dijo. Y nada más.

—¿Y usted entendió?

—Me sirvió para atar cabos. Y creo que lo que ocurrió puede explicarse fácilmente. El coronel Bafico quería desembarazarse de Maidana, que se estaba agrandando mucho. Pero una vez que lo lograra necesitaba otro hombre de confianza, que cuidara sus intereses. Y ese hombre, probado durante años, era Solorza. Este podía librarlo de Maidana, pero si a raíz del hecho iba a la cárcel, aunque fuera temporariamente, quedaba inútil para su jefe. Aparte de que podría encontrarse la conexión entre ambos y resultar perjudicado el nombre de Bafico. Entonces, yo pienso que el coronel le dijo a Juan más o menos esto: "Elimínalo, pero en forma de que quedés absuelto de culpa y cargo. Yo te necesito". Solorza llegó, estudió la modalidad de Maidana y se dió cuenta de que lo más fácil era estimular sus arrestos de seductor... —don Pablo hizo una pausa, que aprovechó para hacer una profunda aspiración de humo. Luego, agregó—: Sí... Eso es lo que ocurrió...

Lagostini estaba sobre ascuas.

—¡Pero es terrible! —exclamó—. ¡Sacrificar a la mujer para cumplir una orden!

—No había ninguna mujer... —dijo mi padrino, suavemente.

Salté en el asiento.

—¿Ninguna? —pregunté.

—No. En ese momento no hubo ninguna. Solorza inventó su existencia y alabó su belleza y sus condiciones; luego, aquella noche, se dejó ganar en el juego, para quedarse sin dinero y justificar un viaje a San Fernando. Estaba seguro de que Maidana aprovecharía la ocasión para visitar su casa.

—¿Entonces lo mató a sangre fría? —preguntó Lagostini.

—No. Campos los vió cuando se batían. Solorza lo mató de frente...

—Es un buen final —dijo Lagostini.

—Salvo que no es el final —siguió don Pablo, con una sombra de sonrisa, paladeando cándidamente nuestro asombro y su triunfo.

XXXIX

*O, How thy worth with manners may I sing,
When thou art all the better part of me?
What can mine own praise to mine own self bring?
And what is't but mine own when I praise thee?
Even for this let us divided live,
And our dear love lose name of single one,
That by this separation I may give
That due to thee which thou deservest alone.
O absence, what a torment wouldst thou prove,
Were it not thy sour leisure gave sweet leave
To entertain the time with thoughts of love,
Which time and thoughts so sweetly doth deceive,
And that thou teachest how to make one twain,
By praising him here who doth hence remain!*

XL

*Take all my loves, my love, yea, take them all;
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call;
All mine was thine before thou hadst this more.
Then if for my thou my love receivest.
I cannot blame thee for my love thou usest;
But yet be blamed, if thou thyself deceivest
I do forgive thy robbery, gentle thief,
Although thou steal thee all my poverty;
And yet, love knows, it is a greater grief
To bear love's wrong than hate's known injury.
Lascivious grace, in whom all ill well shows,
Kill me with spites; yet we must not be foes.*

capaces y con condiciones didácticas los suficientemente notorias como para encomendarles esa tarea. Otro aspecto digno de tenerse muy en cuenta es la pobreza de las bibliotecas de esas escuelas, la carencia de numerosos elementos de trabajo, el elevado costo de las publicaciones periódicas especializadas y la modesta remuneración que se da a sus profesores. Hay, pues, pocas escuelas concentradas en un número pequeño de ciudades, pocos profesores y pocos elementos para la enseñanza. Con respecto a su autonomía o dependencia, ha quedado probado, por los hechos ocurridos en los últimos años, que aquéllas que llevaban una vida independiente han luchado contra una situación económica muy precaria, sujetas a la permanencia o retiro de sus subsidios, y sobreviviendo en muchos casos gracias a la generosidad de su cuerpo de profesores. Cuando dependen de otras instituciones educativas más importantes, como por ejemplo las universidades, no han conseguido despertar la consideración de esos institutos, en los que se opina a menudo que son carreras sin importancia, que se mantienen por la obstinación o la extravagancia de quienes las dirigen, los cuales terminan por abandonar, desalentados, una lucha sin esperanzas. Un alumnado siempre poco numeroso completa el círculo, en el que poco se recibe porque poco se da, y donde otros pierden el interés de entregar lo que saben porque no hay quien desee recogerlo.

Frente a tal estado de cosas se impone la necesidad de que los bibliotecarios bien dotados, que han hecho de su actividad su verdadera y definitiva profesión, realicen una acción dirigida a preparar buenos profesionales que lleguen a conjurar, en un plazo prudente, aunque no breve, una crisis tan grave. Para encauzar su acción sería lo ideal que las asociaciones de profesionales tomaran sobre sí la responsabilidad de hallar solución al problema. Pero el estado actual de las pocas que existen y el hecho de que no hayan conseguido a través de sus años de vida formar un núcleo fuerte de bibliotecarios unidos por intereses comunes, sólo permite considerarlas eficaces en una tarea de colaboración y apoyo. El eje de la acción debe estar en los institutos superiores a los cuales pertenecen las escuelas de bibliotecarios, en las escuelas mismas cuando son independientes, y en las grandes bibliotecas, en especial en aquellas que tienen que solucionar con más urgencia su propio problema de falta de personal adiestrado. Es en esos tres grupos donde debe originarse la acción.

comunes a cualquier tarea bibliotecaria, deben ser enseñados en la misma forma en todas partes. Si se toma como ejemplo la catalogación, es evidente que sería para todos de gran provecho que las escuelas la enseñaran sobre un mismo código, que en el caso de nuestro país deberá ser el de la Biblioteca Apostólica Vaticana, no sólo porque está considerado como el más equilibrado, sino porque es el más difundido entre nosotros. Si se trata de clasificación, la Clasificación Decimal Universal parece de conocimiento inevitable, también por razones de difusión. Y podrían sumarse ejemplos en administración bibliotecaria y hasta en referencia y bibliografía. No se trata de limitar los programas, sino solamente de asegurar una base común de formación, más allá de la cual cada escuela será totalmente libre de enseñar y aun de criticar ese núcleo inicial. Pero los bibliotecarios deben hablar un lenguaje comprensible para todos, universal, y la escuela está en la obligación de asegurárselo. Sólo así los profesioaales podrán pasar de una biblioteca a otra sin perjuicio para las instituciones y con el mínimo de esfuerzo de adaptación, y esta unidad hará posible, en un futuro, la realización de los imprescindibles catálogos centralizados.

Pero si la escuela está obligada a dar a sus estudiantes una preparación técnica adecuada, también pesa sobre ella la responsabilidad de crear una conciencia profesional. Se ha señalado muchas veces, en nuestro medio, la falta de una llamada "conciencia bibliotecaria, que se traduce en la común falta de respeto por el libro, la poca familiaridad del estudiante argentino con las bibliotecas, la inconstancia del adulto en la concurrencia a las mismas y la falta de consideración que en general las rodea, tanto como a su personal. Creemos firmemente que los bibliotecarios son los principales responsables de esa falla, que se origina en el hecho de que ellos no son capaces de crear un clima propicio, ya que por su parte no poseen una clara conciencia profesional. Los episodios ocurridos en los últimos años en el ámbito bibliotecario argentino y otros que se han concretado últimamente, ponen de manifiesto la poca capacidad del profesional argentino para mantener una línea de conducta inobjetable. Los bibliotecarios argentinos no enseñan a amar los libros y las bibliotecas, porque, por lo general, ellos tampoco los aman; no enseñan a respetar al bibliotecario porque no se respetan entre sí, y no han podido defender ni mejorar su carrera porque no hay entre ellos unidad de propósitos ni —en buen número

pesar de su decisiva influencia, pues en estas estampas, la perspectiva geométrica no era aplicada a la pintura, sino que la pintura se hacía para ejercitar esta perspectiva.

La aparición del uki-e en una llana imitación de la técnica occidental revela sin embargo el asombro del japonés ante un hecho desconocido o ignorado hasta ese momento, en que la perspectiva era meramente conceptual y simbólica, como la perspectiva invertida, y que acusaba una fantástica ausencia de todo racionalismo científico. Esta técnica propicia la creación del megane-e, grabado en cobre para ser visto a través de un lente, ideado por Shiba Kokan (1783-1818) con el objeto de acentuar el efecto de esta perspectiva. Atestiguan su popularidad algunos grabados de Harunobu que reproducen esa novedad, si bien el mismo no usó de la perspectiva geométrica. En cambio lo practicó Hokusai, que hacia 1805 publicó una serie de paisajes que lo acreditan como auténtico precursor de esta técnica en el grabado del paisaje. (De esta época tenemos la conocida obra "Ushiga Fuchi de Kudan"). Esta manera occidental en el tratamiento del paisaje, adoptado por Hokusai, fué heredado por sus discípulos e imitadores, como Hokoju, Eisen, Shinsai y luego Kuniyoshi, pero no alcanzaron a representar la corriente principal en estampas de paisaje. Lo curioso de Hokusai es que, tras haber publicado esta serie de trabajos, durante quince años deja de lado el paisaje, al que retorna luego, repentinamente, en su famosa obra "Treinta y seis vistas..." de Hokusai con el comienzo de la serie de "Cincuenta y tres estaciones de la Vía Tōkaidō", obra consagratoria de Hiroshige. Luego de publicar sus vistas del Fuji, Hokusai produce incansablemente durante más de veinte años, en cuyo transcurso no consigue superar esa obra cumbre.

La evolución del paisaje grabado continúa en otra dirección, sin que deba acudir a la genialidad de este maestro. El otro camino, que se distancia enormemente del señalado por Hokusai, es precisamente el de Hiroshige, treinta y seis años menor que aquél, cuyo estilo adoptarían numerosos artistas de fines de la época Edo.

Alrededor del año 1832, el mundo artístico de Japón se vió inundado por la increíble cantidad de paisajes que producía Hokusai. La gente del pueblo amante de la estampa ya no prestaba tanta atención a los grabados de Eisen, Kunisada, Kuniyoshi y otros que,

aunque de buena calidad, trataban temas cuya repetición se venía produciendo desde Moronobu. Se maravillaron en cambio con los paisajes de Hokusai, plenos de vitalidad, sorprendentes, sagaces, de composición original, con vivos contrastes entre líneas y colores. En la misma época, movido tal vez por este éxito de Hokusai, Hiroshige, que se dedicaba a las beldades y jamás a los paisajes, publica en 1831, a los treinta y cinco años de edad, la serie de diez estampas "Lugares famosos de Edo", en las que se adivina la influencia de Hokusai. Pero en el siguiente año, Hiroshige tiene ocasión de viajar a Kyoto por la vía Tōkaidō; es la ruta más importante de Japón y une Edo (actual Tokyo) con Kyoto sobre la costa del Pacífico, y en aquella época el gobierno feudal había establecido cincuenta y tres estaciones en el trayecto.

Hiroshige observó atentamente los paisajes de la ruta, y de vuelta a Edo comenzó a publicar su conocida obra "Cincuenta y tres estaciones de la vía Tōkaidō", que le valió la consagración.

En esta serie realiza una labor de verdadera creación, incorporando a sus paisajes los fenómenos de las cuatro estaciones, tales como nevadas, lluvias, niebla, etc., es decir un aspecto que hasta ese momento los pintores habían desconocido, combinando las diversas apariencias de la Naturaleza con el poder transformador de los fenómenos climáticos. Este lirismo está ausente en el arte de Hokusai; la gente de Edo se siente fascinada ante el nuevo tipo de paisaje y aclama a Hiroshige, que conoce el halago de suplantar a Hokusai en la preferencia del público. Este intentó contrarrestar la carrera ascendente de Hiroshige publicando en 1835 las "Cien vistas del Monte Fuji", en tres tomos, pero el resultado no fué enteramente satisfactorio. Las "Cincuenta y tres estaciones de la vía Tōkaidō" contenían toda la nostalgia del que las ha recorrido; los pueblos silenciosos bajo la nieve, el bosque de bambú bajo la tormenta de verano, la límpida mañana que sucede a una noche de nieve, la estación envuelta en niebla, el campo azotado por el viento otoñal, son diversos "momentos" de la naturaleza captados magistralmente por su mano de artista.

La pintura paisajista occidental es un producto del medio ambiente que carece en cierto grado de abstracción; en cambio, las obras de Hiroshige impresionan directamente la sensibilidad del hombre por vía del contraste, y porque el aspecto individual de la naturaleza

se presenta de pronto aislada del resto, aunque evocándolo todo. Su arte es aquél que concibe un espíritu refinado en un momento de serena y dulce comunión con la Naturaleza.

Si en el arte de Hokusai persisten ciertas reminiscencias del arte chino, en Hiroshige se afirma la autenticidad más japonesa; puede aplicar la misma perspectiva occidental adoptada por Hokusai —por ejemplo—, pero no es una aplicación directa sino el resultado de su completa asimilación y japonización. Posteriormente a la aparición de las “Cincuenta y tres estaciones...” y dado el éxito que alcanzaran, se publicaron otras veinte series, que nunca llegaron a superar la calidad de la primera.

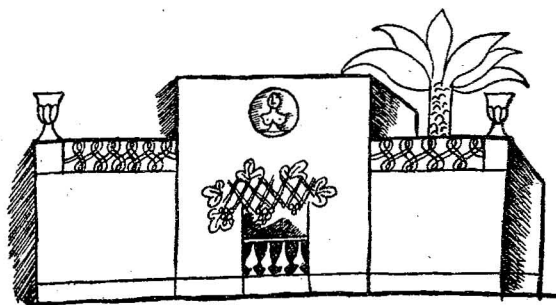
En 1834 y 1835 publica “Ocho vistas de Omi” y “Lugares famosos de Kyoto”, que se cuentan entre sus obras representativas; en ellas se aprecia la elasticidad de la línea y la característica de enfocar el paisaje desde una distancia relativamente corta. El progreso efectuado en estas obras se traduce en el tratamiento del objeto; al exponer en primer plano el motivo central, en dimensiones que ocupan casi la totalidad del cuadro, consigue una mayor acentuación de la subjetividad que emana del tema.

El período comprendido entre 1834 y 1840 es la época más brillante de su carrera. Aquí produce sus obras más significativas, entre ellas “Ocho vistas de Edo” y “Sesenta y nueve estaciones de la vía Kisokaido”. Habiendo pintado cerca de sesenta motivos de Edo, la serie “Ocho vistas...” es la más uniforme en cuanto a estilo y calidad, habiéndola realizado en tonalidades tenues, con escasa inclusión del color. “Sesenta y nueve estaciones de la vía Kisokaido” fué comenzada por Eisen, pero por una especial circunstancia fué Hiroshige quien continuó la ejecución de cuarenta y seis de las setenta estampas que componen la serie. En contraste con las obras de Eisen, continuador de la línea de Hokusai, advertimos como característica en Hiroshige un alto nivel de refinamiento y elegancia. Observando “Seba”, “Nagakubo” y “Miyanokochi” de esta serie, comprobamos que su lirismo culmina, rozando ya los límites del sentimentalismo, característica que luego se acentúa y resta vigor y plasticidad a sus paisajes. En “Miyanokoshi” y “Nagakubo”, la composición y tratamiento de los planos evidencian una técnica moderna y audaz, que lo emparentan notablemente con el posterior impresionismo.

Atento a traducir cada matiz, cada vibración imperceptible de las cosas, la causa de su arte fué su amor a la Naturaleza. Lamentablemente, llegado a la cumbre de su fama, la ambición turbó su espíritu y accedió a convertirse en fabricante de paisajes. El ocaso de Hiroshige significó al mismo tiempo el fin del paisaje en la estampa y por extensión de toda la escuela Ukiyo-e, que desgraciadamente no pudo sobrevivir a la nueva era que le llegaba al país, bajo la presión de una civilización basada en el poderío material.

Hokusai buscaba la diversificación eterna del estilo en procura de una belleza absoluta; en cambio Hiroshige se mantuvo fiel a un solo tema, cultivando un único estilo durante más de veinte años: en cada estampa suya apreciamos todo íntegramente su arte. Se podría decir que Hokusai persiguió la perfección en las múltiples apariencias del Universo, y Hiroshige buscó definir su arte únicamente en el paisaje. Hokusai fué el artista de lo dinámico, Hiroshige de lo estático; pero de un estatismo que trasunta dinamismo, un quietismo pleno de calor humano.

Por eso acierta Yone Noguchi cuando afirma que todo japonés lleva en sí algo de Hiroshige, que supo traducir con lenguaje reverente aquello que el japonés venera e identifica con su vida, la Naturaleza, y dentro de ella, el paisaje.



INCENDIO DE LA IGLESIA DE SAN NICOLAS

por

CELIA SOMMER DE BALCARCE

En la tarde del 16 de junio, al enterarme del fracaso de la revolución, me dirigí a la iglesia de San Nicolás de Bari, distante cien metros de mi casa. Frente al templo había un grupo de policías al mando de un cabo. Acercándome a él le pregunté: “¿Me permitiría sacar la marquesina que ha quedado en la puerta de la Iglesia?”. Como parecía no comprender le expliqué: “Para que no la quemen”. “¡Si quieren quemarla, que la quemen! Nosotros estamos aquí para evitar que tiren desde adentro” — fué la respuesta. “¿Y si tiran desde afuera?” — le pregunté. “No se preocupe, de afuera no van a tirar”. Se alejaron unos pasos, conferenciaron y volviendo el cabo hacia mí, me preguntó: “¿Y usted cuenta con gente dentro de la iglesia, para ayudarla?”. Advertí su intención y le contesté: “No, yo contaba con ustedes”. “Nosotros —dijo— tenemos cosas más importantes que hacer”. Pasó una camioneta policial, los recogió y se alejaron.

Serían cerca de las 9 de la noche cuando me avisaron que estaban incendiando las iglesias. “No salgas”, me dijeron. “Debo salir” pensé, y en busca de noticias bajé a la calle. Delante de la iglesia había una hoguera. Me sentí culpable. Volví a mi apartamento, puse en un bolsillo un documento de identidad y un rosario. Recomendé cuidaran la casa. “Pero no me esperen —dije—; posiblemente no volveré”.

La calle estaba desierta. Llovía. Ví unos pocos vecinos asomados a las puertas de sus casas, listos para cerrarlas en caso de peligro. Me acerqué a un conocido. Con terror de que me contestara afirmativamente, le pregunté: “¿Tocaron las campanas?” Me torturaba la idea de que llegase tarde. “Sí, pero han sido ellos”, dijo, señalando los incendiarios. Seguí caminando. En la esquina un grupo de hombres miraba el espectáculo. Reconocí a un amigo y me detuve junto a él. Con gesto de desesperación dijo: “¡Qué horror, tener que ver esto y no poder hacer nada!”.

De pronto, apareció una mujer. Grande, rubia, con el pelo largo y sueito, parecía una Walkiria. Llevaba un hachón de bronce como un báculo en una mano. En la otra una bolsa trenzada, llena de restos salvados del incendio. Caminaba retrocediendo, arrastrando la bolsa que parecía pesar mucho y haciendo sonar el bronce contra las baldosas de la vereda. Vociferaba insultos contra los incendiarios. “Es una loca”, dijeron. Y apareció otra mujer —morena, de aspecto humilde— que la amenazaba con los puños. La increpaba. “Compromete a nuestros hijos, con sus gritos” alcancé a oír. Quise intervenir en defensa de la loca, pero ya algunos hombres rodeaban y alejaban a la mujer morena. La loca siguió su camino sin dejar de gritar.

En la vereda de la iglesia, una comparsa de incendiarios, disfrazados con las casullas y ornamentos sacerdotales, saltaban y bailaban. En las manos: cálices, coronas, cruces y todo lo que para ellos representaba algún valor. Uno de ellos —la capa pluvial sobre los hombros, en la cabeza un cubre-copón, un hachón dorado en la mano— parecía dirigirlos.

Sentí una profunda tristeza. “¿Qué son esos estampidos?”, pregunté. “Son tiros”, dijo mi amigo. “Yo voy”, exclamé. “Te acompaño”. “No, esto no es para hombres”, dicen que contesté. Oí como un coro de voces. “No, no; no vaya”. Pero yo ya estaba atravesando lo que podríamos llamar la “tierra de nadie”. Caminando, siempre por el centro de la calle, llegué frente a la hoguera. Ví como tiraban bancos en pedazos, junto con algo que estallaba en el fuego. Pensé: “No son tiros”. Sin embargo, había marcas de balas en las paredes. Quise saber que hacían los curiosos, que pegados contra la pared de enfrente parecían querer resguardarse de la lluvia y de las balas; al darme vuelta ví un hombre que trataba de llevarse un Cristo. Me acerqué y se lo pedí. Ante su negativa y para convencerlo: “Vivo cerca”, le dije. “Yo tengo un taxi”, contestó.

Un muchacho, de aspecto fuerte y que aparentaba ser el dueño del Cristo, me dijo: “Déjeselo, es de la Fundación, he visto su carnet”. Yo insistí, y sosteniendo la cruz para que no la arrastrara, caminé unos metros con él. Fastidiado por mi terquedad, dándose vuelta, dijo: “Ahí tiene otro”. Al mismo tiempo oí la voz del muchacho. “Señora, por favor, venga” Abandoné el Cristo y fui hacia él. A sus pies estaba la Virgen de los Desamparados.

Con la Virgen y el Cristo que había salvado de las llamas, hacía quince minutos, buscaba ayuda. “¿Qué hacemos, señora?” “Llevarlo a mi casa”. Se inclinó para levantarlo. Lo detuve. “Espere”. Comencé a desabrocharme el tapado y oí nuevamente el coro de voces: “No, no, no”. El paraguas me incomodaba; alguien lo tomó de mi mano. Me quité el tapado y cubrí la imagen con él. Pretendí ayudar al muchacho. Me parecía imposible que pudiera levantarla solo. “Déjeme que puedo”, dijo, y la alzó. Pedí a la persona que tenía mi paraguas, lo pusiera de costado para que nos cubriese de la vista de los incendiarios. El, queriendo protegerme de la lluvia, no me obedecía. Con impaciencia se lo quité de las manos y lo incliné. Al devolverlo, tomando a aquel señor del brazo, le dije: “Ahora, junémonos los tres”. Así, comenzamos a caminar. Recibiendo la lluvia en plena cara, avanzaba triunfante. No era tarde. Dios me permitía que hiciera algo por El.

Antes de llegar a la esquina, oí que decían: “Un herido”. ¡Quizás, gracias a esa exclamación, pudimos pasar! Cruzamos la calle, ante el silencio respetuoso de los que creían llevábamos un herido.

Mi amigo, en la otra esquina, nos miró asombrado. Al pasar, le dije: “Horacio, atrás”. Parecía no comprender. “¡Atrás nuestro, por favor!” De un salto se colocó a nuestras espaldas; otros, lo imitaron. Viendo parte de la aureola de la Virgen, que el tapado no cubría, se quitó el impermeable y lo echó encima. Al acercarnos a la casa, Horacio dijo: “Tienes que abrir la puerta”. Era tan milagroso mi regreso ¡que me extrañó no estuviera abierta para recibirnos! “Con lo que me cuesta encontrar la llave”, pensé con impaciencia. Dios me ayudó y entramos.

Ya en mi apartamento pusimos la Virgen sobre un mueble que se convirtió en su altar. El muchacho, apoyó su frente contra la imagen y quedó un rato en silencio. Le propuse volver al incendio. No me contestó. Un momento después, pidió un vaso de agua. Lo tomó y dijo: “Vamos”. Salimos. Yo ya no pensaba en morir, ni creía que hubiera peligro, pero iba decidida a luchar. La comparsa había desaparecido. Los incendiarios, confundidos entre los curiosos, miraban sin actuar. Me dirigí a uno que tenía dos casullas rojas bajo el brazo. “¿Quiere darme esas casullas?” Me extrañó no me contestara. Era tal mi buena fe que le expliqué: “Tengo otras cosas en casa. Las quiero para la iglesia.” No se inmutó. “¿No es usted católico? ¿No es bauti-

reflexionar. El hombre siniestro se interpuso: "Vamos, aquí ya no tenemos nada que hacer".

Se alejaron juntos, y yo no me movía, miraba el paraguas... Bruscamente, para cortar la emoción, me dí vuelta. Ví que los curiosos me observaban. Un matrimonio de aspecto distinguido, se acercó: "Qué canalla, se lleva un paraguas robado", dijo ella. Y él: "Cubre a la señora para que no se moje". Varias personas me rodearon simpatizando con mi actitud.

Comencé a caminar rumbo a mi casa, de pronto recordé: ¿y mis casullas? Volví hacia la iglesia y no tardé en encontrar al muchacho. El también me buscaba. Después supe que algunos incendiarios, enfurecidos al enterarse del rescate de la imagen, habían golpeado la puerta de calle con los puños, pretendiendo entrar. Así fué que los inquilinos, cuando llegó el muchacho ocultando bajo su saco algo, aterrados, temiendo fuera uno de los otros, no le abrieron.

Subimos juntos; después de extender las casullas para que se secaran, le dije: "Tenemos que salvar la Virgen de Luján". Me cubrí la cabeza con un pañuelo y salimos.

Los bomberos no permitían acercarse a la iglesia. Quedamos en la calle. Por las ventanas de los costados se veían llamas. En la nave central, mucho humo. Pedí al que parecía ser el jefe me permitiera entrar, pero a empujones me hizo bajar la escalera.

Esperé se distrajera con su trabajo y entré.

El humo me impedía ver. En seguida me dí cuenta que mi intento sería inútil. Sin embargo, esperé... Cuatro oficiales de policía conferenciaban; yo no podía adelantar sin ser vista. Al darse vuelta, uno de ellos gritó: "¿Qué está haciendo usted aquí? —y señalando la puerta:— ¡Salga, inmediatamente!" Los compañeros lo imitaron y los cuatro con las manos extendidas avanzaron hacia mí, dándose órdenes como de cuartel.

Sentí terror y corrí.

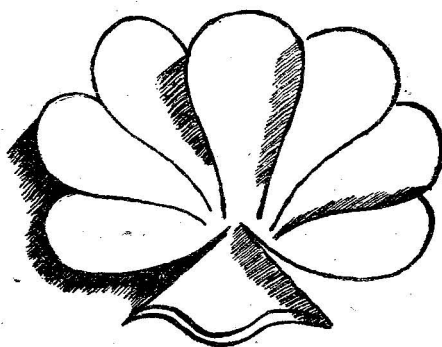
En la vereda de enfrente, cuatro incendiarios vociferaban contra la Iglesia y sus sacerdotes. Me acerqué al más joven, que no debía tener más de diecisiete años. "¿Cómo es posible, que hables así?" Me miró con el mayor desprecio, y siempre gritando como para que su voz llegara hasta la iglesia, me contestó: "Vaya a la Plaza de Mayo y verá lo que han hecho los curas". "Y que no apaguen este incendio

de Don Bosco, quien cruzando la calle, la depositó en la entrada de un negocio.

Al ver un gran crucifijo clavado en la tierra, junto a un árbol de la vereda, volvió a buscarlo. De regreso, bajo la lluvia resbaló y cayó quebrando un brazo del Cristo, que recogió dejándolo con éste al lado de la Virgen. Inútilmente buscó ayuda. Nadie se atrevía a tocar las imágenes santas. Un subcomisario le dijo: "No me metás en líos, pibe". No sabía que hacer, cuando un curioso, indignado con la actitud de los incendiarios, exclamó: "Yo soy peronista pero no estoy de acuerdo con esto. Deme el Cristo que trataré de salvarlo, tengo un taxi en la esquina".

En ese momento llegó la señora de Balcarce y le pidió el Cristo. Ante su negativa acudió al llamado del muchacho, hallando la Virgen de los Desamparados.

En cuanto a aquel espectador que se llevó el Cristo, pocos metros después, fué atacado por un grupo de incendiarios que le obligaron a abandonarlo. El Cristo fué hallado por el portero de una casa vecina que lo llevó a su cuarto. Más tarde los mismos hombres se presentaron allí y amenazando al portero con un revólver reclamaron el Cristo. Gracias a la intervención de un agente de investigaciones, se retiraron sin lograr su propósito, a pesar de haber mostrado a éste su carnet de peronista. Este Crucifijo fué venerado después, en el Colegio Champagnat.



ESTAR EN EL CINE ¹

por

MARCOS VICTORIA

Ante todo, no hay que olvidar que el espectador de cine participa de un espectáculo especial, se ubica en un mundo autónomo, del cual no le interesa analizar elementos y que lo absorbe sin salvación posible.

Su “estar en el mundo”, hablando el lenguaje de los psicólogos existenciales, asume formas características. El enfrenta un mundo irreal, por supuesto, el mundo de la ficción estética —como lo hace en el teatro o ante un cuadro, en el museo—. Y tal encuentro le devuelve una réplica de su existencia, le proporciona una sumersión en sí mismo. Toma conocimiento de su ser, de que “algo es”, de que hay unidad profunda entre su conciencia y lo que no es ella. La comprensión de tal modo de relación no es posible, afirma Heidegger, si no se recurre a consideraciones ontológicas. Es lo que el propio Heidegger ² ha hecho en un ejemplo divulgado: la descripción de un templo griego.

Frente al templo (escribe el filósofo alemán) el espectador observa que está ante un edificio de forma impar, de muros y columnas que rodean al dios. La extensión del edificio está delimitada por dicha presencia. Y en él se conjugan las relaciones humanas vinculadas a la voluntad divina: nacimiento y muerte, fracaso o supervivencia, victoria o derrota. El mundo histórico del espectador se concentra en el templo, y no sólo en sus paredes y frontones. El destino del templo surge de ese mundo. Concluye Heidegger: “Por el templo, el dios está presente en el templo”. Vale decir, no como una simple cosa, sino como algo que deviene y que es al mismo tiempo ausente y fuertemente vivo y actuante. Esa presencia es el templo, ámbito sagrado; ella lo segrega del entorno, del paisaje de la Grecia clásica, de las rocas luminosas, del aire seco y azul.

¹ Fragmento de un libro en preparación: “Meditaciones del Cine”.

² “El origen de la obra de arte”. Francfort 1950 (citado por F. J. J. Buytendijk, en “Psychologie de la Rencontre”, París, 1952).

El "estar en el mundo" del creyente en el templo está coartado por el hecho de que el dios no es un ser físico cuyo encuentro suscite reacciones de su cuerpo, un saludo, un apretón de manos, una sonrisa. Pues no debemos olvidar que el hombre "está en el mundo", precisamente, por su cuerpo. A causa de él se mueve en el espacio. Además, en el fenómeno estético, la reciprocidad de gestos o palabras no es imprescindible. Salimos de nuestra intimidad frente a la obra de arte, sin esperar respuesta. Decimos quedamente "adiós" a un cuadro que nos apasiona, después de largos minutos de contemplación. Una modulación audaz, sostenida por una orquestación ingeniosa, nos hace sonreír de placer, como la brillante paradoja de una comedia de Oscar Wilde. Aplaudimos al descender el telón, cuando termina una tragedia representada con destreza. En ninguno de estos casos nuestros gestos reclaman correspondencia.

En el "estar en el mundo" del espectador de cine, es menester señalar un rasgo fenomenológico dominante: la intimidad; una inmediata transustanciación del "ser en sí" y del "tú", una radical identificación. Anotemos, además, ya que de cine se trata, la soberana jerarquía del mirar en el "ser en el mundo" del hombre. Sea que se lo llame "avidez de novedades", como lo hace Heidegger; sea que se lo considere, siguiendo a San Agustín, como la forma principal de la "concupiscencia", del placer de los ojos, lo cierto es que el mirar representa el camino real de la mundanidad. Precede al comprender, puede sustituirlo. A los animales les basta ver para entablar relaciones de comprensión con el hombre o con los demás animales. Todavía tiene la mirada ajena otro rasgo sobresaliente: es, subraya Sartre, "temporalizante". Al mirar a otro ser humano se vive una experiencia original, que no conoce el solitario: la vivencia de la simultaneidad. "La mirada de otro, al percibirla yo, viene a dar a mi tiempo una dimensión nueva... me siento arrojado al presente universal, en tanto que otro se transforma en presencia", escribe el francés. El "para sí" encuentra sustento en la copresencia del igual. Dos presentes temporales se dan en el mundo y realizan una unidad. Y el "tú" me arrastra en su nueva presencia, simultánea con la mía.

El espectador de cine se introduce en una compleja red de relaciones ontológicas de cuya incomparable profundidad no sospecha sino las superficiales relaciones. Y las sucesivas valoraciones y en-

fundo del hombre moderno: su planteo original del "espacio a la mano", su rechazo espontáneo de la lejanía. Consecuencia de la velocidad de las comunicaciones (como lo admite el autor de "Sein und Zeit") es que el "des-alejamiento" asume una importancia decisiva en el teléfono, en la radio y en la televisión.

Pero el "des-alejamiento" que el cine introduce es más complejo y convincente que el de la radio y el teléfono. Aunque la vista sea sentido de lejanía, corporeidad a distancia, las imágenes cinematográficas nos proponen un tacto familiar, como el que practicamos cuando paseamos por el jardín, y vamos acariciando pétalos de rosas, o como lo hacen los ciegos, cuando descifran las caras de sus amigos con el pulpejo de los dedos. No nos engañen, por supuesto, el significado de la palabra "lejanía" y el "des-alejamiento" existencial. Nadie se refiere a magnitudes espaciales cuando habla de ellos. El paisaje del Mont-Blanc, en Chamonix, recortando en el sol de las mañanas de verano, a muchos kilómetros de distancia, sus suavidades de armiño, como lo veía desde la terraza del hotel, me era tan cercano como la butaca que sostenía mi cuerpo o como la mesa volandera donde me servían el desayuno. Pues "des-alejamiento" implica tanto familiaridad como cercanía, íntima confusión de "estar en" y "estar en el mundo".

El milagro del cine no sólo es el espacio convertido totalmente en colección de objetos "a la mano" sino el espacio, extraño como todo lo que queda fuera de nuestro alcance, trocado en rutinaria vitrina, en aposento de personales ensueños. El rostro del criminal no es más la figura congelada de las fotografías en los diarios sensacionalistas. En el clásico "Scarface", por ejemplo, él está al alcance de nosotros, lo tenemos "a la mano" en los primeros planos; es una vivencia obligadamente profunda. Las variaciones de su mímica nos perterecen, como las de las personas que viven en nuestra casa y, por su cotidianidad, no son capaces de sorprendernos, sobre todo, las motivaciones afectivas que las dirigen pierden su misterio, y las vemos funcionar, como esos modelos abiertos de los motores de automóviles, con los cuales desaparecen las dificultades de comprensión del alumno. Si el rostro humano se nos entrega definitivamente, ¿qué decir de los objetos inanimados? El mismo paisaje renuncia a su reticencia, a su complejidad, enfocado desde los ángulos movibles y

afectiva que llamamos “transferencia”. Nos referimos al “fantasear”: libre juego de aspiraciones, deseos no logrados, vivencias que aún cumplidas se desean redivivas juicios informulados e inmaduros, constelaciones de imágenes generalmente agradables, creaciones del “yo ideal”.

Esta temporalidad ambigua, cargada de futuridad, que está en la médula del fantasear, aparece ampliamente concretada en la temporalidad cinematográfica y desprovista (lo subrayamos, pues es rasgo importante) de los sentimientos de temor, de angustia, de la “cura” heideggerianos que, según el filósofo, subtienden las vivencias humanas. No se trata de la mera realización de aspiraciones que no adhieren al personaje de novela o de teatro. Aquí se da una simultaneidad inigualable, una exacta superposición de temporalidades. Mediante ella, la modistilla sueña y vive con el Príncipe Azul y con “Sabrina”; el adolescente precisa sus proyectos confusos, embarcado con el frágil cúter que descubre islas inéditas, desafía tempestades en el Océano Indico, alcanza los galardones más codiciados.

Hemos hablado de los sueños. La vida ficticia y deslumbrante que ellos nos ofrecen al margen de la tediosa realidad, encuentra su equivalente genuino en algunos films donde la reversibilidad inesperada del Destino, donde la historicidad es trastrocada y discutida. (Tan incitante es el recurso que ya ha sido transplantado del cine al teatro, entre otros autores contemporáneos, por el inglés J. B. Priestley. El interés de piezas suyas como “El Tiempo y los Conway” viene de tal rasgo, que forma parte del bagaje primario de conocimientos de un director cinematográfico de 1956).

En estos dos mundos de significado opuesto, el soñar y la descripción de la vida cotidiana, aparece de nuevo la nota mágica de la cotidianidad que el cine ha introducido. Sin duda, el soñar arraiga en nuestra temporalidad, ocupa un lugar central en nuestra duración, y él no es una repetición simple del pasado (como alguna vez se pensó) sino un compromiso más o menos satisfactorio. Pero aun en los sueños más absurdos, su innegable parentesco con nuestro “ser ahí” se impone. Y todavía con ellos —y con los que asumen carácter de mensaje— procedemos como con los incidentes de nuestra vida diaria: los insertamos en la regularidad, en la rutina de despertarnos, trabajar y volver a

unidad del espacio, violentar el ángulo habitual con que enfrentamos los objetos. El ha aprendido a mirar las cosas como no las vió ni el pintor del Renacimiento ni el retratista español del siglo XVII que pintó "Las Meninas". Frente al "Retrato de un Cardenal" de Rafael (en el Museo del Prado) o frente a la tela de Velázquez, nos recogemos en contemplativa actitud. Su espacio fidelísimo nos penetra y nos domina. Pero somos conscientes de que ese espacio no es el nuestro. A través del nuevo realismo italiano —como ante los grandes realizadores del cine actual— caemos en cuenta de que el espacio cinematográfico no es un mero espacio, sino una vivencia privada, una íntima honda realidad, una forma espacial del "ser ahí". Se ha podido hablar de "concentración del espacio" en el cine. Ya es habitual el "espacio invertido" ("El gabinete del doctor Caligari"); pero existe también el "espacio simultáneo", el "ser ahí" multiplicado en dos actitudes simultáneas. (Este procedimiento —es notorio— no ha sido descubierto por el cineasta. El Greco, en "San Mauricio y la legión tebana" pintó en un mismo cuadro a San Mauricio convenciendo a sus compañeros antes del sacrificio y, en otro lugar de la misma tela, asistiéndolos mientras eran ejecutados, recibiendo sus cabezas con piadosas manos. La simultaneidad espacio-temporal forma parte de las recetas del Cubismo, de las técnicas de Picasso, Braque y Duchamp. Un rostro, desde "Les Demoiselles d'Avignon", puede aparecer de frente y de perfil, mirando hacia el cielo y hacia la tierra). Sea como fuere, el cine ha hecho de las simultaneidades rutinaria herramienta de trabajo.

"Estar en el cine" es una forma autónoma del "ser ahí". El espectador no "está en el cine" como en la sala de teatro ni como lo hace en su hogar o en su lugar de trabajo. Vive en el cinematógrafo dentro de una realidad originalísima, que es la de su propia conciencia, en lo que ella posee de más profundo e intransferible, su fantasear y sus sueños, su temporalidad y su intimidad. Con los ojos abiertos, duerme. Desea con los deseos del protagonista. Se apropia de sus penurias y sus goces. Participa, al mismo tiempo que cientos de espectadores, de una intimidad que se da en la pantalla. Y vive la sorprendente ilusión de ser el único favorecido por la confianza.

AQUI SE RESPIRA BIEN

por

MARIO BENEDETTI

—¿Nos sentamos en éste? — pregunta el Viejo.

—Mejor aquél. Tiene más sombra.

Por más que nadie intente arrebatárselo, Gustavo se cree obligado a correr para asegurarse el usufructo del banco. El padre llega después, sin apuro, con el saco en el brazo.

—Se respira bien en este rinconcito — dice, y para demostrarlo resopla ostensiblemente. Luego se acomoda, saca la tabaquera y arma un cigarrillo entre las piernas abiertas.

A las diez de la mañana de un miércoles, el Prado está tranquilo. Tranquilo y desierto. Hay momentos tan calmos que el ruido más cercano es el galope metálico de un tranvía de Milán. Luego un viento cordial hace cabecear dos pinos gemelos y arrastra algunas hojas sobre el césped soleado. Nada más.

—¿Cuándo empezás a trabajar?

—Mañana.

El padre humedece la hojilla y sonríe para sí mismo, distraído.

—Si estuvieras siempre en casa... como estos días...

—¿Te gusta estar con el Viejo, eh?

Gustavo recoge como un premio el tono de camaradería. Una bocanada de ternura le obliga a decir algo, cualquier cosa.

—¿Qué hacés en la oficina?

—Y... trabajo.

—Pero... ¿en qué trabajas?

—Informo expedientes, firmo resoluciones.

Por un instante, Gustavo imagina a su padre trepado en un alto pupitre, firmando resoluciones, informando expedientes, todos voluminoso como la Historia Sagrada. Pero en seguido acomoda la imagen en su modesta realidad.

—Entonces... ¿sos un jefe?

—Claro.

y documentación, ya solo, ya acompañado por equipos de alumnos del Seminario y la Licenciatura de Folklore de la Facultad de Filosofía y Letras. Hemos comprobado que el campo preferente de estudio de la ciencia folklórica es una compleja realidad constituida en primer término por los grupos, comunidades o conglomerados humanos cuyas características y peculiar tipo de cultura permiten distinguirlos dentro del conjunto de la sociedad civilizada contemporánea; son los sectores a los que llamamos "pueblo" en sentido específico y restricto, o si se quiere "folk", como se dice en los escritos técnicos modernos. Por cierto que esto no descarta, sino implica, la consideración respecto del ambiente natural en cuyo seno aquellos grupos viven. En el estudio del elemento humano se incluyen, claro está, los bienes materiales y los elementos ergológicos que la actividad creadora ha sobreañadido a la naturaleza para integrar una peculiar cultura. El Folklore, ciencia del hombre, enfoca este conjunto, muy complejo aunque se trate de géneros de vida aparentemente muy simples, desde su punto de vista propio. Se interesa por cuanto, dentro de cada concreto patrimonio cultural, es aporte de la tradición, pues si bien no todo lo tradicional es folklórico, todo lo folklórico es, en cambio, tradicional. En tales sectores populares las más perdurables tradiciones viven por obra y gracia de la palabra; y no de la palabra concretamente atribuida a alguien y transmitida como objeto de fe, sino de la versión colectiva, anónima, que a nadie interesa precisar en quién se originó porque todos la consideran como propia. Cualquier miembro del "folk" se siente potencialmente autorizado a modificarla a su placer, y en efecto, cada transmisión implica en cierto modo una reelaboración; mas la prodigiosa fuerza de lo tradicional se revela, precisamente, en que la esencia persista a través de las mutaciones, en que las variantes no lleguen a desfigurar el carácter. Quien relate, por ejemplo, el cuento de Cenicienta y compruebe que su auditorio lo reconoce, como ocurrirá fatalmente, acaso no llegue a advertir el prodigio de esa persistencia secular, a través de diversos pueblos, idiomas distintos, culturas disímiles: la monografía de la monografía de Anna B. Rooth muestra versiones recogidas en China y Escandinavia, en la India e Italia, en los Balcanes y en Irlanda.

Las gentes de las grandes ciudades, cuya mentalidad ha sido conformada metódicamente por instituciones educativas y se nutre pre-

ferentemente de lo que la imprenta le brinda, no conciben sin esfuerzo una cultura de este tipo, tan conservadora, tan aferrada a los módulos tradicionales, intacta al parecer a despecho de los siglos y desprovista de otro medio de fijación y encauzamiento que no sea el respetuoso prestigio del patrimonio ancestral y el alado, sutilísimo vehículo de la palabra hablada.

En efecto, sólo trabando contacto con aquellas comunidades populares, conociendo el "folk" en su propio ambiente, conviviendo con los auténticos protagonistas del proceso es posible adquirir noción exacta del interesante fenómeno.

De allí mi personal empeño en que los alumnos superen la doble limitación que resulta de su vida ciudadana y de su iniciación libresca en el campo de la ciencia folklórica. Los viajes de estudio en equipo son remedio adecuado; así lo compruebo año tras año con los que organizo en el Seminario de Folklore, ya a diversas regiones noroés-ticas, ya a las sierras puntanas. Si el plan puede cumplirse en el futuro como hasta ahora, se logrará en cada caso la indispensable convivencia con ese "pueblo" cuya cultura tradicional es el objeto de aquella disciplina. A la preparación teórica debe seguir la práctica de una concreta investigación de campo que cumple una doble finalidad: no sólo obtener material documentado en el terreno, sino cumplir un objetivo docente al familiarizar al estudiante con la realidad humana en cuya entraña, a veces esquivada, hallará los datos que esta ciencia estudia.

Acaso compruebe que no se corresponden exactamente el plano científico de teorías, problemas, métodos y descripciones técnicas con el mundo viviente donde aquéllas que parecían entelequias deshumanizadas se muestran palpitantes y reales, como que son elementos de un vivir colectivo.

Así, por ejemplo, puede el estudiante dominar lo relacionado con los cuentos populares; las teorías sobre su origen; clasificación; migraciones y variantes; ha frecuentado sin duda textos y versiones, ha leído notas aclaratorias y comparativas; se ha ejercitado en desglosar los "motivos" de la secuencia narrativa y sabe con soltura localizarlos en repertorios internacionales. En una palabra, está saturado de saber libresco. Sólo le falta haber oído contar un cuento alguna vez. No por cierto un relato cualquiera en momento indeterminado, sino un

verdadero cuento tradicional y anónimo, narrado por un anciano en su propio rancho, en la oportunidad más favorable, cuando todas las circunstancias externas y psicológicas se conjugan para hacer brotar el relato de los labios del viejo paisano. Entonces entenderá plenamente que no es ese cuento una pieza desmontable a capricho, un simple elemento artificioso y sobreañadido como un refinamiento superfluo al quehacer cotidiano. Para el viejo narrador y su auditorio, el hecho mismo de contar, en cierto momento, determinado lugar y con actitudes consabidas en una actividad que integra su vida tradicional. La cumple como un imperativo de su cultura que se impone sobre su ánimo desde un remoto pasado ancestral. La realiza del modo preferido por la comunidad, que no aprobará desviaciones caprichosas ni excentricidades personales. Sabe que su papel no consiste en mostrarse original, sino en ser ante las generaciones más jóvenes el intérprete fiel de una herencia memorable y prestigiosa. Manteniendo esa línea y salvado el respeto hacia lo tradicional podrá, sí, comprometer toda su alma en la interpretación. Hay narradores que son verdaderos artistas. Se sumergen en la atmósfera, ya feérica, ya realista, de sus relatos. Con gestos, ademanes y cambios de voz tratan de interpretar el papel y carácter de cada personaje. Parecen sufrir en los pasajes dramáticos y angustiosos, en tanto que el brillo apicarado de los ojos, la sonrisita furtiva, los términos picantes intercalados como condimento subrayan los pasajes más vivaces de narraciones como, por ejemplo, las aventuras de Pedro "Ordimán", uno de los descendientes americanos de aquel Pedro Urdemales que no desdeñó Cervantes. Lo principal de la trama, el carácter estereotipado de cada uno de los protagonistas, los episodios más salientes, acaso el desenlace, son repetidos por innumerables narradores, desde hace centenares de años en América, en España, en Europa entera, Asia Menor, la India o Egipto, cuna milenaria de cuentos que hoy escuchan nuestros niños en Jujuy o en San Luis. Pero esa difusión universal y esa longevidad venerable no despojan al relato de su sabor local. Porque el anciano interpreta las circunstancias de acuerdo con el único género de vida que para él y su auditorio es conocido y acaso concebible. El "Rey" será hombre de a caballo y baquiano en el lazo; la "Princesa" ordeñará por la mañana las cabras de su majada.

En los pasajes dialogados, presta desde luego a los interlocutores su propia habla rústica, y en fin, el cuento más universal y conocido

actitudes incomprensivas hacia estos casos que el Folklore trata de reivindicar. Como en cualquier medio, hay por cierto fallas y trasgresiones; mi empeño, en mi paradójica condición de bibliotecario y profesor, es que no se juzgue el conjunto haciendo centro en un punto de vista urbano, en un criterio intelectualista y libresco. He tratado de mostrar que obras admirables, como en sus respectivas especies pueden ser, por ejemplo, un romance anónimo, una copia popular, un poncho de vicuña, un mate de plata, una talla religiosa, una leyenda explicativa, un cuento tradicional pueden ser logradas sin saber leer. Y esto sin contar otra clase de obras, no menos admirables, como la familia armónica, la conducta recta, el trabajo bien cumplido y aún la convivencia cordial y hasta la fiesta lucida. Aquí, más que en parte alguna, el hombre, librado a sus solas fuerzas en medio del aislamiento y la indigencia es el artífice de su propio destino. El conjunto es una creación sutil, anónima, colectiva del espíritu humano que, por ser tal, se manifiesta más auténticamente en el hombre mismo, aunque sea analfabeto, que en muchos libros artificiosos, nocivos o pedantes.

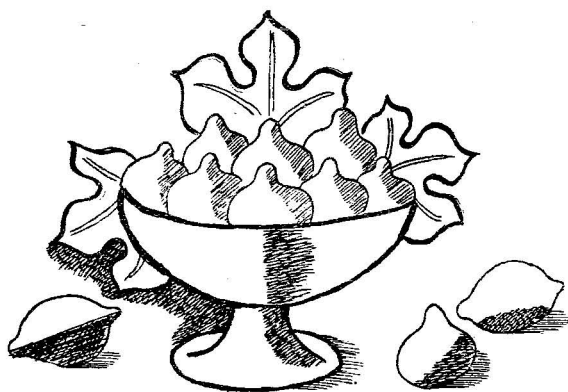
La conclusión, al mismo tiempo alentadora y paradójica, es que las observaciones, argumentos y críticas que constituyen ese conjunto que configura una actitud antilibrista los podemos leer en centenares de volúmenes orientados en tal corriente. Ya se abogue por lo natural y espontáneo, ya se contraponga lo que la inteligencia devora y aquello que el hombre hace, en el orden de la conducta moral, ya se parangonen el camino científicista y el místico, en miras a la obtención de la más auténtica felicidad, de la más trascendente plenitud para la vida, siempre hallaremos, para cada uno de los casos, caudales cuantiosos de obras, bibliografías inagotables. Tal es el generoso destino del libro.

Sin salir de mi modesto rincón folklórico, sé que la sabiduría popular ha elaborado pensamientos afines que en los refraneros podemos leer: "Libros, caminos y días dan sabiduría", según lo cual comparten el mérito la lectura, las andanzas por el mundo y la experiencia. Cuando sólo se cuenta con los primeros, debe hacerse de ellos muy buen uso; pues de lo contrario "es peor el remedio" de la fatuidad letrada que "la enfermedad" de la ignorancia nutrida de experiencia recta y laboriosa: "Si lees mucho y mal te enteras, valdría más que no leye-

ras". El pueblo no concede patente de sabio a quien hace ostentación de los libros sin haberlos aprovechado, pues dice socarranamente que: "Ni todos los que tienen libros son lectores, ni todos los que tienen escopeta, cazadores". Puestos en balanza el saber y la virtud, suele ésta pesar más: "Letras sin virtud, perlas en el muladar". Se sintetiza todo lo anterior en esta gran verdad llanamente expresada: "Lo que en los libros no está, la vida te lo enseñará".

La musa popular no se amilana ni ante problemas como los del destino último del hombre. Muéstralo así esta cuarteta, cabecera de una glosa recogida por Juan Alfonso Carrizo en Tucumán, que prolonga en nuestro pueblo porteño la más pura tradición de la poesía mística española:

*En esta vida emprestada
el buen vivir es la llave:
aquél que se salva, sabe,
y el que no, no sabe nada.*



y debe desenvolverse dentro de un orden jurídico determinado, aún con un gobierno *de facto*. Si durante el estado de revolución se respeta pues el orden jurídico, o sea, el derecho, la libertad estará preservada; si el derecho es conculcado, la libertad habrá desaparecido.

En la oportunidad aludida señalé cómo, en realidad, en el día de hoy no hay nadie que ponga en duda estas ideas ni estas conclusiones. De donde, en el fondo, dije, es un problema de fe y de confianza. Fe en el valor de la vigencia y permanencia del derecho, fe en las virtudes inalterables de la libertad. Sólo por falta de fe, cuando el camino se pone áspero y difícil, los hombres abandonan sus ideas, olvidan el derecho, violan la libertad. Quiero agregar aún que este es, también, un problema de cultura. Aquel hombre solitario que dentro de la concepción hipotética dejó su vida aislada, primitiva, con el intento de lograr la satisfacción de sus necesidades en comunidad con sus semejantes, no buscó solamente la solución de sus dificultades materiales primarias. La evolución de los grupos humanos a estados de civilización más desarrollados produjo la cultura, signo inconfundible de la primacía del espíritu. El hombre creó intelectualmente el orden jurídico precisamente como medio para posibilitar su convivencia con los demás hombres y se aseguró con ello también la posibilidad de gozar efectivamente de la libertad, que no habría podido subsistir de otra manera, y de la que no quiso ni quiere desprenderse, repito, por el hecho de vivir en sociedad. El hombre, ese hombre, fué, sin duda, un hombre culto. Derecho es cultura. Sólo puede haber y hay orden jurídico verdadero en un país culturalmente desarrollado. De donde, el gozar de la libertad, el gozarla dentro del derecho, es propio de los pueblos cultos, casi habría que agregar, exclusivo de los pueblos cultos.

No debe confundirse, desde luego, cultura con instrucción o educación, como ahora se la llama. La instrucción crea alfabetos y hace hombres letrados, pero los hombres letrados no son siempre necesariamente cultos. La cultura se manifiesta no sólo en la aptitud y en el conocimiento. Se orienta hacia la satisfacción aún más profunda de las necesidades espirituales del hombre, las resuelve en un grado hablar también de intelectuales cultos y de intelectuales que, paradójicamente, no lo son. Los órdenes de la cultura y los modos de vivir cultos son, por cierto, bien diversos. Toda argumentación di-

EL PARAISO DE LOS ESCRITORES

p o r

ROY BARTHOLOMEW

Desde hacía diez o doce años Dédalus Weimar dirigía la librería que su padre —un librero de raza— fundara medio siglo antes. Los años y una minuciosa cortesía para tratar a los escritores clientes habían logrado que en la trastienda de la casa se reuniese una peña literaria que gastaba su escasa fortuna comprando libros. Como es sabido, los escritores, lo mismo que otros gremios ilustres, se reúnen para hablar bien de pocos y mal de muchos, y, entre pulla y pulla, toman un libro, lo miran, ven el precio, y lo dejan. Pero al cabo se marchan con alguna compra bajo el brazo.

Ello no alcanza para sostener una librería como la de Dédalus Weimar, que ocupa local antiguo y espacioso, en una de las zonas más comerciales de la ciudad. Pero la proximidad de la Cámara de Diputados le aseguraba un plantel más o menos renovado de clientes (diputados del gobierno) que hacían grandes compras de libros de arte para obsequiar a sus damas amigas, o bien de esos libros que, impresos en papel biblia, con abrumadoras erratas y encuadernados en piel, quedan muy bien en las bibliotecas de los despachos de los señores diputados.

Dédalus había heredado de su padre la pasión por el dinero, de tal manera que se quejaba ante los escritores clientes de la ignorancia de los diputados y ante los diputados clientes de la miseria de los escritores, matizando sus frases con citas literarias o políticas, según la oportunidad.

Ocurrió que cierta vez, en la peña de la trastienda, un escritor se quejó de los colegas a quienes dedicaba libros que después encontraba sin abrir más que en la página de la dedicatoria. Declaró que piadosamente procedía a regalar sus libros con los pliegos ya abiertos, para evitarse melancólicos reencuentros, y que Dédalus debería vender los libros ya abiertos, no a guillotina sino a cuchillo, porque así

la curiosidad del lector sería irrefutable. La ocurrencia fué celebrada por todos.

Esa noche Dédalus comenzó a abrir algunos libros. Después de algunas horas de trabajo decidió tomar un muchacho para la tarea.

Al día siguiente fué diciendo en voz baja a los clientes más allegados que desde la fecha la casa ofrecía, a quien lo deseara, libros abiertos. Antes de que terminase la jornada comprendió que tenía que abrir todo el stock, pues la aceptación fué unánime y hasta entusiasta. Tres días más tarde publicó un pequeño aviso en el suplente dominical de "La República" en el que dedicaba la novedad a su distinguida clientela. Los libreros del centro comentaron despectivamente la iniciativa, declarando a Dédalus sórdido e ignorante.

El lunes fué notorio el aumento de clientes. Algunos solicitaron con timidez "esos libros de que habla el aviso"; otros los reclamaron de viva voz, y no faltó quien preguntara si vendían libros ya leídos, para ahorrarse el trabajo. La mirada que Dédalus envió al gracioso fué indescifrable... Ello es que al cabo de la semana, el movimiento de caja sobre ventas de mostrador aumentó (en cifras redondas) en un 23,47 % sobre el promedio de las últimas 52 semanas; y que al cabo del primer mes, el aumento fué de un 49,78 % sobre el promedio de los últimos 12 meses. Dédalus calculó que esas ganancias se acrecentarían cuando terminase la temporada veraniega y la gente regresase de las playas.

En resumen, que al término del primer semestre el negocio había duplicado su actividad. Los colegas de Weimar comprendieron el error de juzgarlo ignorante y comenzaron a ver en él un campeón del gremio: para no envanecerlo se cuidaron de decírselo, pero emprendieron una loable imitación de sus métodos de venta. La numerosa competencia obligó a Dédalus a superarse, y comenzó a ofrecer libros con marquitas de lápiz o tinta (a elección) en los márgenes de los libros. Ello lo obligó a tomar tres empleados más.

Ante el ingente volumen de las compras Dédalus, las editoriales tuvieron que otorgarle los mayores descuentos que exigió para su librería. Además Weimar hizo desalojar la casa colindante a la librería, la compró, la refeccionó, e instaló el primer anexo. Las ventas aumentaban sin cesar, y de todas partes acudían largas filas de interesados en los libros abiertos y con marcas marginales. Ningún escritor

dejó de comprar sus propios libros para ver cuáles eran las partes agraciadas con las marquitas.

Estas, sin embargo, todavía eran arbitrarias. Dédalus contrató un equipo de lectores más o menos eruditos como consejeros de la sección marcas marginales. Algunos meses más tarde adoptó el subrayado con tinta roja, lo que acrecentó las ventas.

Cuando Dédalus anunció con grandes avisos en todos los diarios, revistas, radios y programas de televisión que la librería de Dédalus Weimar ofrecía a su distinguida clientela libros con notas marginales comentando el texto y a veces refutándolo, sus compositores, ya tímidos, quedaron desalentados. La novedad exigió equipos de profesores universitarios *full-time*, quienes ante la atracción de las pagas generosas renunciaron a sus cátedras.

Fué enorme el número de personas que acudió ante el aviso. Todo ciudadano tiene derecho a su pequeña erudición marginal, y la casa Dédalus Weimar se la ofrecía a precios razonables. Las editoriales aumentaron al décuplo las tiradas (y desminuyeron a la décima parte los derechos de autor) y las carpinterías comenzaron a construir casi exclusivamente bibliotecas, pues la república fué trasformándose en un país de eruditos coleccionistas de libros. Las universidades se cerraron por falta de educadores y educandos y el gobierno ocupó las desiertas aulas con oficinas catastro. Las bibliotecas fueron clausuradas por carecer de significado.

Dédalus aumentó en un 10% el precio de tapa de su mercadería y exigió un 5% más de descuento a los editores. Hubo editoriales que quebraron. Dédalus las compró, pagó generosamente al personal (que retuvo) y puso a los antiguos dueños como gerentes de sucursal. Numerosas librerías, imposibilitadas de aumentar el personal de redacción marginal, pasaron a formar parte de la Cadena Dédalus de Librerías Eruditas.

No menos de 16.000 personas trabajaban ya en su organización. Los empleados capaces de escribir una misma nota marginal en 300 tipos diferentes de letra ganaban sueldos ministeriales.

Dédalus, generoso protector de las artes y las letras, hizo levantar en diversas plazas de la república monumentos a los escritores que se habían suicidado al comprobar que las refutaciones marginales Dé-

dalus habían arruinado definitivamente sus reputaciones. El Congreso lo declaró "Benemérito Benefactor de la Cultura Nacional y del Pueblo", varios gobiernos lo condecoraron, recibió doctorados *honoris causa* y fué académico.

El Departamento Asesor de Nuevas Modificaciones a lo Tradicional sugirió la revisión y redacción definitiva de las obras maestras de la literatura universal. Dédalus firmó inmediatamente el decreto, que fué refrendado por siete de sus lugartenientes, y recomendó de su propio puño y letra la conveniencia de una cierta dosis de humorismo inocente. El Consejo Internacional de Eruditos Dédalus Weimar emprendió la tarea ese mismo día y poco después las prensas empezaron a funcionar. Es así que ahora disponemos de un Cervantes Dédalus de estilo más cervantino; de un Mallarmé verdaderamente herético; de un Shakespeare del cual se dan 314 sonetos muy superiores a los 154 que escribió (dedicados a Mr. D. W.); de una *Divina Comedia* despojada de todo su arcaico aparato teológico, que es ahora un canto al futuro y en el que nada hace alusión al deleznable medioevo; de una *Ilíada* liberada de toda la baraúnda celestial y de una *Odisea* donde Ulises cuenta con modernos elementos de navegación, etc. El catálogo de las Nuevas Obras de la Antigüedad Dédalus ocupa varios volúmenes (no refutados). Los derechos de todo el material Dédalus son mundiales; la firma cuenta con sucursales en las principales ciudades y centros lectores del planeta y cada sucursal va absorbiendo las editoriales y librerías de resistencia financiera limitada.

Dédalus ha puesto en circulación nuevos tipos de ediciones, algo caras pero de inestimable valor. Se ofrecen ediciones ya leídas: por ejemplo, un libro de versos sale de las prensas y antes de derivar a los escaparates de las librerías es atentamente leído, cada ejemplar, por uno o más lectores Dédalus, según contrato. Si el autor lo prefiere, sólo leen las obras después de publicadas en los principales diarios y revistas las notas bibliográficas Dédalus. Un generoso número de cartas del lector es enviado al autor sin recargo alguno. Las cartas y las notas son escritas después de un minucioso psicoanálisis de los autores para estimularlos en su masoquismo, taras, inhibición, etc. Otro tipo de edición, que no cuenta con la aceptación de muchos, pero con la escondida admiración de todos, es el de los

autores no leídos ni comprendidos por sus contemporáneos: una vez impresa la obra, la edición es quemada de inmediato en su casi totalidad, excepto unos pocos ejemplares, sobre los que cae severa prohibición de lectura. Dichos ejemplares, verdaderas piezas bibliográficas del futuro, son guardados bajo custodia hasta algunos años después de la muerte del oscuro autor; entonces son descubiertos por los críticos Dédalus, sección Gloria Póstuma, quienes proclaman ante la faz del mundo la incomprensión que debieron sufrir aquéllos ignorados genios, su indudable grandeza literaria y revolucionaria expresión, etc. Además existen distintos tipos de originales. Hay, por ejemplo, la biblioteca principal, o de aspirantes al Premio Nóbel. Son libros muy caros, especialmente los que pertenecen al grupo A, de candidatos que entran en votación; y aquél que cada año es elegido por la Academia Sueca, filial de la Academia Weimar, alcanza premios elevadísimos.

La Fundación Dédalus cuenta con aportes de capital en todas las monedas, que en su conjunto no exceden al 45 % del total del capital, quedando integrado el resto por Dédalus Weimar, M. A., Ll. M., M. Ph. La Fundación desarrolla enorme labor en favor de los humildes, y en los países atrasados construye caminos, barrios obreros, tala bosques, y en los países adelantados distribuye becas, instala laboratorios y fabrica bombas atómicas.

En tanto, Sir Dédalus ha sacado en varias capitales distintos diarios que, gracias a su infalible, prodigioso y oculto servicio de información, aparecen a la misma hora que los grandes diarios tradicionales, a los que ponen en ridículo señalando su información errada, sus erratas y líneas caídas, y todos los demás defectos de la fecha. Varias de esas publicaciones han cesado, al pasar los diarios tradicionales a formar parte de la Cadena Internacional de Diarios y Revistas Dédalus Weimar. Una vasta porción de los periodistas del mundo trabaja para la firma, y son centenares los que en todas las grandes y pequeñas ciudades fundan diarios con errores y erratas para suscitar el contra diario Dédalus y luego pasar a la gran cadena mediante honrosa capitulación.

Las agencias internacionales de información que aún existen compran las noticias por intermedio de terceros a la Dédalus Weimar International Press (DWIP) para asegurarse de no padecer errores.

P R O S A S

por

JORGE LUIS BORGES

El cautivo

En Junín o en Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fué a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

El simulacro

En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas, armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio.

al extremo los desatinos que señalamos, hechos casi siempre con escritores de otras lenguas, aunque los de la nuestra no quedan a salvo de estos atentados.

De aquí que, cuando vimos los volúmenes de la Universidad de Puerto Rico nos hemos propuesto comentarlos, ante todo, para señalar el valor de los títulos aparecidos hasta la fecha, la calidad intelectual y gráfica, que evidencian una preocupación muy seria y un respeto encomiable por los quehaceres de la inteligencia; pero también lo hacemos con el confesado propósito de llamar la atención a quienes en nuestro medio —con la complicidad de comentaristas bibliográficos anónimos, desaprensivos y perezosos— prosiguen publicando pésimas ediciones que, invariablemente, se señalan siempre como “plausibles esfuerzos”.

En nuestro caso, ocioso sería señalar el significado y trascendencia de cada una de las obras citadas a continuación, sobresalientes todas ellas, o la nombradía de los autores, hoy lugares comunes del pensamiento y las letras; en cambio, hemos preferido sacrificar todo lucimiento personal, toda posible exposición de ideas, para optar por un criterio meramente descriptivo —que en este caso no está fuera de lugar— y señalar como ejemplares, y muy dignas de ser destacadas sus características.

Pocos libros más citados y traídos que el *Discurso del Método*, su frecuentación, creemos, no es proporcional al número de ejemplares que se adquieren por obligación escolar o “snobismo”. Disponíamos ya en nuestro idioma de una decena de versiones, entre ellas, la de M. García Morente (quizá la mejor y la más difundida), pero carecíamos de una edición realmente científica, que es la que acaba de realizar Risieri Frondizi, poniendo al servicio de esta empresa toda su experiencia y su profundo conocimiento del pensamiento cartesiano.

Para empezar digamos que la edición es bilingüe; el texto original corresponde al reproducido en la edición de Adam-Tannery; para la traducción se siguió la hoy clásica de E. Gilson, y “sus eruditos comentarios”. La versión castellana, sumamente cuidada desde todo punto de vista, une a la precisión rigurosa del léxico filosófico una elegancia muy castiza nunca más necesaria que en este texto, monumento del racionalismo clásico. 351 notas facilitan una com-

le era indispensable para pensar. El concentrarse en una coraza preciosa para el sufrimiento. Se tolera mejor un golpe cuando lo recibe un músculo contraído en defensa. Análogo mecanismo ocurre con la percepción de los dolores agudos cuando sorprenden un centro nervioso desprevenido y se reacciona con un grito incontenible. Se puede pensar cuando se sufre pero no cuando le piden permiso para pasar. Mirza se complacía en catalogar estas minucias que completaban y robustecían su psiquis y lo ayudaban a comprender su torturada mentalidad. Quizá, si no hubiera estado así preparado para soportar lo que debía ocurrirle, su juego mental hubiera quedado empastelado en la trabazón de una demencia.

Mirza iba por suerte solo en su cómodo asiento y, aunque sumergido en un mundo desapacible, satisfecho por los menos de su soledad. Cuando el tren se detuvo en Floresta, gritos baldíos y trompetas estridentes le recordaron la realidad exterior contra la que había tratado de protegerse. Era la víspera de carnaval y ya los simples y los niños adelantaban la fecha. Se había olvidado de esta fiesta, para él odiosa, de la que siempre huía con disgusto y un vago temor inexplicable. Lo deprimía la licencia guaranga y, sobre todo, los alaridos gratuitos. Súbitamente la sensación de ausencia de un sector del maxilar, intensificó su malestar y lo hizo quejarse:

—¡Es absurdo que pueda hacer sufrir tanto un vacío!

Entonces advirtió con extrañeza que a aquella sensación dolorosa se sumaban elementos que le eran desconocidos. La sensación partía del sector "vacío" e irradiaba a la parte superior del cráneo, donde la corriente nerviosa se centraba en un dolor terebrante, como si le mordieran el hueso, pero lo que colmó su angustia fué la percepción de el nuevo "componente" en la calidad del sufrimiento. Su memoria del dolor estaba atónita. El no ignoraba que los clínicos han expurgado hasta la minucia en el dolor, de cuyos diferentes tipos y variantes se sirven como de guías para rastrear sus diagnósticos. Sabía que hay dolores "fulgurantes", sorprendivos y fugaces a la manera de un contacto eléctrico repentino, como ocurre en ciertas enfermedades del tejido nervioso; "terebrantes" con sensación de taladro, "lancinantes"... En su dolor prevalecía ese nuevo componente desconocido. Quiso defenderse de él como lo hacía habitualmente analizando su naturaleza. No lograba hallarla. El raciocinio funcio-

naba confuso. Tropiezos de cerebración... Promesas y negaciones fugaces del recuerdo. Era... era... Sí. Ahora lo sabía, aunque aquello parecía terriblemente extravagante. Pero era preciso reconocer que nada convenía mejor para expresarlo: era un dolor "secular", como si su experiencia sensacional se remontara a miles de años atrás. Era como la mordedura del colmillo de un lobo rabioso y milenarismo que perfora un hueso. ¿Por qué se asociaba a su tortura esa percepción inopinada de antigüedad multicentenaria?

El tren detuvo su marcha en la estación y el vagón fué invadido por máscaras. ¡Curioso! Eran máscaras inhabituales en carnestolendas. No tenían la estolidez y estulticia de las que estamos acostumbrados a ver en esta fiesta populachera. Por el contrario, parecían gentes en el papel ordinario de sus vidas. Habían realizado, evidentemente, un gran esfuerzo para simular un realismo convincente en sus disfraces de soldados de época antigua. Parecían guerreros auténticos de algún remoto país. Vestían largas túnicas con dibujos a cuadros y cuyo ruedo descendía hasta los tobillos; protegían su cabeza con una especie de malla metálica que, por delante, cubría hasta las cejas y, por atrás, se desplazaba en ancha superficie guareciendo el cráneo hasta la nuca y las orejas. De sus hombros colgaban arco y carcaj; en sus manos sostenían una lanza recia que sobrepasaba sus estaturas, el largo de una cabeza, y, que más que un remendo carnavalesco, era una auténtica arma primitiva. Sus caras inexpresivas tenían la impasibilidad de las figuras representadas por el arte oriental. Todos los guerreros, sin excepción, lucían una barba triangular terminada en punta. Parecían haber tomado tan en serio su papel, que sus propias barbas, evidentemente habían sido dejadas crecer expreso, para completar el disfraz y databan de meses.

Por el momento pareció a Mirza que sus figuras le eran familiares y por esa circunstancia, le inquietaban y confundían. Comenzó a zumbarle el oído derecho y, como lo hacía en su niñez, máquinalmente dijo un número (todos los hombres tienen momentos de puerilidad). Como lo quiere la superstición popular, la cifra que espontáneamente acude a la memoria, corresponde a la inicial de una palabra cuyo sentido está singularmente vinculado al acontecer actual de quien la pronuncia. Dijo el número 23. Contó rápidamente

con sus dedos para identificar la letra correspondiente en el abecedario. Era la P. Se dijo como en un sueño:

P... Persia...

Arqueros persas. De eso se habían disfrazado esos hombres. Se tranquilizó y sonrió recordando un relieve persa que había descubierto en una enciclopedia ilustrada. Se acordaba muy bien. Era un trabajo ejecutado en ladrillos esmaltados, de vivos colores, que lo había fascinado. Siempre se interesó por la Persia antigua desde que se informó que su apellido era de origen persa.

Los arqueros rodeaban a un hombre vigoroso cuyo tocado amarillo ocultaba orejas y barbas. Vestía una túnica de púrpura, con estrellas de oro sobre el pecho, recargada de piedras que, de ser legítimas, hubieran valido una suma fabulosa. En el cuello llevaba un collar cuyos extremos terminaban en cabezas de serpiente. A nivel de las axilas, al igual que el de sus hombros, su ropaje estaba desteñido por la acción corrosiva del sudor, en un conjunto desconcertante, en que se asociaban el fausto y la falta de higiene personal. Sus rasgos fisonómicos finos expresaban orgullo y violencia. Parecía un alcoholizado en el período de león. Llevaba en su mano una varilla gruesa de metal que podía haberse tomado por un cetro a la cual dobló y enderezó con sus puños como si fuera una brizna, en un momento de violencia contenida.

Mirza admirado, volvió a intranquilizarse. Era, en verdad, una visión inopinada la de esa gente que parecía haberse disfrazado de "Rey Persa escoltado por sus guerreros", con vestidos costosos y sucios, con emanaciones corporales de gente que no se baña con frecuencia y con expresiones un tanto feroces. ¿Cómo explicarse aquel auténtico atuendo guerrero, aquella información del pasado atestiguada por el corte de sus vestiduras, en gentes seguramente sin cultura histórica? ¿Qué profesor especializado los habría instruido para lograr la impresionante evocación de época de sus disfraces, la perfección de sus arcos y flechas, la manufactura prolija de sus carcajes y la rudeza de sus lanzas de guerra hechas, evidentemente, para ser manejadas por hombres de guerra?

Todo eso podría ser aceptablemente congruente en el baile de carnaval de una embajada norteamericana o en la mansión de un astro del cinematógrafo en Hollywood, entre gentes salidas de lujosos

automóviles, con ropas limpias y caras amables... Pero allí, el espectáculo era desconcertante. Lo más probable, era que el "Rey y sus guerreros", estuvieran alcoholizados, como suelen estarlo las máscaras de bajo pueblo cuando organizan sus comparsas, y, no era inverosímil que jugaran a Mizra, una broma pesada o peligrosa tanto más posible, cuanto que su número les brindaba la oportunidad del delito anónimo. Recordó haber leído muchas veces en las crónicas periodísticas, relatos de violencias cruentas y hasta de asesinatos gratuitos, realizados por el sólo placer muscular de probar la eficacia de un arma, barbarie que a menudo quedaba impune amparada en la imposibilidad de la identificación.

Los temores de Mirza tomaron cuerpo. Las máscaras lo rodearon acercando a su pecho la punta de sus lanzas, como suele hacerse con los prisioneros de guerra. El que oficiaba de "Rey" permanecía en medio de sus hombres en un plano posterior, de autoridad. Dos o tres pasajeros, sentados a distancia, volvieron la cabeza para sonreír, estólidamente y aquiescentes a la broma carnavalesca.

La angustia de Mirza comenzó cuando el "Rey", aproximándose, lo contempló unos instantes en silencio, con una expresión malvada que, para colmar su temor, le pareció reconocer. Eran los suyos rasgos familiares a su memoria, sobre todo esa sonrisa burlona del hombre omnímodo que puede disponer a su capricho de la vida de su víctima. Nunca lo habían mirado así desde que tuvo conciencia de su ser, allá por 1900. ¿Dónde había adquirido la experiencia de esa mirada? ¿Cómo sabía, viviendo en dudosas democracias, que existían esas miradas avasalladoras de déspota, que enfrían la sangre?... Y ahora, le parecía recordar que alguna vez... Su memoria retrocedía y parecía internarse en un pasado remoto, amenazando descubrirle acontecimientos que le pertenecían y que, no obstante, ignoraba. Le ocurrió algo rarísimo: tuvo la certeza de que le estaba vedado dirigir la palabra a ese hombre, mientras él no lo autorizase, bajo pena de sufrir un castigo mortal.

El hombre le habló en un idioma exótico y él se espantó de entenderlo. Tenía la voz un acento irresistible, algo así como cuando un monarca irritado descende a hablar con un súbdito que ha incurrido en su disgusto:

—Me has perdido el respeto, Mirza.

Le miraba las manos pálidas y sudorosas. Añadió:

¿Cómo te atreves a mostrar las manos con esa insolencia?

Repentinamente recordó que en las ceremonias de la corte persa, ¿dónde había leído eso?, era grave falta no ocultar las manos ante el soberano. A más de un sátrapa arrogante se las habían cortado en castigo de un momento de vanidad, por creerse con derecho a exhibirlas en presencia de su amo. Mirza se apresuró a ocultarlas en sus mangas con un movimiento instintivo. Tuvo un momento de reacción y pensó:

¡Debo salir de esta pesadilla o estoy perdido!

No podía ser sino una pesadilla, ocasionada por su estado, por los analgésicos, y por coincidencias en recuerdos de lecturas históricas a las cuales era fuertemente aficionado desde que un amigo médico psiquiatra, erudito en historia, le había asegurado que su apellido era de origen persa. Probablemente por esta circunstancia sentía gran inclinación a todo lo atañadero a la historia antigua de ese país y devoraba cuanta información caía en sus manos, interesándose especialmente, por la vida anecdótica y trágica de sus reyes, quizá los más fecundos del mundo en crueldades y extravagancias. Pero, a pesar de lo que le restaba de cordura, para juzgar fantasmagórico lo que veía, se sentía fascinado por la singularidad de la aventura, aunque comprendía que se colocaba con ello en un plano inclinado y resbaladizo por donde se deslizaría con tanta angustia como curiosidad hacia un pasado inaudito y olvidado. Pensó también en la posibilidad de que se tratara de ese curioso fenómeno psíquico que suele acontecer en los cerebros fatigados: la paramnesia, esa alucinación pasajera de los sentidos que da la ilusión de haber vivido en el pasado, el momento episódico que se contempla en el presente. Pero algunas evidencias sensoriales le hicieron descartar esa suposición. El olor ácido que emanaba de los cuerpos de los arqueros fortificaba la aceptación de una contundente y dura realidad. Comprendió entonces que, no se sumergía en un fenómeno patológico, ni en una pesadilla, sino en el recuerdo... Una claridad mental retrospectiva iluminaba una noche pretérita de siglos.

¿Cómo no había reconocido antes esa sonrisa demente y pérfida? Quiso prosternarse a los pies de aquel hombre como si estuviera do-

minado por un impulso ancestral, pero el miedo había anulado sus fuerzas. Sólo pudo murmurar sobrecogido de asombro:

—¡Jerjes!...

Y se le representó, en sus más prolijos detalles, la bárbara escena que mil cuatrocientos años atrás había festejado servilmente todo el reino de Persia, juzgándola como una ingeniosidad del monarca.

Jerjes II quería informarse personalmente sobre las maquinaciones de un gobernador de quien sospechaba alta traición. Citó varias veces, en privado, a dos ricos comerciantes del reino que habían negociado meses atrás con un sátrapa infiel, quien les había obligado a venderles preciosas mercaderías a vil precio. El rey, aleccionado por espías, sospechaba que los comerciantes extorsionados, se habían enterado accidentalmente, de las maquinaciones del gobernador y contaba con los deseos de venganza de los mercaderes vejados. Ellos habían confiado en Jerjes II, lo que sabían y que, de ser cierto, era harto comprometedor para el gobernador. Pero éste, prevenido a tiempo por secuaces complotados que vivían en la corte, supo ingeniarse para convencer al monarca de su inocencia. Y Jerjes, interpretó la veraz declaración de los comerciantes como una intriga de ellos inspirada en el deseo de represalias. Estaba también resentido porque el temor al sátrapa había atado sus lenguas hasta el momento en que él los requirió, lo que era grave pecado para un súbdito, tratándose de su graciosa persona. Sonaba la hora de la real venganza.

A pesar de que habían sido convocados sin amenazas, conociendo el carácter tornadizo del rey, los mercaderes se estremecieron al entrar en la tienda de campaña donde Jerjes gustaba realizar los juicios. Lo rodeaban señores de su corte de pie, con las manos disimuladas en las mangas, y se habían dispuesto en herradura a ambos lados del trono. Un poco más lejos, colocados en semicírculo, permanecían rígidos e impávidos los guerreros de su guardia personal, con su equipo de guerra completo y luciendo su barba triangular terminada en punta, que parecía agregar una nota agresiva a su continente. En el suelo a pocos pasos de la alfombra suntuosa que daba acceso al trono, en la tierra dura, se había filtrado sangre vertida, coagulada en parte, y, en el medio del ominoso charco, con manchas rojas y de lodo, yacía una pulsera de oro. Había habido juicio sumario. A Jerjes II le gustaba aprovechar y disponer el ambiente adecuado, cuando quería tratar

—*A ése, que le saquen un colmillo.*

El eunuco encargado de cumplir estas órdenes vaciló un instante y miró interrogativamente a su señor. Estaba habituado a los extravíos de su amo, pero esta vez no comprendía. Jerjes, regocijado con la expectativa que provocaba su teatralidad enigmática, dijo a guisa de explicación:

—*Es el diente más agudo.*

El eunuco eligió una tenaza entre las herramientas de que estaba provista una mesa que nunca faltaba en los juicios reales. El mercader fué sentado con violencia en un banquillo y sostenido por dos arqueros fornidos. El verdugo introdujo el grosero instrumento en la boca abierta del dócil condenado y, falto de experiencia, al arrancar el diente, lo hizo estallar. Jerjes lo miró con ira. No le gustaba que malograran sus afectos teatrales. Fué necesario repetir la operación en el diente homólogo, con más pericia. El hombre no gritó y se desvaneció.

El eunuco interrogaba al Rey con la mirada, exhibiendo, con su brazo en alto, en el extremo de la tenaza, el menudo despojo enrojecido.

Jerjes ordenó:

—*Clávalo en la cabeza del otro.*

Esta vez la punta de su barba señalaba a Mirza. El eunuco, ahora sin vacilación, tomó un martillo, aplicó la punta del diente sobre el cráneo, firmemente sostenido por manos ásperas, y golpeó. Prefirió machucarse los dedos para no incurrir en el desagrado real. Ambos condenados fueron sacados de la tienda desvanecidos.

Los señores sonreían con aquiescencia y respeto, porque todos convenían en que Jerjes tenía merecida fama de castigar con equidad o ingenio.

Mirza sentado en su asiento, en el tren, no pudo nunca saber si la escena duró segundos o minutos o si la presencié simultáneamente en un solo plano, como se mostraría un cuadro milagroso capaz de actualizar la acción del pasado y del presente, sumando el tiempo con el espacio. Aún permanecían frente a él las máscaras que lo habían cercado. Los pasajeros que, ubicados en el extremo del salón, expresaban gran asombro en sus rostros atónitos, se pusieron de pie cuando el disfrazado de Rey golpeó en el cráneo de Mirza con su

se empeñaron en una búsqueda apasionada de biblioteca en biblioteca, rastreando los episodios singulares de los reyes de Persia, y, como presumía el psiquiatra, no tardaron en dar con el Anquetil corregido por Cantú, Segur, Burette, Lapomeratione y vertido a la lengua española por Ortiz de la Vega, para mejorar la versión imperfecta del padre Francisco Vázquez, clérigo regular de San Cayetano

En la página 547 de Anquetil encontraron una relación muy sumaria, pero clara, del episodio del que Mirza había sido protagonista en el breve reinado de Jerjes II y que este tratado atribuía a Abbas II y a dos comerciantes del reino en el año 400. En el renglón 23 de la misma página, descubrieron con asombro la frase que habrían pronunciado tres veces bocas reales, que Mirza tenía grabada en su memoria, que estaba seguro de no haberla leído jamás con anterioridad y que había traspuesto los siglos sin alterar una sílaba:

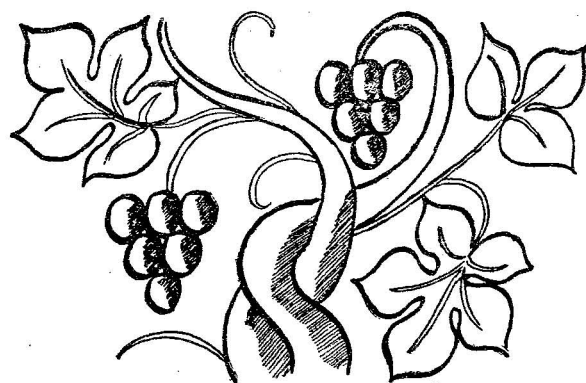
“—¿Qué os parecen, señores, estos aduladores que saben lo contrario de lo que me dicen?”

El alienista, confundido de sorpresa, escrutaba en su memoria, si, en pretéritas conversaciones, habría sido él mismo quien le hiciera conocer a Mirza la frase de Abbas II. No se acordaba de haber hablado de ello. Perplejo, no sabiendo qué decir, balbuceó un comentario imprudente:

—*¿Nietzsche? ¿El retorno eterno?*

Mirza, muy pálido, replicó esforzándose por sonreír:

—*Quizá, dentro de mil años, reencuentre a Jerjes II.*



tega denunció toda su vida, hasta en lo que se llama “espiritualismo”. Para Ortega, no: la persona no es una cosa, sino un proyecto, programa, vocación, misión. Y dijo, muy enérgicamente, que esta verdad decisiva, que *la vida es misión* —no que *tenga* una misión, sino que la *es*— es un descubrimiento del cristianismo, cuyas consecuencias se abstienen de sacar muchos cristianos. Yo soy un proyecto, una pretensión, una flecha que apunta a un blanco, como los arqueros de Aristóteles. Y sentimos al otro, a la otra persona, en esa presión que ejerce sobre nosotros, en esa flecha voladora y móvil cuya trayectoria se mezcla con la nuestra. Ahora se ha cumplido la trayectoria terrenal de Ortega, hay que empezar a preguntarse por esa flecha, por su blanco y el arco que la disparó. Tenemos que intentar a fondo pensar quién fué Ortega.

Sólo ha vivido setenta y dos años, exactamente los mismos que Unamuno y Eugenio d’Ors. Todos saben que nació en Madrid en 1883. Y que estudió de niño y de muchacho con los jesuitas en Miraflores del Palo —que algún periódico alemán confunde ahora con Palos de Moguer, sin duda por parecerle aquel humilde lugar andaluz origen de inauditos descubrimientos—. ¿Qué sacó Ortega del Colegio del Palo? Amor a Málaga, la fruición de haber sido “emperador en una gota de luz”, dominio de las lenguas clásicas, que le enseñó el P. Gonzalo Coloma, horror a dividir a los españoles en “los nuestros” y “los de la acera de enfrente”. Tal vez algo más: acabo de leer en un periódico alemán la sospecha de que de allí le vendría una presencia de Dios que se advierte en su obra (muchos la advierten, aunque acaso no sus primeros maestros). Se dirá que Ortega no habla mucho de Dios, que su nombre no aparece demasiadas veces en el índice alfabético de sus obras; permitidme recordar, sin embargo, que el segundo mandamiento de la ley de Dios nos ordena “no tomar su santo nombre en vano”; y “en vano” quiere decir, según explica el catecismo, “sin razón, sin justicia o sin necesidad”; y cuando se trata de obra de pensamiento, hay que entender necesidad intelectual; otra cosa tiene un nombre en castellano, y éste es frivolidad.

Y al hablar de esto, no puedo menos de recordar que algunos insisten en la “peligrosidad religiosa” de Ortega. No quiero ahora entrar en este tema, y menos aun rozar el de los supuestos —intelectuales y sociales— en que se apoya esa imputación; sólo quiero por

des muy buenos ejemplos de lo que Aristóteles llamaba un alma o entelequia.

Ahora bien, basta contemplar un instante este esquema del Teatro de Doña María, para que salte a la vista, como lo más característico de su forma interior, que el espacio acotado “dentro”, que en un teatro, está, a su vez, dividido en dos espacios: la sala donde va a estar el público y el escenario donde van a estar los actores. El espacio teatral, es pues, una dualidad —es un cuerpo orgánico, compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro— la sala y la escena.

La sala está llena de asientos —las butacas y los palcos—. Esto indica que el espacio “sala” está dispuesto para que unos seres humanos —los que integran el público— estén sentados y, por lo tanto, sin hacer nada más que ver.

En cambio, la escena es un espacio vacío, elevado a un nivel más alto que la sala, a fin de que en ella se muevan otros seres humanos que no estén quietos como el público, sino activos, tan activos que por eso se llaman actores. Pero lo curioso es que todo lo que los actores hacen en la escena lo hacen delante del público y cuando el público se va, ellos se van también — es decir, que todo lo que hacen lo hacen *para* que el público lo vea—, con lo cual tenemos un nuevo componente de teatro. A la primera dualidad que la simple forma espacial que el edificio nos descubría —“Sala” y “Escenario”— se agrega ahora otra dualidad que no es espacial, sí humana: en la sala está el público, en la escena los actores.

La cosa empieza a complicarse un poco y sabrosamente, cuando, como acabo de decir, advertimos que esos hombres y mujeres que se mueven y dicen en el escenario no son cualesquiera, sino esos hombres y mujeres que llamamos actores y actrices, esto es, que se caracterizan por una actividad especialmente interesada, al paso que hombre y mujer de que el público se compone, en cuanto son público, se caracteriza por una especialísima pasividad. En efecto, en comparación con lo que hacemos el resto del día, cuando vamos al teatro y nos convertimos en público, no hacemos nada o poco más —dejamos que los actores nos *hagan*—. Por ejemplo, que nos *hagan* llorar, que nos *hagan* reír. A lo que parece el teatro consiste en una combinación de imperativos e hiperpasivos. Somos como público hiperpasivos

percepción del universo con las palabras de la literatura mística y filosófica que le es familiar. La erudición es arma de doble filo, pero como Huxley no lo ignora podremos tal vez abandonar este pequeño escrúpulo.

La mescalina ha sido sintetizada en el laboratorio y su estructura química es similar a la del adrenocromo, producto de la descomposición de la adrenalina que provoca reacciones muy semejantes y al parecer puede producirse espontáneamente en el organismo; la visión del mundo que el místico obtiene fabricando en las glándulas suprarrenales un alcaloide tras intensos ejercicios espirituales, podría corregirse con una píldora en media hora de digestión, pongamos por caso. Valía la pena ensayarlo.

Los términos que emplea Huxley para describir su experiencia son sin lugar a dudas aquellos de todo el misticismo oriental y occidental cuando se refieren a la percepción del universo. No se trata aquí de la visión de lo Absoluto ni de la iluminación espiritual, etapas mucho más avanzadas del conocimiento, sino simplemente de la conciencia del significado trascendente de cada objeto —una flor, la silla, los pliegues de un pantalón de franela— que cobraban una belleza y un sentido deslumbrantes, que se veían cada uno como la fuente divina de la existencia, a la vez transitorios y eternos, transfigurados por la Gracia. Las relaciones espaciales y temporales habían perdido importancia; la mente se hallaba preocupada en primer término por otros aspectos de la realidad, con el ser y el sentido de las cosas. La capacidad de razonar y pensar se mantenía intacta; las impresiones visuales se intensificaban y se volvía un poco al estado infantil en el que la sensación no está sujeta aún al concepto; la voluntad de acción

desaparecía, había un desinterés manifiesto por todas las cuestiones relacionadas con ella. Este cuadro parece deberse a una reducción en la dosis de glucosa del cerebro, causada por la droga, y cuya consecuencia es el debilitamiento del Yo y la invasión de la conciencia por la mente universal, la percepción del Todo en cada fragmento del mundo.

En este estado Huxley contempla libros de arte, oye música, mira paisajes. Supongo que sus reacciones frente a tales estímulos dependen en gran parte de sus gustos personales. Vermeer, por ejemplo, soporta la prueba, así como los pliegues de las vestiduras de Judith de Botticelli; la Suite Lírica de Alban Bergno, y tampoco el autorretrato de Cézanne: aquello que participa de lo personal, lo que se mueve dentro de los estrechos y presuntuosos límites del ego, se le antoja cómico e insufrible. La introspección le da también resultados insatisfactorios: al cerrar los ojos, el panorama interior se le puebla de estructuras como de material plástico, vivamente coloreadas y en perpetuo cambio, dentro de un universo reducido que él identifica con el aspecto y subconsciente de su ser, sofocante y pobre. Le recuerda de inmediato las exposiciones de arte no representativo.

Más adelante cree percibir también, en un atisbo pavoroso, la naturaleza de la locura. Vivimos en un cómodo mundo de símbolos y convenciones; la mescalina, como la esquizofrenia, como el trance místico, lo pulverizan por diversas vías y la mente se aterra ante una nueva visión de la que no puede huir y a la cual no sabe interpretar. Los místicos se refieren a menudo al sufrimiento y el temor que inflige la belleza de Dios; el esquizofrénico está mucho menos capacitado para soportarla, del mis-

mo modo en que según el "Libro Tibetano de los Muertos" el alma del difunto huye espantada de la Luz ansiosa por reencarnarse en la oscuridad de otro cuerpo. Conforme los monjes budistas intentan auxiliar al muerto recordándole la identidad esencial de su espíritu con el divino, Huxley sugiere que podría emplearse una terapéutica semejante en el tratamiento de ciertos tipos de locura.

Mientras tanto pasea por el jardín. El color de una silla de lona en la que alternan franjas de luz y sombra, las flores, los matices de las hojas, todo vibra con un misterio indescifrable. En la calle hay un automóvil y éste le provoca un ataque de risa: ve en él un objeto creado a imagen y semejanza del hombre, satisfecho de sí mismo, inenarrablemente ridículo.

Las últimas consideraciones del autor abordan problemas de índole social. Sostiene que la humanidad ha buscado desde tiempos inmemoriales los medios para trascender la limitación del Yo: el arte, las religiones, los diversos rituales, la danza, los estupefacientes —no hay

narcótico ni alucinógeno vegetal que no haya sido conocido y empleado con tal fin—, y a ellos se agregan hoy los obtenidos por síntesis en el laboratorio. La civilización occidental sólo permite el uso del alcohol y del tabaco, en producirlos se gasta mucho más dinero que el que se invierte en la educación, y su cultivo sustrae enormes extensiones de terreno fértil a la producción de alimentos; se trata además de modificadores del estado de conciencia altamente perjudiciales para la salud. Sería conveniente, pues sustituirlos por otro del tipo de la mescalina, sintetizable, activa en dosis mínima, prácticamente inocua y de efectos psicológicos más interesantes y valiosos para el individuo.

Quien vuelve de esta experiencia será, según Huxley, "más sabio pero menos presuntuoso, más feliz pero menos satisfecho consigo mismo, más humilde al admitir su ignorancia pero mejor dotado para entender las relaciones entre las palabras y los objetos, entre el razonamiento sistemático y el insondable Misterio que aquél intenta comprender, siempre en vano".

ALICIA JURADO

Para muchos, aproximarse a las cosas de América es practicar con ella lo que hiciera el capitán Ahab cuando recorría los mares a la caza de Moby Dick, en la que veía, obsesivamente, la encarnación del mal. Quienes así se acercan al *corpus* americano, sólo vislumbran en éste el despeñamiento de lo peyorativo, la segregación del daño universal, la historia como desarrollo adventicio, la realización de una metafísica que se apoya, la mayoría de las veces, en una ignorancia de la verdadera tradición americana, de aquello que *es* el espíritu de América.

Partiendo de un *a priori* y proyectando sobre América el subjetivismo que les informa, suponen que ellos *son* la palabra de América, y que ésta es la transferencia de sus doctrinas. Prácticando un juego en el que opera en primer término un pasaje anticonceptual del universo y del ámbito al cual pertenecen, y en segundo término, llevando a cabo la *praxis* de una destrucción sistemática de lo americano —puesto que sólo lo justifican obcecadamente—, extraen de la malla *ideal* en la que se han hundido, una visión apocalíptica, pesimista, cuando no profética, para justificar el orbe continental. Inútil será intentar apartarlos de tal lanzamiento hacia la nada. Como el inmortal agonista de la infinita novela de Melville, al abatir el propio arpón en la carne elemental, el cable que sujeta a la lanza los cogerá

del cuello, y Moby Dick los arrastrará consigo a las profundidades.

Pero si América es un enigma, si el despojo, la postergación, el engaño y los laberintos de lo inmemorable, tientan con su presencia al hombre americano, ¿por qué éste no ha de asumir ante ella una actitud diversa, de amor, comprensiva, exenta de resentimiento? ¿Por qué no habrá de acercarse a ella con el corazón abierto, con el alma libre y con la razón desnuda de prejuicios y de escándalos intelectuales? Para comprender algo, hay que practicar un acto de amor, hay que entregarse, hay que aceptar. La humildad es, a nuestro juicio, el fundamento necesario para entender el fenómeno americano.

Por ello, es reconfortante y aleccionador que Víctor Massuh, bien conocido entre nosotros por su honda preocupación por las *esencias* americanas, no haya dejado que sus ensayos, dispersos hasta ahora en publicaciones periódicas o de demorado acceso, se extraviasen en el tiempo, y que los agrupara en un volumen como éste, en el que, unidos por un común denominador inteligente y sentimental, brindan un panorama cálido y excelente de lo que *es* y *debe ser* América. Compuesto por seis ensayos incitadores, abre paso al *ideario* de Víctor Massuh, el primero, titulado "Hostos y el positivismo hispanoamericano".

Con ser Eugenio María de Hostos uno de los prohombres de América, su obra y la importancia de sus trabajos no son

Y, en efecto, quien examine, aun levemente y guiado por el azar, los escritos de Martí, recogerá en las páginas dedicadas a Manuel Acuña, a Longfellow, a Páez, en el cristalino y vigoroso "Manifiesto de Montecristi", en aquellas palabras "Sobre los oficios de la alabanza" —"La generosidad congrega a los hombres, y la aspereza los aparta. El elogio oportuno fomenta el mérito; y la falta de elogio oportuno lo desanima."—, en ese luminoso himno —*La edad de oro*—, henchido de ingenuidad y de poesía, que, en medio de los afanes revolucionarios, Martí supo elevar a la infancia con tan límpida prosa —de "monólogo a los hijos" lo califica acertadamente Fryda Schultz de Mantovani—, y, asimismo, en los poemas de *Flores del destierro*, un alma puesta al servicio de los hombres con un impulso brotado de lo más nutricional del corazón, amasado en un sentimiento que imaginamos como poseído del don de la inefabilidad, creciendo entre los seres en una transfiguración constante del barro humano. Martí se hallaba investido de luz, belleza y amor. Y consustanciado con ello, estaba entre los individuos para que esas cualidades alentaran en la vigencia de su acción, en el movimiento perenne de la existencia entendida como acto, como entendimiento *bueno* entre los hombres de sana voluntad. Porque, para Martí, "la política cordial" era "caridad". Víctor Massuh se detiene, con complacida morosidad, en el análisis de este móvil que ilustró —podemos asentarlos sin pecar de excesivos— la trayectoria vital del mártir de Dos Ríos. Y percibe en la misma una concepción nueva para comprender al americano, incluso su historia y la trascendencia de su presente. Merced a lo cordial, a esa caridad que unifica a los hombres —y por la que Martí mora en el corazón de ellos—, Amé-

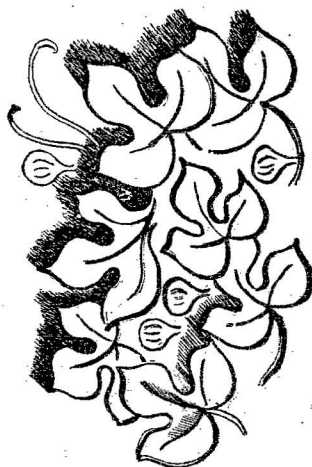
rica, en el caso de concretarse como destino, no podrá desconocer que por encima del fraude de una política mendaz, de una inteligencia conculcada, de unos sentimientos burocratizados y regimentales, tendrá que imponer el imperio de la autenticidad, en una primacía espiritual que gobierne a la cosicidad americana. Alma pura, creadora, esencialmente libre, en esta América asediada por tantas astucias y demoras, Víctor Massuh ve con recta clarividencia en Martí la imagen de un futuro continental basado en la confluencia del americano con su contorno.

Seguidamente, en "Agonía y espíritu de síntesis", Massuh presenta los dos rostros culturales que condicionan el desarrollo de América ante sí y ante la historia: unilateralidad e integralidad. En rechazo de la primera visión, el autor ofrece como paradigmas de esta última a grandes maestros del hacer americano, tales Hostos, Rodó, Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Es evidente que el americano no se realizará en la desunión, en la disparidad, sino en la integración, como "hombre total", según la fórmula del pensador cordobés Saúl Taborda. Y aun cuando en el nuevo mundo que es América, en donde anida el deseo por lo crepuscular, por el caudillismo, por la barbarie, de tanto en tanto se escuchan voces que se detienen, a través de los defectos, en la justificación de la existencia americana, aquellos otros ven su porvenir en un presente considerado sólo en la integración, no agónico. Porque el americano, si habrá de llevarse a cabo como ente inmenso en la positividad del Ser, sólo lo conseguirá por medio de la concordia, de lo legítimo, en la busca siempre ahincada del hombre ideal. El americano no sólo debe vivir, sino también prevalecer. No debe ampararse en la exis-

I N D I C E

Intenciones	5
1. <i>Adolfo Bioy</i> Fragmento de un cuaderno de memorias	7
2. <i>Juan Carlos Ghiano</i> La novela gauchesca	17
3. <i>Manuel Peyrou</i> La Delfina	39
4. <i>Manuel Mujica Láinez</i> Cinco sonetos de Shakespeare (Traducción)	48
5. <i>Josefa E. Sabor</i> Formación del bibliotecario argentino	58
6. <i>Kazuya Sakai</i> Hiroshige y el paisaje en la pintura japonesa	65
7. <i>Celia Sommer de Balcarce</i> Incendio de la Iglesia de San Nicolás	72
8. <i>Marcos Victoria</i> Estar en el cine	79
9. <i>Horacio Armani</i> Invocación a Mozart	88
10. <i>Mario Benedetti</i> Aquí se respira bien	90
11. <i>Augusto Raúl Cortazar</i> Los libros y la realidad viviente en la investigación folklórica	94
12. <i>Bonifacio del Carril</i> Libertad, derecho y cultura	106
13. <i>Roy Bartholomew</i> El paraíso de los escritores	110
14. <i>Jorge Luis Borges</i> Prosas	116
15. <i>Gregorio Weinberg</i> Biblioteca de cultura básica	119
16. <i>César Dabove</i> Reencuentro con Jorjes II, Rey de Persia	126

17. HOMENAJE A ORTEGA Y GASSET	138
<i>Julián Marías</i>	
El hombre Ortega	139
<i>José Ortega y Gasset</i>	
Idea del teatro — Una abreviatura	149
La muerte de Ortega y Gasset en la prensa mundial	166
18. BIBLIOGRAFÍA	
<i>Alicia Jurado</i>	
Las puertas de la percepción de Aldous Huxley	180
<i>Francisco José Solero</i>	
América como inteligencia y pasión de Víctor Massuh	183



Este primer número de la 2ª época de la Revista "LA BIBLIOTECA" se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia en la 1ª quincena del mes de febrero de 1957.