

número

AÑO 1 N° 3

MONTEVIDEO

JULIO - AGOSTO - 1949

Crimen en la Catedral

DE T. S. ELIOT

*En este número concluye la publicación
de la obra que puede completarse
con las partes publicadas
en los Nos. 1 y 2.*

EL LIBRERO DE LA FERIA — M. LAMAS

COMPRA. VENTA. CANJE. E. ACEVEDO, 1490. Tel. 4 45 49

n ú m e r o

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Sr. Administrador:

Ruego me suscriba a la revista
NÚMERO, por el término de un año, a cuyo efecto
incluyo el importe de \$ 5,00 (cinco pesos).

Nombre _____

Dirección _____

(Llénese con letra de imprenta)

NOVEDADES DE LA
LIBRERIA ITALIANA
"SAN MARCO"

0\$U.

Russo: *Classici italiani*. 4 tomos con casi 4.000 págs. ... 38,--
Flora: *Storia letteratura italiana*. 5 tomos enc. 90,--
Lipparini: *Gramática latina* (en castellano), vol. I 4,--
ENCICLOPEDIA CATTOLICA (11 tomos de los cuales el último será publicado en 1951, habiendo ya aparecido el primero).

Solicite informes y plan de venta

"SAN MARCO",
única distribuidora en el Uruguay
BACACAY, 1340. GAL. RODIN
TEL. 8 55 11

R E U N I O N

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:

E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930
Buenos Aires

EN PROXIMOS NUMEROS
PUBLICAREMOS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.	E. MARTÍNEZ ESTRADA.
LAURO AYESTARÁN.	H. A. MURENA.
JORGE LUIS BORGES.	JULIO E. PAYRÓ.
JORGE BRUTON.	FRANCISCO ROMERO.
VICENTE FATONE.	ANGEL ROSENBLAT.
F. GONZÁLEZ RÍOS.	PEDRO SALINAS.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.	ERNESTO SABATO.
RAIMUNDO LIDA.	GUILLERMO DE TORRE.
A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.	DEREK TRAVERSI.

y un capítulo de "LA FORJA"
novela inédita de ARTURO BAREA

SUR

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

REVISTA

LITERARIA

MENSUAL

SAN MARTÍN, 689
BUENOS AIRES

EN VENTA EN LAS
BUENAS LIBRERIAS

SUSCRIPCION E S P E C I A L

OBRAS DE AGUILAR-EDITOR

OBRAS COMPLETAS DE

QUEVEDO

UNAMUNO

GONGORA

(c/u. 2 vols.)

*adquiera estas magníficas
ediciones con grandes fa-
cilitades en nuestra casa
o en las buenas librerías*

INDIANA

LIBROS

JAIME CIBILS, 2961

Tel. 4 34 56

n ú m e r o

SUMARIO DEL NÚMERO 2

**CENTENARIO DE LA UNIVERSIDAD.
LITERATURA Y UNIVERSIDAD**

Arturo Ardao.

**LA UNIVERSIDAD Y LA CULTURA
NACIONAL**

CALENDARIO DE LA UNIVERSIDAD

Juan Carlos Onetti.

EL SEÑOR ALBANO

Idea Vilariño.

POEMAS

**NICOLAI HARTMANN Y LA HIS-
TORIA DE LA FILOSOFÍA**

Manuel Arturo Claps.

**CRIMEN EN LA CATEDRAL
(intermedio y 2^a parte)**

T. S. Eliot.

NOTAS RESEÑAS

PIETA

Rogier Van der Weyden

\$ 8,40

Durer: Estampas.

Holbein: Totentanz.

Ghiberti: Reliefs.

Schneider: Anges musiciens. Art. populaire suisse.

Labram: L'Année en fleurs.

Holbein: Dessins.

Michelangelo: Sculptures.

Cahn: Monnaies grecques.

Doré: Menagerie parisienne.

\$ 2,50

L'EUROPE BLESSE

\$ 18,00

Distribución de AMERBACH-VERLAG, Basel, Schweiz
por

LIBRERIA INTERNACIONAL

Uruguay, 1331 — Tel. 9 27 62
Montevideo

UN LIBRO SENSACIONAL

LA VERDAD SOBRE EL PROCESO MINDSZENTY



Contiene los libros "AMARILLO" y "NEGRO" publicados por el Gobierno de la República Húngara bajo los títulos de "Documentos sobre el caso Mindszenty" y "Jossef Mindszenty ante el Tribunal del Pueblo".

Precio del ejemplar: \$ 2,50

ADQUIERALO EN LIBRERIAS

E. P. U.

COLONIA Y TACUAREMBÓ
Teléfono: 4 20 94

A M E R I C A

EDUARDO ACEVEDO, 1450
Teléfono: 4 98 80

NUMERO

MONTEVIDEO, JULIO-AGOSTO 1949

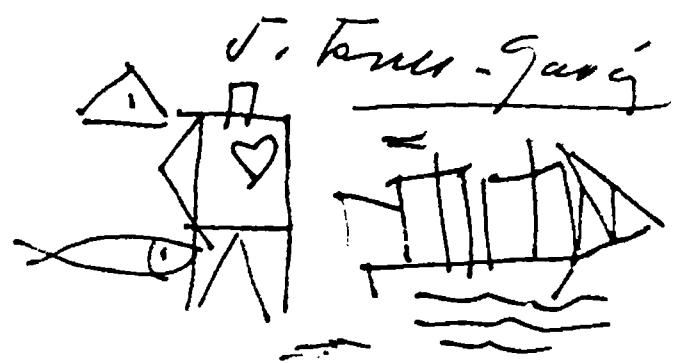
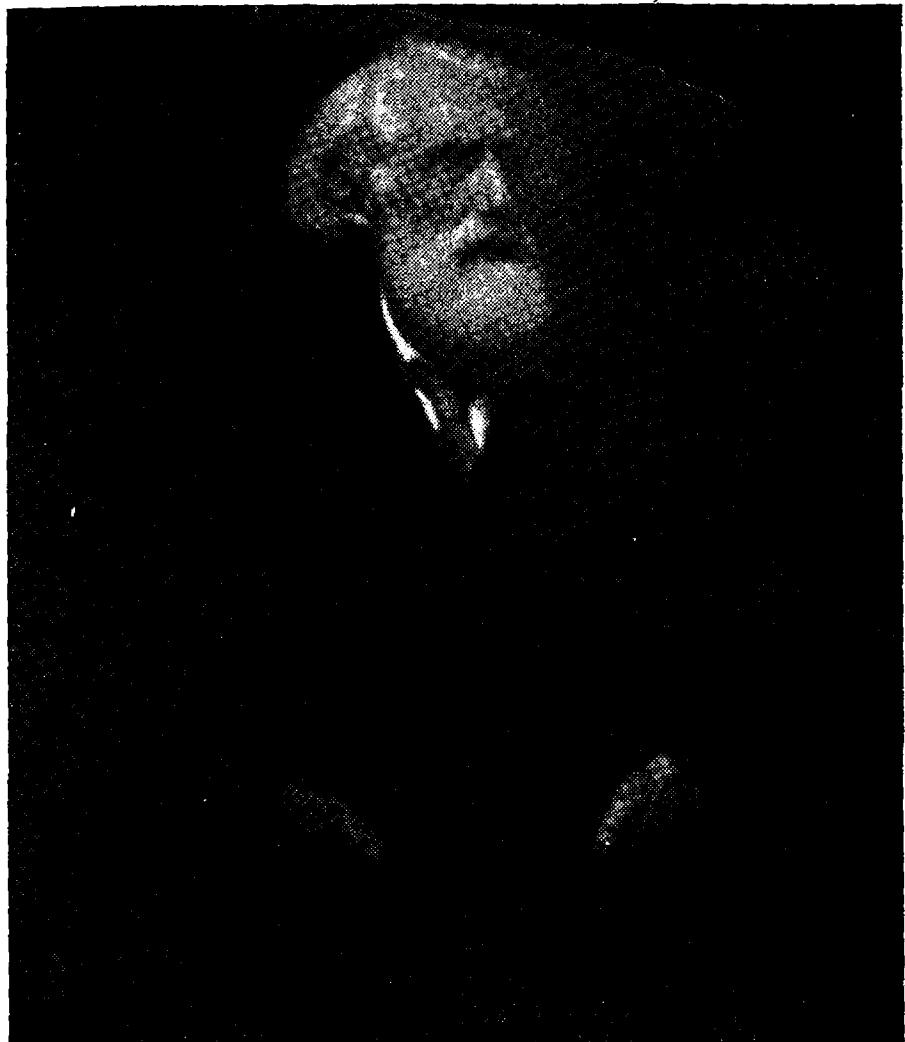
Año 1. Nº 3

SUMARIO

	PÁG.
MUERTE Y NACIMIENTO	159
EL CRIMEN Y EL ABSURDO	161
CUATRO POEMAS	170
PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE LA NOVELA EN AMÉRICA	174
ORFEO	179
NOCHE DE SAN JUAN	193
CRIMEN EN LA CATEDRAL (conclusión)	201
NOTAS:	
JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.	221
SOBRE LA GÉNESIS DEL "FAUSTO".	228
CRÓNICAS:	
EL ESCRITOR Y LA SOCIEDAD O ¿POR QUÉ SE ESCRIBE?	245
DOS VERSIONES DE CRIMEN EN LA CATEDRAL.	252
EL "HAMLET" DE LAURENCE OLIVIER	255
RESEÑAS:	
ALEJANDRO ARIAS, <i>Vaz Ferreira</i> ;	M. A. C.
A. D. GRAVINA, <i>Macadam</i> ; ARRATEGUI, <i>Llave del nuevo mundo</i> ; S. WINSTEN, <i>Days with B. Shaw</i> y A. M. LAING, <i>In Praise of B. Shaw</i> .	Emir Rodríguez Monegal. 263
MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO	
<i>Publicación bimestral. Directores: MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA. Calle Uruguay, 1331. Tel. 92762. Montevideo, Uruguay. Redactor responsable: EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, calle José L. Osorio, 1179, Ap. 1. Montevideo. Se imprime en la Imp. ROSGAL, calle Ejido, 1624, Montevideo, bajo la dirección gráfica de SARANDY CABRERA. Suscripción anual, \$ 5,— m/urug. Ejemplar suelto, \$ 1,— m/urug.</i>	

JOAQUIN TORRES-GARCIA
(1874-1949)

Foto de Sergio de Castro (1948)
NUMERO. Año 1, N° 3



MUERTE Y NACIMIENTO

Si se observa bien, no cabe duda que este mes de agosto de 1949 ha tendido doble lazo a la historia. No conforme con celebrar el bicentenario del nacimiento de Goethe, ha querido marcar, con piedra blanca, sus días escogiendo a don Joaquín Torres García; ha querido que se tome conciencia de esta audacia. Es claro que se está demasiado cerca de su grandeza para pretender abarcarla con la mirada. (Es decir: trazar sus límites, fijar sus coordenadas, sondar su profundidad; reducirla, en fin, con el examen o inmovilizarla con la devoción.) Pero, también es claro que el principal deber —se podría escribir: el único deber— es mirar al mundo en que se vive con ojos bien abiertos, como hacia Goethe casualmente. De ese mundo, el arte de Torres García, su poderosa voz de Maestro, son figuras esenciales. Por eso, se incluyen aquí las páginas de Sarandy Cabrera en que se intenta describir y prolongar en toda su perspectiva esas figuras, antes que el tiempo altere el acento particular, el inconfundible matiz, con que vivían (con que viven) en nuestro espacio.

¿Y Goethe? Este segundo centenario confirma una certidumbre: Goethe nos sigue siendo ajeno, sigue inconquistado, aunque la huella de su perfil pueda documentarse en el porte de algún poeta cósmico; aunque pueda aumentarse una bibliografía millonaria con alguna “Teoría de Goethe” urdida en estas tierras. Ya en 1932 intentó Alfonso Reyes revelar su cifra a los americanos. “Goethe no se improvisa”, aclaró. “Se conquista con esfuerzo y se merece con siglos. Nuestros pueblos, entregados a la elaboración de un nuevo equilibrio étnico, apenas a punto de acomodarse, trabajados por guerras civiles y enfermedades políticas, no han tenido tiempo”. Y agregó luego: “¿Soñar con titanes, con hijos heroicos de la cultura? Hacen falta, y con urgencia vital, hombres cualesquiera: apóstoles y carne de cañón, santos y soldados desconocidos.— Y sobre este mar tormentoso ¿se atreve el faro a pasear sus mirada? Su serenidad más parece una provocación. No nos alivia.

¿Qué viene a hacer Goethe entre nosotros? —Lo que siempre el faro: dar el rumbo; a pesar de todo, dar el rumbo; aunque parezca sarcasmo, dar el rumbo. Todo ideal es un sarcasmo”.

No cabe ninguna duda: hoy, en 1949, esas palabras siguen siendo ciertas. Y su misma limpia verdad vuelve más penosa nuestra indigencia, más graves nuestras limitaciones. Porque ¿cómo no reconocer en este “heredero de todas las culturas”, en este clásico a la segunda potencia, a un americano? ¿Cómo no descubrir en la avidez de su mirada frente al mundo nuestra propia urgencia, en su busca incesante, nuestra insatisfacción? No todo en Goethe es asimilable por un americano. Pero su profunda actitud frente a la cultura y a la vida, su equilibrio conquistado en el combate, su aceptación y enriquecimiento de lo tradicional, su universalidad incontaminada de nacionalismo, están fijando vivamente un ejemplo. Parece buena la hora para considerarlo.

ALBERT CAMUS

EL CRIMEN Y EL ABSURDO

HAY CRÍMENES de pasión y crímenes de lógica. La frontera que los separa es incierta. Pero el código penal los distingue bastante cómodamente, por la premeditación. Estamos en tiempos de premeditación y de crimen perfecto. Nuestros criminales no son ya esos niños desarmados que invocaban la excusa del amor. Son adultos, por el contrario, y su coartada es irrefutable: es la filosofía, la que puede servir para todo, hasta para trocar los criminales en jueces.

Heathcliff aniquilaría la tierra entera para poseer a Cathie, pero no se le ocurriría decir que ese crimen es razonable o está justificado por el sistema. Lo cumpliría, allí se detiene toda su creencia. Esto supone la fuerza del amor, y el carácter. Siendo rara la fuerza del amor, el crimen guarda entonces su aspecto de ruptura. Pero a partir del momento en que, por falta de carácter, uno se apresura a conseguirse una doctrina, desde el instante en que el crimen se razona, prolifera como la razón misma, toma todas las figuras del silogismo. Era solitario como el grito, helo aquí universal como la ciencia. Ayer juez, legisla hoy.

No se indignará nadie aquí por eso (somos de nuestro siglo, por lo tanto, tolerantes). El propósito de este ensayo ⁽¹⁾ es aceptar una vez más la realidad del momento, que es el crimen lógico, y examinar precisamente sus justificaciones. Se trata de saber si existiendo el crimen, es legítimo darle una coherencia. No podemos actuar más que en nuestro momento, entre los hombres que nos rodean. No sabremos nada en tanto que no sepamos que no tenemos derecho de matar a ese otro que está ante nosotros o de consentir que sea muerto. Ya que toda acción hoy desemboca en el crimen, directo o indirecto,

(1) Estas páginas que sirven de introducción a un ensayo, próximo a publicarse, sobre la rebelión, y que continúa "Le mythe de Sisyphe", fueron entregadas por el autor para su publicación en "Número".

no podremos actuar antes de saber si y por qué debemos dar la muerte. Es el comienzo.

Lo importante no es, pues, remontar de nuevo a los principios, este libro no es de metafísica. Se trata solamente, siendo el mundo lo que es, saber cómo conducirse en él. En tiempos de negación, podía parecer útil interrogarse sobre el problema del suicidio. En tiempos de ideologías, hay que ponerte al día con el crimen. Si el crimen tiene sus razones, nuestra época y nosotros mismos estamos en la consecuencia. Si no las tiene, estamos en la locura y no hay otra salida que la de recobrar la consecuencia o darse vuelta. A partir de allí, otros, más reflexivos, podrán decidir el bien y el mal. Pero lo que nos ataña, es responder a la pregunta que se nos plantea, entre la sangre y los clamores del siglo. Pues estamos en la cuestión. Hace treinta años, antes de decidirse a matar, se había negado mucho, al punto de negarse por el suicidio. Todo el mundo trampa, Dios mismo y yo mismo, por lo tanto muero: el suicidio era la cuestión. La doctrina misma, no niega más que los demás, los únicos en tramar. Entonces se mata. Y, todos los días, asesinos galonados se deslizan al alba en una celda: el crimen es la cuestión.

Los dos razonamientos se apuntalan. Nos apuntalan, mejor dicho, y de modo tan estrecho que ya no podemos elegir nuestros problemas. Ellos nos eligen, unos después de otros. Aceptemos ser elegidos. Este ensayo se propone aceptar la cuestión y proseguir, ante el crimen y la rebelión, una reflexión iniciada en torno del suicidio y de la noción del absurdo.

Pero esta reflexión, por ahora, no nos proporciona más que una sola noción, la del absurdo. Y esta misma no nos aporta más que una contradicción en lo que concierne al problema del crimen. Así como al tiempo de la negación ha sucedido el tiempo de la destrucción, a los nihilistas los verdugos filósofos, así el sentimiento del absurdo, si se pretende primero extraer de él una regla de acción, convierte al crimen en algo al menos indiferente y, en consecuencia, posible. Si no se cree nada,

si nada tiene sentido y si no podemos afirmar ningún valor, todo es posible y nada tiene importancia. Ni pro ni contra, el asesino ni está equivocado ni tiene razón. Uno puede alimentar los crematorios como también puede consagrarse a cuidar a los leprosos. Malicia y virtud son azar y capricho.

Se decidirá entonces no actuar, lo que lleva al menos a aceptar la muerte de los demás. Sin perjuicio de deploar armoniosamente la imperfección de los hombres. Se imaginará también reemplazar la acción por el diletantismo trágico, y, en este caso, la vida humana se convierte en una puesta. Se puede, en fin, decidir emprender una acción que no sea gratuita (lo que es una manera de hablar, siendo toda acción, tarde o temprano, pagada por uno o por los demás). En este último caso, a falta de un valor superior que oriente la acción, uno se dirigirá en el sentido de la eficacia inmediata. No siendo nada verdadero ni falso, bueno o malo, la regla será mostrarse el más eficaz, es decir el más fuerte. El mundo no estará ya entonces dividido en justos e injustos, sino en amos y esclavos. Así para cualquier lado que uno se vuelva, en el corazón de la negación y del nihilismo, el crimen tiene su sitio privilegiado. (2)

Si pretendemos pues instalarnos en la actitud absurda, debemos prepararnos a matar, cediendo así paso a la lógica, sobre escrúpulos que estimaremos ilusorios. Se sobreentiende que necesitaríamos aquí algunas disposiciones. Pero en suma menos de las que se piensa, si se juzga por la experiencia, sin contar con que siempre es posible, como se ve comúnmente, hacer matar. Todo estaría pues arreglado en nombre de la lógica si la lógica encontrara allí verdaderamente satisfacción. Pero la lógica no puede hallar satisfacción en una actitud que le hace advertir a cada rato que el crimen es posible e imposible. Pues luego de haber convertido en algo al menos indiferente el acto de matar, el análisis absurdo, en la más impor-

(2) Se advertirá que estas tres actitudes tienden todas al humanismo aunque desembocuen igualmente sobre el crimen del hombre. Porque hay una relación sutil entre el nihilismo y el humanismo pensados sucintamente.

tante de sus consecuencias, acaba por condenarlo. La última conclusión del razonamiento absurdo es, en efecto, el rechazo del suicidio y el mantenimiento de esa confrontación desesperada entre la interrogación humana y el silencio del mundo. El suicidio significaría, en efecto, el fin de esta confrontación y el razonamiento absurdo considera que no podría suscribirlo sino negando sus propias premisas. Una conclusión semejante, según éste, sería huída o liberación. Pero resulta claro que, al mismo tiempo, este razonamiento admite la vida como único valor de hecho que permite precisamente esta confrontación, que es la confrontación, y sin la cual la apuesta absurda no tendría soporte. ¿Cómo, sin una concepción notable del gusto del confort, conservar para sí el beneficio exclusivo de semejante razonamiento? Desde el momento en que este valor de hecho es reconocido, se generaliza para todos los hombres. No se puede dar una coherencia al crimen si se la niega al suicidio. Un espíritu penetrado por la idea del absurdo, admite el crimen por razonamiento. Frente a la confrontación, crimen y suicidio son una misma cosa, que hay que tomar o rechazar juntos.

Porque el nihilismo absoluto, aquel que acepta legitimar el suicidio, termina también por aceptar el crimen lógico. Si nuestro tiempo admite fácilmente que el crimen tenga sus justificaciones, es a causa de esa indiferencia por la vida que es la marca del nihilismo. Hay sin duda épocas en que la pasión de vivir era tan fuerte que estallaba, ella también, en excesos criminales. Pero estos excesos eran, como la quema-zón de un gozo terrible, sacrificio de uno mismo y del otro en que revienta un alma demasiado llena. No eran como este orden monótono inventado por corazones frustrados e instaurado por una lógica necesitada, a cuyos ojos todo se iguala. Esta lógica ha llevado los valores del suicidio, de los que se ha nutrido nuestro tiempo, hasta su consecuencia extrema que es el crimen legitimado. Al mismo tiempo, culmina en el suicidio colectivo. La demostración más deslumbrante ha sido proporcionada por el apocalipsis hitleriano de 1945. Destruirse no era nada para los locos que se preparaban en madrigueras

una muerte apoteósica. Lo esencial era no destruirse solos y arrastrar a todo un mundo consigo. En su defecto, a los niños que se decía amar. En cierto sentido, el hombre que se mata en la soledad, el suicida de la cuarta página de la crónica, preserva aún un valor ya que, aparentemente, no se reconoce derechos sobre la vida de los demás. La prueba está en que no utiliza jamás para dominar al prójimo la terrible fuerza y la libertad que le da su decisión de morir; todo suicida solitario, cuando no lo es por resentimiento, es, de alguna manera, generoso o despreciativo. Pero se desprecia en nombre de algo. Si el mundo es indiferente al suicida, es por que éste tiene una idea de lo que no le es o podría no serle indiferente. Se cree destruir todo y llevárselo todo consigo, pero de esta misma muerte renace un valor, que, quizá, hubiera merecido que se viviese. La negación absoluta no es pues agotada por el suicida. Ella no puede serlo más que por la destrucción absoluta, de sí mismo y de los demás. No se la puede vivir al menos sino tendiendo hasta ese deleitable límite. Suicidio y crimen son aquí dos faces de un mismo orden, el de una inteligencia desdichada que prefiere al sufrimiento de una condición limitada la negra exaltación en que tierra y cielo se anonadan.

Pero, por el contrario, si se le niegan estas razones al suicidio, no es posible concedérselas al crimen. No se es nihilista a medias. El razonamiento absurdo, bajo pena de aparecer únicamente individual y sentimental, no puede a la vez preservar la vida del que habla y aceptar el sacrificio de los demás. A partir del momento en que se reconoce la imposibilidad de la negación absoluta, y vivir es de algún modo reconocerla, lo primero que no se puede negar, es la vida ajena. Así la noción misma que nos permitiría creer que el crimen era indiferente le quita sus razones para concluir y volvemos a la condición ilegítima de la que hemos intentado salir. Prácticamente un razonamiento semejante nos asegura al mismo tiempo que se puede y no se puede matar. Nos abandona en la contradicción, sin nada que pueda impedir el crimen o legitimarlo, amenazantes y amenazados, arrastrados por toda una

época afiebrada de nihilismo, pero en la soledad sin embargo, las armas en la mano y la garganta apretada.

Pero esta contradicción esencial no puede dejar de presentarse con muchas otras a partir del momento en que se pretende mantenerse en el absurdo, descuidando su verdadero carácter que es el de ser un pasaje vivido, un punto de partida, el equivalente en existencia a la duda metafísica de Descartes. El absurdo en sí mismo es contradicción.

Lo es en su contenido puesto que excluye los juicios de valor al querer mantener la vida, mientras que vivir es en sí un juicio de valor. Respirar es juzgar. Es quizá falso decir que la vida es una elección perpetua. Pero es cierto que no es posible imaginar una vida privada de toda elección. Desde este simple punto de vista, la posición absurda, en acto, es inimaginable. Es inimaginable también en su expresión. Toda filosofía de la no significación vive sobre una contradicción desde el momento mismo en que se expresa. Da por lo mismo un mínimo de coherencia a la incoherencia, introduce una consecuencia en lo que, de creerla, no tiene continuación. Hablar conforta. Y la única actitud coherente fundada sobre la no significación sería el silencio, si el silencio a su vez careciera de significación. La absurdidad perfecta trata de ser muda. Si habla, es porque se complace, o como veremos, se considera provisoria.

Esta complacencia, esta consideración de sí mismo, señala bien el equívoco profundo de la posición absurda. En cierto sentido, el absurdo que pretende expresar el hombre en su soledad, le hace vivir frente a un espejo. El desgarramiento inicial corre el riesgo entonces de volverse confortable. Y la llaga que se rasca con tanta solicitud termina por proporcionar placer. Aun en el movimiento auténtico del razonamiento absurdo, se revela este equívoco. En el hueco de esta desesperación se descubre el principio de una libertad satisfactoria y su aridez es el preludio de una resurrección al mundo. Del

“nada es interesante sino...” se saca “todo es interesante salvo...” Se experimenta pues, en medio de la experiencia absurda, simultáneamente, la libertad y la aridez, la resurrección y la extrañeza. En el mismo momento de la protesta el mundo retoma un sentido y este sentido se expone a darle la unidad a la que no podría aspirar según el razonamiento absurdo. Es aquí que la ambigüedad propia a esta proposición se generaliza. Pues, para evitar que una reflexión sobre el desorden del mundo no acabe por restituirle una coherencia, la preocupación constante del espíritu absurdo debiera ser no olvidar el aspecto imposible de la realidad. Pero esto no se obtiene más que por una lucidez obstinadamente mantenida, ella misma inimaginable, sin una cierta fijeza psicológica. Así el razonamiento absurdo exige, por un lado, la afirmación de una realidad incoherente, y, por otro, la tensión y la unidad psicológica del espíritu. Semejante unidad no puede ser sino teórica, si se la desea constante. Supone un espíritu puro y aislado de la experiencia, una sensibilidad de marfil en la que el mundo exterior no inscribiría nunca nada. Aún suponiendo que esta unidad no fuera teórica, hay que recordar al menos que la ética absurda arrastra la dispersión voluntaria y la multiplicidad de las emociones. Cómo mantener, en tal caso, la unidad en la dispersión y no perder en el desorden de las experiencias el recuerdo de este desorden y de la hostilidad de lo real. Aún si pudiera intentarse esta aventura, la complacencia se instalaría en este caos.

No nos han faltado grandes aventureros del absurdo. Pero, finalmente, su grandeza se mide en que han rechazado las ventajas de lo absurdo para conservar sólo sus exigencias. Destruían por lo más, no por lo menos. “Son mis enemigos, dijo Nietzsche, aquellos que quieren trastocar, y no crearse a sí mismos”. Él lo hace, pero para intentar crear. Y exalta la probidad, fustigando a los gozadores “de hocico de puerco”. Para huir de la complacencia, el razonamiento absurdo encuentra entonces el renunciamiento. Rechaza la dispersión, sabiéndola posible. Y desemboca en un desenlace arbitrario, un *parti-pris* de silencio, la extraña ascesis de la rebelión. El que

canta "el lindo crimen piando en el barro de la calle" corre a Harrar para quejarse solamente de vivir sin familia. La vida era para él "una farsa compartida entre todos". Pero en la hora de la muerte, hélo aquí que grita a su hermana: "¡Iré bajo tierra, y tú caminarás al sol!".

El absurdo, considerado como regla de vida, es pues contradictorio. Qué tiene de asombroso el que no nos suministre los valores que decidirían por nosotros la legitimidad del crimen. Pero es que al fin no es posible fundar una actitud sobre una emoción privilegiada. El sentimiento del absurdo es un sentimiento entre otros. Que haya dado su color a tantos pensamientos y acciones entre ambas guerras prueba solamente su poder y su legitimidad. Pero de la intensidad de un sentimiento no se desprende que sea universal. Y el error de toda una época ha sido el de enunciar, o el de suponer enunciadas, reglas generales de acción a partir de una emoción desesperada, cuyo movimiento propio, en tanto que emoción, era el de sobrepasarse y negarse a sí misma. Los grandes sufrimientos, como las grandes dichas, pueden estar en el comienzo de un razonamiento. Son intercesoras. Pero no se podrían reencontrarlos y mantenerlos a lo largo de esos razonamientos. Si fuera legítimo tener en cuenta la sensibilidad absurda, hacer el diagnóstico de un mal tal como se encuentra en sí mismo y en los demás, bastante común para excitar la reflexión general, sería imposible ver, en esta sensibilidad y en el nihilismo que ha arrastrado, nada más que un punto de partida, una crítica vivida, el equivalente en el plano de la existencia, de la duda sistemática. Después de lo cual hay que romper los juegos fijos del espejo y entrar en el movimiento irresistible por el que el absurdo se sobrepasa a sí mismo.

Roto el espejo, no queda nada que pueda servirnos para responder a las preguntas del siglo. El absurdo, como la duda metódica, ha hecho tabla rasa. Nos deja en un callejón sin salida. Pero, como la duda, puede, al volver sobre sí, orientar

una nueva búsqueda. El razonamiento se prosigue entonces de la misma manera. Yo grito que no creo en nada y que el cielo es enemigo, pero no puedo dudar de mi grito y debo creer al menos en mi protesta. El primero y el único valor que así me es dado es la rebelión. Privado de toda ciencia, obligado a matar o a consentir que se mate, no dispongo más que de esta evidencia que se refuerza aún con el desgarramiento en que me encuentro. Pues la rebelión nace del espectáculo de la sinrazón, ante una condición injusta e incomprensible. Pero su impulso ciego reivindica el orden en medio del caos y la unidad en el corazón mismo de lo que huye y desaparece. Ella grita, exige, quiere que cese el escándalo y que se fije al fin lo que hasta aquí se escribía sin tregua sobre el mar. Su preocupación es transformar. Pero transformar, es actuar, y actuar, mañana, será matar, aunque ella no sabe si el crimen es legítimo. Ella engendra precisamente las acciones que se le pide que legitime. Es muy necesario pues que la rebelión extraiga sus razones de sí misma, ya que no puede extraerlas de nada más. Y es necesario que consienta en examinarse para aprender a conducirse. Es así, cómo, en todo caso, se puede esperar de ella la regla de acción que el absurdo no ha podido darnos, y una indicación al menos sobre el derecho o el deber de matar.

El hombre es la única criatura que rehusa ser lo que es. La cuestión es saber si este rechazo sólo puede llevarlo a la destrucción de los demás y de sí mismo, si toda rebelión debe acabarse en justificación del crimen universal, o si, al contrario, sin pretender una imposible inocencia, puede descubrir el camino de una culpabilidad razonable.

JUAN CUNHA

CUATRO POEMAS

A PESAR DE TODO

*Rompo a cantar sueños sollozos irrumpo desnudo abro salgo sigo
Voy solo entre columnas pobladas de ecos que en un segundo
alza el mar sin detenerse*

*El mar sin la más mínima vacilación como quien dice como si tal
(Por cierto apenas si se le trasciende algún menudo gesto algo
distinto o no del todo prevista transparencia*

O si algún desusado sonido en sus cabellos brilla de pronto)

*No tuve tiempo de irradiar todas mis llamas más el silencio
soplaba propagaba sin pausa*

*La noche la noche de hilo en hilo de secreto en secretogota
a gota quemante*

*Que lo invisible sin embargo realísimo me socava me apunta
me dispara*

*Sin ir más lejos he ahí tantos misterios que cual pájaros
habituales bajan y beben en mi mano familiarmente*

*Y sí hablo y hablo aparte a veces mas voy todo a lo largo
disponiendo rostros para mi soliloquio*

A FAVOR DE CIERTA LAGRIMA

*Cuando tus lágrimas verdaderas decididamente ardientes
resbalan*

*Es decir tu llanto llanto a toda prueba de escozor sus rápidas
o lentas gotas*

*Se deslizan corriendo sin duda como esos peces de eléctrico
brillo por la mejilla lúcida de las aguas*

*O mejor dicho gotas verdes gotas que la noche acoge entre
sus dedos*

Pero ante todo aclaremos digamos a veces por ejemplo y a mayor abundamiento

Mas sin olvidar por cierto oh hay también ese segundo alguna vez que no registran aun los más fieles relojes

Después de todo aguardemos ahora entonces el regreso más bien inseguro de perdidizos pájaros

Y tu lengua como una estrella entre los inermes brazos de un niño

He aquí es el tiempo de escuchar ese rosal sus raíces extensamente diseminadas en el silencio

Casi casi a punto irías a orar o enmudecer las manos juntas hacia adentro

Infiel el horizonte se alejaba silbando un aire apasionado cada vez

Pero el corazón del mundo y la boca de un hombre frente a frente

Y como de costumbre el cielo aparenta astuto no enterarse gran cosa

Si acaso se vuelve sólo a medias

Mas con eso y amparándose en su indudable inocencia sigue Imperturbable de anchura y altitud.

POEMA CIEGO (fragmento)

A tientas bajo el agua rocé huidizos peces

Oh sumergido miedo de rápidas escamas

Subo tanteo el aire y el silencio y oigo

Viento el vientre de la noche en celo sola

El dulce ruido de su enagua escuchó

Tal vez su inmensa cabellera o arpa

Una gota relente entre sus cuerdas suena

O entre sus senos una gota rueda

*Canta solo rodeado
Atento puesto el oído
Va por dentro sumergido
Ruiseñor ojo saltado*

*Canta canto cante
Todo oído ojo cegado
Oscuro claro el son emerge
Ruiseñor ojo saltado*

*Dolor són ruiseñor
Desde dentro desatado
Ardor interior fulgor
Ruiseñor ojo saltado*

→ *Rumbo nombre nombreadentro todoído
Nombrerrumor cadadía soloído aciegas
Sí me alejo y así y en grandes rondas
Enarbolo un canto un ademán nocturno
Y a grandes trancos de silencio paso
La frente un astro ensimismado un astro
Atento oyeoye su propio rastro su órbita
Sí dejo un gesto alrededor y sigo*

EN EL BOSQUE DE LA BELLA DURMIENTE

(fragmento)

*Anochecido el Bosque jirones voy dejando de apresuradas
sangres prendidos en sus ramas
Sonámbulo ah a la búsqueda de ese flanco yacente horizonte
prometido
Que los pájaros que la saben nunca la nombran francamente
apenas si osan aludirla
Por aquí por allí más alla se traicionan o me engañan se
alejan cada vez*

*Bella oh para besar sólo una vez para besar con lágrima y morir
Es tarde ay el zumbido del infinito que baja de lo alto me
ensordece y anonada*

*Mas sé que su cabellera la cubre de inmenso oro viviente
hasta los pies*

*Y que sus ojos entre dos soplos de arpa a punto están siempre
de abrirse*

*Oh Durmiente de mi alma a cada lado y desde lejos luminarias
fui encendiendo para hallarla*

*En la noche grandes fuegos solitarios alzo aún con mis dedos
que tiemblan y vacilan*

*Pero el viento siempre su canto más allá su blancura la luna
su anillo más allá su embrujamiento*

*Y cada vez leguas y leguas de atronador silencio a través de
mi corazón me sobrecogen*

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

PARA UNA DISCUSION SOBRE LA NOVELA EN AMERICA

Si la tesis de Grases (¹) fuera que en Europa se novela la Historia y en Hispanoamérica se novela la Geografía, yo disentiría.

Desde el siglo XIX —antes Hispanoamérica no tuvo novela y por lo tanto no hay nada que comparar— Europa ha dado grandes novelas en las que el hombre lucha contra la Naturaleza, encarna la Naturaleza o es deutoagonista de la protagónica Naturaleza. Los ejemplos de personificación de las fuerzas naturales que Grases encuentra en Reyles, Azuela, Arguedas, Gallegos, Güiraldes, Rivera, Alegría podrían encontrarse también en Emily Brontë, Zola, Hardy, Kipling, Conrad, Giono, Sholokov y cien más.

Dudo, pues, de este aserto: “la novela americana forzosamente ha tomado otro rumbo en abierta disparidad con la gran narrativa europea”. Grases cita un juicio de Alejandro Humboldt sobre la insignificancia de lo humano en medio de la gigantesca y salvaje naturaleza de América; en cambio —agrega Humboldt— las tierras del viejo mundo han sido visitadas por la civilización. Supongamos que sea así (digo “supongamos” porque no puedo menos de acordarme de las civilizaciones indígenas de este continente) ¿quiere decir que de esa diferencia que Humboldt señala entre la naturaleza vacía de historia y una naturaleza llena de historia se desprenden, como

(¹) Don Pedro Grases, profesor español ahora radicado en Venezuela, ha iniciado entre un grupo de amigos de diferentes países una discusión sobre la novela hispanoamericana. La ponencia de Grases (que en líneas generales repite su artículo *De la novela en América*, en “Bitácora”, Caracas 1943) y las observaciones que surgieron en esa especie de conversación de sobremesa, se publicarán próximamente en libro. Arturo Torres-Rioseco ha adelantado su punto de vista en “Occidental” (New York, mayo 1949, núm. 5); lo mismo hace Enrique Anderson Imbert en estas páginas que enviara a “Número”.

frutos de árboles diferentes, dos clases de literatura? Me parece que es confundir los fenómenos de la naturaleza con los fenómenos del espíritu. Humboldt era un naturalista, no un crítico literario, y por lo tanto sus descripciones del mundo físico no valen como explicaciones del mundo estético. Lo que importa en el arte no son los objetos reales que estudian las Ciencias naturales, sino las figuras de la fantasía que estudia la Estética. Para el naturalista el bosquecillo irlandés en *Jorkens in witch wood*, de Lord Dunsany, es menor que el bosque chaqueño en *El desierto*, de Horacio Quiroga, pero para el esteta la visión lírica de Lord Dunsany anima el bosque más poderosamente que la de Quiroga.

Quizá la tesis de Grases consista —aunque no lo diga— en estimar como verdaderamente representativas de la América española las novelas en que montañas, selvas, llanuras y ríos actúan con más intensidad que los hombres. Por lo menos nos dice que *El gaucho Florido*, *Los de abajo*, *Raza de bronce*, *Canaima*, *Don Segundo Sombra*, *La Vorágine* y *El mundo es ancho y ajeno* son “las que dan la tónica”.

También disiento.

En primer lugar estas novelas que Grases cita pertenecen al último cuarto de siglo. Para apreciar su valor habría que insertarlas en la historia de la novela hispanoamericana, desde el *Periquillo Sarniento* (1816) de Lizardi y oír las otras voces del coro.

En las dos generaciones románticas se advierten tendencias diversas. Algunas novelas son difíciles de clasificar (*Peregrinación de Luz del Día*, de Alberti, o los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Montalvo), pero otras pueden agruparse en categorías críticas que no son demasiado arbitrarias: las novelas de aventuras y conflictos sociales (*Amalia*, de Mármol); las novelas históricas que evocan un pasado ya caduco (*Enriquillo*, de Galván); las novelas idílicas (*María de Isaacs*); las novelas costumbristas (*Cecilia Valdés*, de Villa-verde), etc. Cuando empiezan a predominar las novelas realistas, desde Alberto Blest Gana, otra vez el cuadro se com-

plica con diversidad de escenarios, personajes, temas y actitudes: baste recordar los mundos novelísticos, tan desemejantes, de Delgado, Matto de Turner, Eduardo Acevedo Díaz, Picón-Febres, Cambaceres, Blanco-Fombona, Payró... El "modernismo" —llamemos así a la voluntad de estilo de los años 1890 a 1920— enriquece en perspectivas la novela hispanoamericana: Martí, Larreta, Vargas Vila, Dominici, Valdelomar, Angel de Estrada, Guzmán, Prado. Aun el tema de la evasión de América, en el admirable Díaz Rodríguez, es muy americano.

Si las configuramos dentro de esta constelación histórica es evidente, por lo menos para mí, que las novelas que Grases considera como representativas de América se reducen en la escala de significación nacional que tenían cuando las veíamos sueltas.

Ahora bien: supongamos que Grases se limite al período posterior a la primera guerra mundial, de 1914 en adelante ¿será su tesis que en América el género-novela ha llegado por fin a su madurez y originalidad en las novelas de una Naturaleza vivificada y dominante?

Si fuera así yo volvería a disentir.

Alrededor de 1915 Azuela publica *Los de abajo* y Arévalo Martínez publica *El hombre que parecía un caballo*. Alrededor de 1920 Arguedas publica *Raza de bronce* y Pedro Prado publica *Alsino*. ¿Por qué ha de ser la serie poemática, fantástica, de Arévalo Martínez y Prado menos hispanoamericana que la serie descriptiva, realista, de Azuela y Arguedas? En los autores nacidos ya en el siglo xx, al lado de las novelas realistas —Pareja Díez-Canseco, Jorge Icaza, Enrique Amorim, Juan Bosch— hay que considerar las novelas artísticas: a veces novelas con una naturaleza de linterna mágica (*La invención de Morel* de Bioy Casares), a veces el desvanecimiento de la realidad (*La última niebla*, de María Luisa Bombal), a veces juegos metafísicos (*Ficciones*, de Borges), a veces el poema de la adolescencia soñadora (*Vigilia* de Anderson Imbert), a veces la atomización metafórica del universo (*Proserpina rescatada*

de Torres Bodet), a veces la novela sin marco, toda vertida en poesía, como en Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia. En *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri o en *Fiesta en noviembre* de Mallea el marco de la novela es más tradicional, pero hay una realidad intuída de modo nuevo, con brillos imprevistos de imaginación e inteligencia.

¿Que esta literatura es demasiado sabia en procedimientos europeos? Tal vez. Pero un análisis estilístico de Rivera, Güiraldes, Gallegos, nos revelarían también el cuño europeo de los rasgos impresionistas y expresionistas con que animan la naturaleza. Aunque parezca paradójico yo diría que los escritores que más enérgicamente han presentado las masas naturales como personas activas e intencionadas no son los naturalistas ("el mundo tal como es"), sino los exquisitos de la percepción ("el mundo tal como lo veo, tal como lo vivo"). Después de todo, conferir vida propia a una montaña supone que el novelista se ha introducido afectivamente en ella para extraer representaciones que viven, no en las propiedades del objeto, sino en la dirección imaginativa del sujeto; y esta "lírica del objeto", que llena la naturaleza de contenidos animicos, es una de las características de la poesía contemporánea en todas las lenguas, desde el simbolismo hasta el surrealismo. En las novelas de Rivera, Güiraldes, Gallegos, selvas, pampas, ríos viven, se agitan, quieren y actúan gracias al mismo arte impresionista y expresionista con que otros escritores se proyectan dentro de cosas que no son necesariamente paisajes. Desde el punto de vista de una fenomenología de lo estético el proceso de la fantasía ha sido el mismo en una metáfora de Rivera sobre la selva que en una metáfora de Torres Bodet sobre las sillas.

Quedaría un punto por discutir: ¿novelas representativas de un país son las que reflejan como un espejo la realidad exterior, visible, pública, de ese país? Es la actitud del nacionalismo literario, que he analizado en otro ensayo. Para mí lo significativo de una novela reside en su valor estético y no en las relaciones objetivas de la novela con el ambiente

de donde surge. Hay críticos regionalistas que, olvidados de que toda literatura es ideal, discuten si la selva es más americana que la pampa para luego deducir si *La vorágine* es mejor que *Don Segundo Sombra*.

Pero aun en el caso de que haya quienes busquen documentación en las novelas (confusión entre Literatura y Etnografía que puede hacer creer que *El testimonio de Juan Peña* de Alfonso Reyes vale menos literariamente que *El Indio de López y Fuentes* porque documenta menos sobre las costumbres indígenas de México) ¿no hay en la América española, además de una naturaleza ruda, ciudades como Buenos Aires, hombres y mujeres de fina intimidad, profundos dramas de conciencia y problemas sociales complejos?

Y con esta pregunta cedo la palabra al que me siga en la conversación de sobremesa, no sin antes agradecer al profesor Pedro Grases las inteligentes observaciones de su ponencia. Sin su tesis yo no hubiera llegado a esta antítesis.

University of Michigan.

CARLOS DENIS MOLINA

ORFEO

A Roberto Ibáñez.

PERSONAJES

<i>Orfeo.</i>	<i>Mujer.</i>
<i>Eurídice.</i>	<i>Anciana.</i>
<i>Rey de Tracia.</i>	<i>Hermes.</i>
<i>Reina.</i>	<i>Un tracio.</i>
<i>Alcmeón</i>	<i>Hombre primero.</i>
<i>Bias</i>	<i>Hombre segundo.</i>
<i>Cleóbulo</i>	<i>Mensajero.</i>
<i>Periandro</i>	<i>Ciegos.</i>
<i>Pitaco</i>	<i>Un joven.</i>
<i>Consejero.</i>	<i>Aglaónica.</i>
<i>Doncella.</i>	<i>Hombre, soldados.</i>
	<i>Guardias y bacantes.</i>
<i>Sabios.</i>	

La acción en Tracia, en la antigüedad.

A C T O I

CUADRO I

Bosque en la cercanía del Palacio del Rey de Tracia. A la caída del sol. En el centro de la escena, una fuente rodeada de narcisos. Se oye el canto de los pájaros y el suave rumor de un río que corre por allí, y luego las voces del Rey y del Consejero que se acercan.

VOZ DEL CONSEJERO.— En verdad, Alteza, más valdría quemar el bosque.

VOZ DEL REY.— Si estuviera seguro que iba a perecer en sus llamas, lo haría. ¿Pero quién puede asegurarnos esto?

VOZ DEL CONSEJERO.— Sí, claro... quién puede asegurarnos que arda una sombra.

(Entran a escena seguidos de Guardias y una Doncella.)

REY.— ¿Una sombra, dices?

CONSEJERO.— Sí; porque en verdad no se sabe tampoco si la doncella ha visto a Orfeo realmente.

DONCELLA.— Si me permitís: os diré que estoy segura de haberlo visto.

CONSEJERO.— Más bien sería la sombra de Orfeo.

DONCELLA.— No. Era el mismísimo Orfeo.

CONSEJERO.— Ante un mago nadie puede saber lo que ve y cómo lo ve. Un mago abre la puerta del misterio y esa fuente se convierte de pronto en un niño pequeño que nos mira.

DONCELLA.— Esas cosas ocurren en sueño pero yo no estaba soñando. ¡Oh!

CONSEJERO.— ¿Qué?

DONCELLA.— ¿No oísteis nada?

CONSEJERO.— Nada.

REY.— Absolutamente nada.

DONCELLA.— Era su voz; estoy segura. Se esconde entre los árboles.

REY.— Guardias: buscad por todas partes, y al primero que encontréis traedlo aquí; si se resiste, golpeadle.

(Salen los guardias.)

DONCELLA.— No se deja ver más que por la princesa. Se oculta. Nadie lo ha visto. Ahí habló otra vez.

REY.— ¿Y qué dijo?

DONCELLA.— Eurídice.

CONSEJERO.— ¿La llama?

DONCELLA.— Hace que las hojas susurren su nombre. "Eurídice" es como un río que va corriendo por el aire. ¿No oís su rumor?

CONSEJERO.— No.

DONCELLA.— Eso dijo, que los hombres no podrían oírlo.

CONSEJERO.— ¿Y dónde oyes ahora el nombre de la princesa?

DONCELLA.— En todas partes, señor. La primera sílaba nace entre las hojas. “Eu...” se va repitiendo como un eco que se aleja. “Eu...” “Eu...” “Eu...”

(Se oye la voz de un hombre que discute afuera con los guardias.)

Voz.— No, yo no hacía nada malo; no podéis detenerme; el Rey os castigará.

DONCELLA.— Es su voz; estoy segura. La misma voz que se oye cuando los árboles mueven sus ramas.

(Los guardias entran conduciendo a dos hombres que se defienden.)

DONCELLA.— ¡Ah, no!, ninguno de los dos es Orfeo.

HOMBRE PRIMERO.— Claro está que no.

REY.— ¿Y sabéis quién es Orfeo?

HOMBRE SEGUNDO.— Toda Tracia lo sabe, Majestad.

REY.— ¿Cómo no lo sé yo?

HOMBRE SEGUNDO.— Un reino no se preocupa de su historia y de su geografía, y olvida con frecuencia su poesía. Pero Orfeo asegura que un día será su poesía quien nos gobierne.

REY.— ¿Y qué dice su poesía?

HOMBRE SEGUNDO.— Muchas cosas, Majestad.

REY.— ¿Por ejemplo?

HOMBRE SEGUNDO.— *(Recitando.)*

Escucha, espacio, en mi alma
tu sonido.

Contempla, pájaro, en tu imagen,
mi mano ida;
Separad, sombras, vuestra noche
de la mía.

REY.— Repítelo.

HOMBRE SEGUNDO.— *(Lo repite.)*

REY.— Esó no tiene ningún sentido.

HOMBRE SEGUNDO.— Es lo que dice Orfeo, Majestad.

REY.— Ah! ¿Pretende gobernarnos con palabras sin sentido?

HOMBRE SEGUNDO.— Con su música, Majestad.

REY.— ¿Como a las bestias?

HOMBRE SEGUNDO.— Sí, Majestad.

REY.— (*Dándole una bofetada.*) Estúpido! ¿Y tú, qué sabes de Orfeo?

HOMBRE PRIMERO.— (*Recitando como un niño su lección.*) Orfeo nació de un roble, junto a una fuente, en el bosque de las Bacantes, cuando comenzaban a florecer los narcisos. Al mover sus brazos, que eran ramas todavía, cayó ante sus pies una golondrina muerta. Orfeo abrió los ojos y se halló con Eurídice, que iba al encuentro de las bacantes para ingresar al culto de la luna. Los dos se miraron por primera vez, y nació así, y para siempre, ¡el amor! Corrieron por la pradera, y no descansaron hasta llegar a la ciudad. Entonces, los Tracios al verlos gritaron: “¡Himeneo! ¡Himeneo!” Fué entonces, que en secreto, toda Tracia celebró la primera noche de bodas.

REY.— ¿De bodas?

HOMBRE PRIMERO.— Sí: se casaron con sólo mirarse. Y así, mientras Tracia bailaba y cantaba en secreto, Aglaónice, la sacerdotisa del amor oscuro, también en secreto, ardía de celos y pedía a los Dioses la ayudaran en su venganza.

REY.— (*Aplaudiendo.*) ¡Bravo! ¡Bravo! Has aprendido muy bien tu lección. ¿Quién fué el maestro?

HOMBRE PRIMERO.— Los oráculos de la naturaleza: el viento, la lluvia, el trueno, el rayo, el relámpago, el frío, el calor, la humedad, la nieve, la niebla...

(*Se oye la voz de Orfeo que discute afuera con guardias.*)

VOZ DE ORFEO.— Yo no tengo la culpa; yo sólo lo miraba volar y cayó; pero yo no lo deseaba. Soltadme. Soltadme.

(Entran guardias conduciendo a Orfeo.)

REY.— ¡Soltadlo!

ORFEO.— *(Al Rey.)* Yo no fuí. Alguien que se esconde entre las ramas habrá disparado contra el pájaro y cayó. Alguien que tiene muy buena puntería, porque volaba muy alto; tanto, que yo sentí que se daría contra una nube violeta cuando cayó. Pero yo no fuí.

REY.— Tú eres Orfeo.

ORFEO.— Sí, Majestad.

REY.— ¿Por qué caen los pájaros ante tu mirada?

ORFEO.— Oh!, yo no fuí, señor, yo no fuí.

REY.— ¿Por qué pronuncian el nombre de mi hija estos árboles?

ORFEO.— Porque Eurídice es el eco y la imagen de todas las cosas.

REY.— No entiendo.

ORFEO.— No os preocupe entender lo que con tanta claridad podéis oír. Basta con sentir su música para conocer el mensaje.

REY.— *(Con intención.)* Como cuando se escuchan tus cantos.

ORFEO.— O también como cuando himpla la pantera, brama el mar, silba el viento...

REY.— Ruge el león, cantan el nombre de mi hija los árboles...

ORFEO.— *(Entendiendo la intención del Rey.)* Asobia la serpiente, animales se plañen, se desgañifan...

REY.— *(Alzando la voz.)* ... y cantan el nombre de mi hija...

ORFEO.— ... los árboles, y aves graznan, ululan, pían, chirrían, ayeán, gritan.

REY.— *(Más alto.)* ¡Y los árboles?

ORFEO.— Cantan el nombre de la princesa. Vozna el asno, voznea el cisne, grilla el grillo, gruye la grulla...

REY.— *(Gritando.)* ¡Y los árboles? ¡Los árboles!

ORFEO.— Cantan el nombre de la princesa.

REY.— ¡Y su padre, el Rey, no los oye.

ORFEO.— Entonces, ¿cómo sabéis que lo hacen?

REY.— Por la doncella, que los oye con toda claridad.

ORFEO.— Quizá no sea a los árboles a quienes oye la doncella sino al eco de mi voz de una vez que grité el nombre de la princesa entre estos árboles.

REY.— Tu defensa no me convence; pero pasemos al enigma del pájaro muerto. ¿Cómo explicar su caída?

ORFEO.— Alguien que se esconde habrá disparado contra él.

REY.— (A un guardia.) Trae el pájaro. (A Orfeo.) Podremos comprobar si alguien disparó contra él; pero si nadie disparó queda demostrado que cayó porque lo miraste, y con ello queda demostrado también que tus poderes mágicos son maléficos para el reino.

ORFEO.— Yo no tengo poderes mágicos, majestad.

REY.— Si en el cuerpo del pájaro no hay señales de que alguno disparó contra él, tendrás que demostrar cómo cayó y entonces creeré que no tienes poderes sobrenaturales.

ORFEO.— ¿Nunca habéis visto caer muerto a un hombre en la plaza, en la calle, en el templo, en el palacio? ¿Por qué extrañarse de que cayó muerto un pájaro desde su vuelo? ¿Pensáis que los pájaros no mueren?

GUARDIA.— (Entrando.) Aquí está, Majestad.

REY.— Dádmelo. (En el momento en que el Rey va a tomarlo, el pájaro vuela.)

CONSEJERO.— (Exclamando.) Orfeo lo estaba mirando.

GUARDIA.— ¡Voló! ¡Increíble!

CONSEJERO.— Fué Orfeo.

GUARDIA.— Estaba muerto, ¡muerto! Tan seguro estoy como de que voló. Mirad: hay sangre en mi mano; más de la que puede llevar un pájaro en su cuerpo.

CONSEJERO.— Tiene poderes mágicos y debe morir, Majestad.

ORFEO.— Bien sé que no me perseguís porque tenga poderes mágicos sino porque amo a Eurídice. Los Dioses os castigarán. ¡Amo a Eurídice! ¡No me importa morir! ¡Amo a Eurídice! ¡Matadme, si queréis! ¡Amo a Eurídice!

REY.— Pero ella no te ama.

ORFEO.— ¿Os ha dicho que no?

REY.— No ha dicho no porque con tu magia le has hecho olvidar toda negación. A todo dice sí. Desde el día que te conoció todo es una afirmación para ella. Hasta la muerte. Frecuentemente repite: "No me importaría morir". Y es esto lo que deseo combatir. Ha sido enajenada por tu magia, por lo que tú haces llamar poesía, por lo que ella no conoce, por lo que no entiende.

ORFEO.— ¿No entiende, Euridice, qué cosa es un beso?

REY.— Orfeo, que estás hablando ante el Rey.

ORFEO.— Pues ha de saber el Rey que su hija no conoce tan bien mis cantos como mis labios.

REY.— ¡Orfeo!

ORFEO.— Que si conociera algo de poesía, no pesaría tanto en ella el cuerpo. De la naturaleza sólo ama lo que puede ver y tocar.

REY.— ¡Basta, Orfeo!

ORFEO.— Majestad: deseo que me condenéis por lo que soy culpable y no por lo que soy inocente. Yo no tengo poderes mágicos; pero no miente el pueblo de Tracia cuando grita que amo a vuestra hija, no mienten los gallos cuando al empezar el día cantan mi amor a la princesa Eurídice. Creo que ya tenéis causa suficiente para condenarme, Majestad.

REY.— Llevadlo a palacio, y encerradlo.

ORFEO.— Podéis encerrarme, castigarme, pero no podéis quitarme a Eurídice ni arrancándome el corazón. Y por lo contrario, con todo esto lo que hacéis es acrecer el poder de amor que no procede de mí sino de la existencia de Eurídice en las cosas. Ella es el eco y la imagen de cuanto nos rodea. Basta poner la mano en alguna parte para tocar a vuestra hija. Éste es mi poder: amarla por encima de vuestro cetro.

REY.— Orfeo: muy pronto comprobarás que, a pesar de vuestros poderes, no es fácil volar por encima de un cetro. ¡Sacadlo de aquí! ¡Encerradlo en seguida! (*Los guardias se llevan a Orfeo.*)

CONSEJERO.— ¿Ponemos én libertad a estos hombres?

REY.— No. Son demasiado inteligentes para andar sueltos, para no suponerlos haciendo daño. Llevadlos a palacio y encerradlos junto a Orfeo, y golpeadlos hasta que griten la verdad. Lo mismo haréis con todos aquellos que encontréis en el bosque. (A la doncella.) ¿Oyes algo?

DONCELLA.— (Después de prestar oído.) Nada.

REY.— (Al Consejero.) ¿Y tú?

CONSEJERO.— Nada.

REY.— Siento que este silencio es más significativo que el nombre de mi hija pronunciado por las hojas.

TELÓN

CUADRO II

*Un salón en el palacio. En escena el Rey.
Al instante de levantarse el telón entra Eurídice.*

EURÍDICE.— ¿Padre?

REY.— Eurídice, hija mía, te hice llamar para hablar contigo de algo muy importante.

EURÍDICE.— De Orfeo.

REY.— ¿Cómo lo sabes?

EURÍDICE.— No era difícil adivinarlo. Tú no hablas de otra cosa.

REY.— Hablo mucho, pero en concreto nada sé, quizás por esto hable tanto. Nadie me ha dicho cómo es. Quiero que tú me ayudes. Sé que puedes hacerlo.

EURÍDICE.— ¿Qué deseas saber?

REY.— Todo lo que tú sepas.

EURÍDICE.— Comenzaré por decirte que lo más magnífico de Orfeo es su desnudo...

REY.— ¡Eurídice!

EURÍDICE.— ¿Qué? ¿No es eso lo que me pedías?

REY.— Bien sabes que no.

EURÍDICE.— Entonces ¿qué? ¿Deseas saber cómo besa?

REY.— ¡No quiero que menciones el cuerpo! Te lo prohíbo.

EURÍDICE.— Sólo de su cuerpo puedo hablarte; es lo único que conozco.

REY.— ¿Cómo? ¿Y sus cantos?

EURÍDICE.— No los conozco.

REY.— ¿Orfeo es quien te enseñó a mentir?

EURÍDICE.— ¿Por qué no me crees? ¿Para qué quiero yo su poesía si lo tengo a él?

REY.— Para cuando no lo tengas.

EURÍDICE.— ¿Qué insinúas?

REY.— Saca tú las conclusiones.

EURÍDICE.— ¿Piensas matarlo?

REY.— No.

EURÍDICE.— ¿Desterrarlo?

REY.— No.

EURÍDICE.— Padre, te lo suplico, ¿qué piensas hacer de Orfeo?

REY.— Quitarle su poder.

EURÍDICE.— ¿Cómo?

REY.— No te lo diré.

EURÍDICE.— ¡Dímelo, dímelo! ¡Te lo pido de rodillas!

REY.— ¿Para qué quieres saberlo? ¿A ti qué te importa que yo le quite sus poderes si tú sólo amas su cuerpo?

EURÍDICE.— No tocarás su cuerpo ¿verdad?

REY.— No he de responder a tus preguntas puesto que tú no quisiste responder a las mías.

EURÍDICE.— Que me queme aquí la tierra si te miento. Nada sé de su poesía, padre.

REY.— Bien. Puedes retirarte.

EURÍDICE.— Dime que nada le pasará a Orfeo, padre, ¡dímelo!

REY.— Déjame, Eurídice; tengo mucho que hacer.

EURÍDICE.— (Sale gritando.) ¡Madre! ¡Madre!

REY.— (Llamando.) Aliso.

CONSEJERO.— (Entrando.) ¿Majestad?

REY.— Avisa a los sabios que pueden entrar.

CONSEJERO.— (En una de las puertas.) Sabios de Tracia, Su Majestad el Rey os aguarda.

(Entran los sabios.)

REY.— Eurídice se niega a hablar de la poesía de Orfeo alegando no conocerla.

PITACO.— ¿Y si interrogáramos a Orfeo?

REY.— No creo que logremos hacerlo hablar; pero vamos a intentarlo una vez más. Aliso, haz que los guardias conduzcan a Orfeo hasta aquí. (*Sale el Consejero.*)

BIAS.— Quizás al vernos se anime.

PERIANDRO.— No nos presentéis como a sabios, a los que él, seguramente, tiene honda antipatía. Presentadnos, si os place, como vuestrlos invitados de honor.

REY.— Haced silencio. Ahí llega.

(*En seguida entra Orfeo conducido por Guardias.*)

REY.— Orfeo, mis invitados de honor desean conoceros y ver alguno de vuestrlos milagros.

ORFEO.— Conocerme, siempre que vos lo queráis, no es difícil; mas ver milagros es imposible aunque vos lo deseéis.

REY.— Me dejáis como un mentiroso.

ORFEO.— Como un equivocado simplemente.

REY.— Pero yo os vi resucitar al pájaro. Son testigos mi consejero, la doncella y los guardias.

ORFEO.— También yo fuí testigo y el primero en asombrarse.

REY.— ¿Por qué no ensayáis, Orfeo? He mandado matar cientos de pájaros. Probad ante mis invitados.

ORFEO.— Imposible. No tengo poderes mágicos. Y si los tuviera los habría empleado a su debido tiempo para mataros por haberme condenado siendo inocente.

REY.— Tu insolencia será castigada. Llevadlo.

(*Los guardias se llevan a Orfeo.*)

REY.— (A los sabios.) Y en su poesía ¿seguís sin encontrar nada?

ALCMEÓN.— Nada que se refiera a sus poderes mágicos. A su poesía las palabras llegan con ausencia, rodando en sus propias letras; llegan vacías, sonámbulas en sus destinos, y así se reunen calzando unas con otras, y

dentro de cada palabra cae un rumor, y este rumor las une, y bajo el rumor de éstas caen otras y otras, y luego viene el ruido acumulado, y éste se hace música, y después aparece el sentido.

BIAS.— Yo, por mi lado, Majestad, he llegado a la conclusión siguiente: Lo primero que aparece en los cantos de Orfeo es la palabra con su sentido, y así la palabra pájaro (tantas veces repetida en sus poemas) llega con su sentido en una imagen que busca saciar su vuelo en otra imagen. De aquí que en un canto tengamos la sensación de que el pájaro vuela hacia la izquierda, y en otro de que vuela hacia la derecha. En un poema nos dice:

Contempla, pájaro, en tu imagen
mi mano ida.

Es indudable que aquí el pájaro es el dueño de su milagro, que Orfeo no lo domina; pero en otro canto, refiriéndose Orfeo quizá al mismo pájaro, nos dice:

Tenía sobre el corazón
una golondrina muerta.

Aquí el pájaro ha sido dominado por el corazón del hombre, como si los latidos humanos pudieran llegar más lejos que su vuelo. Es indudable que hay un morir y un resucitar del pájaro, y también es indudable que Orfeo lo sabe; pero lo que no está claro es si Orfeo maneja sus poderes mágicos. Pienso que hay en él una fuerza irreprimible; un poder ineluctable.

PERIANDRO.— Sólo la muerte de Orfeo nos salvaría de su influencia.

BIAS.— No sé.

ALCMEÓN.— Si su poder está en la mirada creo que bastaría con ser cegado.

REY.— Eso es lo primero que se me ocurrió.

BIAS.— ¿Y quién puede asegurarnos que su fuerza resida en la mirada?

ALCMEÓN.— Los hechos. Miró a Eurídice y quedó prendida de su fuerza.

REY.— ¡Eso!

ALCMEÓN.— Con la mirada mató al pájaro, con la misma mirada lo resucitó.

REY.— ¡Indudable!

ALCMEÓN.— ¿Más pruebas hacen falta? ¿Hay que esperar a que Orfeo mire a Tracia desde una altura y ésta caiga?

REY.— ¡No, no aguardaremos más! Bastantes desventuras nos afligen. Es necesario proceder. Aliso, da la orden de cegar a Orfeo.

(Sale el Consejero.)

REY.— Ahora sólo me preocupa Eurídice.

ALCMEÓN.— No os preocupéis, Majestad, que una vez quitado el poder a Orfeo, Eurídice no recordará ni siquiera que existe el poeta.

(Reaparece el Consejero seguido de un hombre de pueblo.)

CONSEJERO.— Majestad, al salir de aquí, en la galería me hallé con este tracio. Él dice saber quién es Orfeo.

REY.— Acércate. *(Al Consejero.)* Y tú ve a cumplir mis órdenes. *(Sale el Consejero.)* Habla.

EL TRACIO.— Orfeo es Eurídice. O, de otro modo, Eurídice es Orfeo.

REY.— ¡Eso es todo?

EL TRACIO.— Sí, Majestad.

REY.— Tu frase suena bien, pero como todas las que se refieren a Orfeo, no significa nada.

EL TRACIO.— Su inmortalidad, Majestad.

REY.— ¡Ah! ¡Otro que habla de la inmortalidad de Orfeo?

EL TRACIO.— Los oráculos lo dicen, Majestad.

REY.— ¡Ah! ¿Con que los oráculos?

EL TRACIO.— Sí, Majestad.

REY.— ¡Y no hablan los oráculos de una inmortalidad ciega?

EL TRACIO.— No, Majestad.

REY.— Se equivocan los oráculos, entonces.

EL TRACIO.— Imposible. Los oráculos nunca se han equivocado.

REY.— En este momento, sin duda, Orfeo está gritando su equivocación.

EL TRACIO.— No lo creo, Majestad.

(En este momento entra el Consejero muy azorado.)

CONSEJERO.— Es imposible cegar a Orfeo, Majestad.

REY.— Nunca mis órdenes han sido imposibles.

CONSEJERO.— Hoy lo son, Majestad.

REY.— ¿De modo que tú eres uno de los tantos idiotas que creen que Orfeo es un mensajero, un enviado divino?

CONSEJERO.— Empiezo a sospecharlo, Majestad.

REY.— Y yo empiezo a sospechar que toda Tracia está idiotizada.

CONSEJERO.— Esa idiotez nos va a traer un gran cambio.

REY.— Háblame de ese cambio.

CONSEJERO.— Imposible hablar de lo que tan oscuramente presiento, Majestad.

REY.— *(Dándole una bofetada.)* ¡Cobarde! Te castigaré obligándote a ti mismo a cumplir mi orden.

CONSEJERO.— Imposible, Majestad. Nadie podrá cegar a Orfeo. Esto es lo que quiero explicaros. Ni vos podréis hacerlo. El fuego no arde.

REY.— ¿Cómo?

CONSEJERO.— El fuego no arde. Desde que disteis la orden de cegar a Orfeo, fuera de palacio estamos en la oscuridad completa; sólo iluminados por la luz de la luna como si el culto de las bacantes fuera el único que deseara se cumplieran vuestras órdenes.

(Entra un soldado, en seguida otro, y otro, y otro, hasta llenar la escena. El primero habla con una vehemencia continua, que lo ahoga, como un

alucinado. Al terminar el parlamento entra Eurídice seguida de la Reina.)

SOLDADO.— Es el infierno. Los patios están atestados de animales y hasta en los techos se ven ciervos mezclados con las aves. En el lago los cisnes hacen gritar al agua. Miras hacia arriba, y ves el cielo dividido en dos partes. A un lado está la luna con todas sus estrellas reunidas; del otro lado las nubes que se amontonan entre truenos y relámpagos continuos. ¿Qué hacer, Majestad? Nada ni nadie duerme esta noche en Tracia. Secretamente, todos se han enterado de que mandasteis cegar a Orfeo, y secretamente maneján su venganza. Todo está de pie acechando. Se mueve una hoja y el nombre de la princesa suena como un río que se desborda. Y no es posible deciros qué ocurre en la oscuridad cuando se pisa una de esas hojas. Es como si el otoño entero cayera sobre nuestra alma. Se abre una puerta y el hueco que deja es un ojo immenseo que nos mira. ¿Qué hacer, Majestad? ¿Qué hacer?

REY.— Al primero que intente el más leve movimiento contra Orfeo, castigadle; si insiste, matadle.

(Sale el Consejero a dar las órdenes; detrás los soldados. En seguida se oyen grandes gritos de alegría y voces que gritan: "La luz". "Se hizo la luz".)

EURÍDICE.— (Corriendo para abrazar al rey.) ¡Padre! ¡Padre!

REINA.— No, hija, no creas que vamos a consentirlo. No.

REY.— (A la reina.) No corra tu lengua más que tu entendimiento. Espera... espera...

MARIO ARREGUI

NOCHE DE SAN JUAN

A Guillermo Caprario.

DESPUÉS de muchos días consumidos en incesante arreo de tropas por campos y caminos donde el otoño sembraba sus mil muertes, Francisco Reyes volvía al pueblo en un atardecer desnudado y alto como la victoriosa espada de un ángel, mientras cien hogueras dispersas anunciaban el nacimiento de la noche de San Juan. Los cascos de su caballo golpeaban sonora y rítmicamente la blanca carretera, y él abría con avidez los ojos a los cordiales fuegos de los hombres y al efusivo balbuceo de las primeras estrellas. Su pecho también se abría, se abría dulcemente y se dilataba, ante viejas ternuras y recuerdos aun tibios que lo alcanzaban desde el sitio donde se repliega la infancia. Y su corazón iba liviano y ágil como un niño.

En la última loma, detuvo el caballo y se irguió en los estribos: el pueblo —quietas hileras de faroles y desparramadas luces que se levantaban como párpados al creciente conjuro de las sombras— era un barco aparejado para transportar un trozo de cálida humanidad por los anchos y generosos remansos de la noche, hasta la playa vidriosa y baldía de la madrugada. Pensó en su madre y en sus hermanos: seguras caras sonrientes entre las que encontraría una realidad suya densa y compacta como la de un metal; pensó en Carmen, la prostituta amiga, cuya grave carne morena —que su cuerpo memorioso deseaba con una certeza muy parecida a la sed— se hundía y se ahondaba frutalmente bajo la mano; pensó en los compañeros de incontables noches de cañas y guitarras... Con una ligera inclinación del torso, puso el caballo al galope.

Horas más tarde, caminó —con pasos que ya estaban de alguna manera en su recuerdo— hacia la calle de los prostí-

bulos. Poco antes de llegar a la esquina de insomne puerta luminosa donde el Bajo comienza, encontró una gran fogata crepitante, encabritada al pie de un muro que coronaban — con crueldad vana, agresiva y torpe— refulgentes vidrios rotos. Sus altas llamas mordían como perros el aire anochecido, y sus llamas bajas se retorcían voraces sobre la leña inmolada. Dispuestos en semicírculo, seis o siete niños la vigilaban y la alimentaban en silencio, muy serios, casi sacerdotales.

Se acercó sonriendo, armó un cigarrillo y lo encendió en las brasas. Distribuyó tabaco a los niños, que lo miraban con respeto y no sin cierta admiración. Tomó de la cuneta un puñado de hojas muertas y lo arrojó ritualmente al fuego.

Continuó su camino, dobló a la derecha y avanzó, por el centro de la calle arenosa y hollada, hasta casi la mitad de la cuadra donde ejercen su oficio pasivo y lunar “las mujeres de la vida”. Se detuvo, miró la noche joven establecida en el mundo, escuchó murmullos en un zaguán de honda tiniebla, respiró el aire frío con olor a humo y a casas viejas. Avanzó un poco más, trepó de un salto la alta vereda de grandes losas y llamó con el puño en una puerta. La voz esperada preguntó:

—¿Quién?

—Yo, Francisco Reyes.

—Voy.

Aguardó el ruido del pasador, empujó la puerta y entró.

Cuando salió —ya sobre la colmada plenitud de la medianoche— comprobó desde la esquina que la fogata, bastante disminuída pero todavía alta y briosa, seguía mordiendo las sombras y destellando en los histéricos vidrios del muro. Sonrió nuevamente, aunque con cierta lánguida tristeza final, porque algo en su interior estaba hundiéndose en una muerte invasora, en agraz y amarga. Permaneció inmóvil algunos instantes, de pie en medio de las dos calles, como encerrado por el cono de luz del farol. Además del aflojamiento y la pesadumbre que suelen suceder a las intensidades de la carne cru-

cificada en el sexo, crecía en él una insatisfacción precisa y punzante, decididamente hostil, como si impulsos no animales que lo habitaran (que vivieran ocultos en su carne, parasitariamente) estuvieran alzándose —rebeldes, enconados y ciegos— sobre el desmayo del deseo animal agotado. En su alma nacían ansiedades sin destino y despertaban sedientas apetencias ya condenadas a frustrarse, y se rompían equilibrios, se iniciaban resquebrajamientos... Y un plural desacuerdo íntimo se cernía como una bandada de pájaros roncos sobre él. Sintió que necesitaba el alcohol para defenderse, paraemerger de la fina angustia que ya comenzaba a ceñirle la garganta... Caminó unos metros y entró en un bar y pidió caña.

Hacia el primer canto de los gallos, estaba borracho. Casi siempre la saciedad sexual y la embriaguez le otorgaban una especial euforia deslastrada, libre, que superponía a su minucioso *yo* habitual —fatigosamente lúcido, encadenadoramente comprometido y prolíjo— otro mucho más liviano y purificado: un neblinoso *yo* comparable en múltiples aspectos al de los entresueños, dibujado en trazos a la vez netos y fugitivos sobre lo más permanente que reconocía poseer, propicio para la recuperación de fervores sofocados por la hojarasca de los días grises, mucho más en contacto con el misterio de dentro y con el de fuera. Pero nada semejante había ocurrido: imprevisiblemente, se encontraba caído por completo en la tristeza, desunido y lleno de grietas amargas, sobrepasado y aplastado por la angustia. En vez de levitarse en la euforia amiga, había tocado fondo en un subsuelo lóbrego, viscoso y tenaz; y su alma, semihundida y como perdida de sí misma, se debatía en vano y se buscaba desorientadamente en medio de un vacío mentido de espejismos... Pensó, por un momento, seguir bebiendo hasta la inconsciencia, pero en seguida apartó el vaso. Más de una hora estuvo fumando con extraordinaria avidez, acodado sobre la mesa, hosca y defendida la cara, sin beber y sin hablar. Luego, desoyendo voces que lo instaban a quedarse, se levantó y salió.

Caminaba lentamente muy junto a una pared carcomida por las lluvias y los años —el sombrero sobre los ojos y un cigarrillo colgando en la boca—, cuando una sombra apenas perceptible se movió en la oscuridad del arco ruinoso y sin puerta que servía de entrada a un prostíbulo. Tras un leve aleteo de esperanza en su pecho, se detuvo y echó el sombrero hacia atrás. La sombra dijo con voz de niña:

—Dame fuego.

—No; te doy un fósforo: así te veo la cara.

Lo encendió y adelantó la llama, protegiéndola del débil viento con la mano ahuecada. La oscuridad le entregó un rostro joven, ligeramente salvaje y felino, de altos pómulos, frente baja y huidiza, boca grande y rasgada, ojos pequeños que parpadeaban y se cerraban ante la luz. El pelo —que entrevió negro, profuso y desordenado— permaneció detenido en el límite de la penumbra, cautivo de la noche... El rostro se inclinó hacia la llama en actitud sedienta.

Reyes alargó más el brazo y aspiró —con los ojos semi-cerrados— el olor del perfume barato y del tabaco rubio. Después recogió y bajó un poco la mano y miró de nuevo a la prostituta. Debajo del abrigo simple y ceñido, de color claro y viejo, adivinó un cuerpo delgado, largo, blanco, tembloroso y erizado de frío. Sostuvo el fósforo hasta que se quemó los dedos, lo arrojó y dijo a la oscuridad multiplicada:

—No te conocía. ¿Sos nueva?

—Hace un mes que estoy — contestó la voz de niña desde la brasa del cigarrillo.

—¿De dónde sos?

—De aquí, del pueblo; hace un mes que trabajo.

Él encendió otro fósforo y volvió a mirarla. Ella sonrió, mostrando dientes pequeños, parejos y aguzados. La sonrisa, aunque fugaz y tan sólo muscular, trazó y dejó en su cara la forma real de un acercamiento ilusorio, le dió algo así como un leve y estático impulso hacia adelante. Y Francisco Reyes se quemó otra vez los dedos.

—No te conocía —repitió—. ¿Cómo te llamás?

—Ofelia.

—Sos linda.

—Va en gustos.

—Sos linda — insistió como con rabia.

Se hizo un silencio, un silencio vivo y cargado en el que ambos cayeron dulcemente, acercándose, como derivando hacia un punto de convergencia creado por el mismo silencio. Reyes fumaba mecánicamente — las piernas un poco abiertas, el torso adelantado, los ojos fijos en la oscuridad y en la tenue sombra gris. La mujer, con frío, cruzaba los brazos sobre el pecho, y la lumbre de su cigarrillo temblaba a la altura de su seno izquierdo. Y la ya muy declinante noche de San Juan los envolvía a los dos, como un gran poncho prieto y compartido.

Preguntó ella al fin, no sin apremio, con una voz más vieja:

—¿No entrás?

Él demoró un poco en responder:

—Sí; pero para estar un rato con vos, nomás.

Y, luego de una pausa, agregó sordamente, con voz obligada, forzada, que pronunciaba a pesar suyo:

—Pero igual te voy a pagar...

Encendió un tercer fósforo y la siguió por un pasillo de desparejo piso enladrillado y paredes con manchas de humedad antigua; y entraron, al fondo, en una pequeña pieza encerrada y honda como un calabozo, apenas alumbrada por una lámpara que humeaba colgada del techo. Había una fatigada cama de hierro, un ropero con mortecino espejo hostil y sin dueño, una mesa y dos sillas, un dominador crucifijo y grabados indistinguibles en las paredes. A pesar del aire húmedo y frío que la llenaba, del torvo espejo y de los fragmentos de muertes ajenas que parecían poblarla —y en cierto modo entorpecerla—, tenía la penumbrosa pieza —en su pobre desnudez sucia de vida, historiada y gastada— una intimidad agridulce que acogía como acoge un lugar donde se ha conocido la dicha.

Reyes dejó el sombrero sobre la mesa y aplastó muy cuidadosamente la colilla en un cenicero de vidrio adornado por un pueril caballito de metal. La prostituta arrojó el ciga-

rrillo hacia afuera, cerró la puerta y —respondiendo a una pregunta que él no había formulado— dijo mientras ordenaba las ropas de la cama:

—No sé lo que me pasa. Tenía frío y no podía dormir. Estaba sola, pensando cosas, y me levanté. Las demás duermen. Tenía ganas de caminar...

Después se quitó el abrigo, la pollera y los zapatos y se acostó boca arriba —conservando la chaqueta y el viso—, con las piernas juntas y las rodillas levantadas. Y la horizontalidad pareció restituirlle una vieja densidad dulce y terrestre.

Él, de pie —alto y estricto y vigilante como un árbol bajo la luna— la fijaba con una mirada de ojos todavía vidriados por el alcohol pero pesados y penetrantes como manos que oprimen. Su nítida cara de hombre joven y viviente —marcada por el sol y el viento, quebrada a la sazón en duros ángulos por la débil claridad vertical de la lámpara— estaba detenida —y como atrapada— en una contracción exasperada, dolorosa, y en una tensa expresión de acecho, que no denotaba, pese a su codicia, específico deseo sexual.

—Acostate — llamó ella.

—Sí — respondió sorprendido, como regresando de un país donde no existía la voz humana.

Se quitó el saco y las botas y se tendió junto a la mujer. La besó en el cuello, en la mejilla, en el pómulos, y hundió la cara en el pelo derramado sobre la almohada. Estaba humillado y despedazado por algo que no podía precisar ni combatir, quizá por algo que moría y blasfemaba su fin, quizá por algo que vivía y continuaba trágicamente ligado a alguna otra cosa que había muerto... Hubiera querido dormir allí un largo sueño profundo y total: descender a la unión ciega y a la paz de las profundidades apretándose contra aquél cuerpo despierto y ofrecido. Pero el hambre impar (la anhelosa tendencia a la paridad) que asiste y sirve a las especies lo atormentaba y lo avasallaba, obligándolo a buscar comunicaciones con el vasto mundo opuesto y secreto encerrado por aquella piel de mujer.

Se apoyó en los codos y miró con sus ojos pesados el rostro un poco salvaje y felino, que se acercaba y se alejaba según

las sutiles vacilaciones de una sonrisa indecisa. Alzó su mano derecha y la bajó lenta y planamente sobre él y le buscó el contorno de los huesos: rozó con la yema de los dedos la frente baja y oblicua, los arcos superciliares, el filo angular de la mandíbula, las aflorantes durezas de los pómulos. Y luego hundió otra vez la cara en el pelo que olía a humedad y a sueño y que se derramaba sobre la almohada... Sentía que el tumulto de su alma se hacía más simple, más coherente, menos tironeado de tensiones discordes. Era como si las ansiedades sin destino, las sedientas y frustradas apetencias y los desesperados agonistas del íntimo desacuerdo, y todas las otras coagulaciones de la esencial insatisfacción humana que había creado los desequilibrios y el despedazamiento, se vertieran ciegamente en un único, ancho y perdido río central. Pero este río, este espeso río sin cauce del que la angustia se desprendía como un rumor de sílabas caóticas, como un indescifrable fantasma emisario, no se remansaba ni desembocaba — más aún, parecía acrecentar su potencia y su desorientación al mismo tiempo que su carga.

Y Francisco Reyes levantó la cara del pelo que olía a sueño y a noche y rodeó el talle de la prostituta con el brazo izquierdo y la hizo girar un poco hacia su lado. Cerró con fuerza y rencor los ojos y se apretó contra el vasto, opuesto mundo vivo y tembloroso. La mujer intentó hablar, pero él le tapó la boca con el hombro, y ella —comprendiendo— giró hasta ponerse por completo de costado y lo abrazó estrechamente, en silencio. Largos minutos permanecieron así, como dos naufragos arrojados por el azar en la concavidad de una misma ola. Pero el hambre impar seguía insaciable y el turbio río continuaba acrecentándose sin remansarse ni desembocar.

Y Francisco Reyes se evadió del abrazo y buscó los senos. La mujer lo ayudó, desabrochando en parte su descolorida chaqueta de lana roja, y aquellos —pequeños mas ya cansados y con peso propio— surgieron a medias entre las ropas y parecieron iluminarse mucho más de lo que la escasísima luz de la lámpara hacía prever. Él los besó con un furor contenido y los oprimió ávida y morosamente con las manos y con la cara.

—Tengo frío — se quejó la prostituta.

Le abrochó la chaqueta, se semiarrodilló en la cama y le acarició largamente los muslos, elásticos y erizados. Después remangó el viso y descubrió el vientre; tocó apenas su liviana curva, aplanó la mano sobre la suave depresión del centro. Miró el triángulo oscuro del sexo, que adivinaba hondo, nocturnal, infinito, vivo como un ojo humano, secreto y tentacular como una hiedra marina, tibio y tierno y estremecido como un pájaro... Y puso su mano allí.

—Tengo frío — repitió la mujer.

La cubrió con su cuerpo. Ella comenzó a separar las piernas, pero él la detuvo:

—No; eso no.

Transcurrieron lentos, puros minutos. La unión ciega y la paz de las profundidades permanecían lejanas, inalcanzables; pero el río de las ansiedades, apetencias, desacuerdos y otras criaturas de la insatisfacción se remansaba en una calma quizá muy semejante a un deseo de morir, a una madurez para la muerte. Y —acallado el tumulto— su alma estaba recogiéndose en sí misma... Esperó.

—Me voy — dijo al fin.

Con un gran esfuerzo, se dejó caer a un lado. Se sentó en el borde de la cama y empezó a calzarse las botas. La mujer se vistió rápidamente.

—Volveré otro día — mintió Francisco Reyes, ya en el arco ruinoso y sin puerta que servía de entrada al prostíbulo.

—Hasta pronto, entonces.

—Sí; hasta pronto.

Al pasar frente al muro de los agresivos vidrios rotos, recordó la fogata. Buscó las cenizas y las golpeó con el pie; aparecieron unas cuantas brasas. Con la suela de la bota, las aplastó una a una —rencorosamente— mientras el alba corroía el cielo y cien gallos dispersos anunciaban la muerte de la noche de San Juan.

T. S. ELIOT

CRIMEN EN LA CATEDRAL

SEGUNDA PARTE

(CONCLUSIÓN)

CORO

Los he olfateado, a los portadores de la muerte.

Los sentidos son aguzados por sutiles presagios; he oído
Flautas en la noche, flautas y buhos. He visto al mediodía
Alas escamosas sobrevolando, inmensas y ridículas. He gustado
El sabor de la carne podrida en la cuchara. He sentido
Las palpitaciones de la tierra en el crepúsculo, inquieto, ab-
surdo. Oído carcajadas con ruidos de bestias que hacen
extraño ruido: chacales, asnos, grajos, ruidos fugitivos
del ratón y la rata; risas del somormujo, el pájaro
lunático. He visto

Cuellos grises entrelazándose, rabos de ratas enroscándose en
la espesa luz del alba. He comido

Pulidas criaturas aún vivas, con el fuerte gusto salado de lo
que vive bajo el mar. He gustado

La langosta viva, el cangrejo, la ostra, el caracol y el camarón;
y ellos viven y se multiplican en mis entrañas, y mis
entrañas se disuelven en la luz del alba. He olfateado

La muerte en la rosa, la muerte en la malva, arvejillas, jacin-
tos, primaveras y primulas. He visto

Trompa y cuerno, colmillo y pezuña, en lugares distintos;
He yacido en el piso del mar y alentado con el aliento de la
anémona de mar y tragado y engullido como la espon-
ja. He yacido en el suelo y criticado al gusano. En el
aire

Coqueteado con el paso del milano, me he precipitado con el
milano y me he agachado con el reyezuelo. He sentido

El cuerno del escarabajo, la escama de la víbora, la móvil,
dura, insensible piel del elefante, el evasivo flanco
de los peces. He olfateado

Corrupción en la fuente, incienso en la letrina, la cloaca en el
incienso, el olor del dulce jabón en el sendero del
bosque, la diabólica, dulce fragancia en el sendero
del bosque, mientras el suelo se henchía. He visto

Anillos de luz enroscándose inclinados, descendiendo
Hacia el horror del mono. ¿No he sabido, sabido, lo que iba
a pasar? Estaba aquí, en la cocina, en el pasillo,
En el corral, en el granero, en el establo, en el mercado,
En nuestras venas, nuestras entrañas, nuestros cráneos tanto
como

En las conspiraciones de los potentados,
Tanto como en las consultas de poderes.

Lo que es urdido en el telar del destino

Lo que es tejido en el consejo de los príncipes

Es tejido también en nuestras venas, nuestros cerebros,
Es tejido como una trama de gusanos vivientes

En el vientre de las mujeres de Canterbury.

Los he olfateado a los portadores de la muerte; ahora es de-
masiado tarde

Para la acción, demasiado temprano para la contricción.

Nada es posible más que el desfallecimiento avergonzado

De aquellos que consienten en la última humillación.

Yo he consentido, Monseñor Arzobispo, he consentido.

Estoy desgarrada, sometida, violada,

Unida a la carne espiritual de la naturaleza,

Gobernada por los poderes animales del espíritu,

Dominada por la avidez de la propia destrucción,

Por la muerte total, final, definitiva del espíritu,

Por el éxtasis final de derroche y de vergüenza,

¡Oh, Señor Arzobispo, oh, Thomas Arzobispo, perdónanos, per-
dónanos, ruega por nosotros, que nosotros rogaremos
por ti, más allá de nuestra vergüenza!

[*Entra Thomas*]

THOMAS

Paz y estás en paz con vuestros pensamientos y visiones.
Estas cosas tenían que sucederos y vosotros teníais que aceptarlas.

Esa es vuestra parte de la eterna carga,
La gloria perpetua. Este es un momento,
Pero sabed que otro
Os atravesará con súbita penosa alegría
Cuando el diseño del propósito de Dios esté completo.
Olvidaréis estas cosas afanándoos en el hogar,
Las recordaréis holgazaneando junto al fuego,
Cuando la edad y el olvido endulcen la memoria
Sólo como un sueño que ha sido contado a menudo
Y a menudo alterado al contarla. Parecerán irreales.
El hombre no puede soportar mucha realidad.

[Entran los Sacerdotes]

SACERDOTES (*severamente*)

Monseñor, no debéis deteneros aquí. A la catedral.
Por el claustro. No hay tiempo que perder. Ya vuelven
Armados. Al altar, al altar.

THOMAS

Durante toda mi vida se han estado acercando esos pasos.
Durante toda mi vida he esperado. La muerte vendrá
Sólo cuando yo sea digno, y si soy digno, no hay peligro.
Por consiguiente sólo tengo que hacer perfecto mi deseo.

SACERDOTES

Monseñor, ya vienen. Se abrirán paso dentro de poco.
Os darán muerte. Id al altar.

Rápido, Monseñor. No os detengáis aquí hablando, que no está bien.

¿Qué será de nosotros, Monseñor, si os dan muerte; qué será de nosotros?

THOMAS

¡Paz! ¡Tened calma! ¡Recordad dónde estáis y lo que está pasando!

No andan buscando otra vida que la mía,
Y no estoy en peligro: sólo estoy cerca de la muerte.

SACERDOTES

¡Monseñor, a las vísperas! No debéis estar ausente de las vísperas.

No debéis estar ausente del oficio divino. A las vísperas. ¡A la catedral!

THOMAS

Id a vísperas, y recordadme en vuestros ruegos.

Aquí encontrarán al pastor; el rebaño será eximido.

Yo he tenido un temblor de gloria, un parpadeo de cielo, un susurro,

Y no seré negado por más tiempo.

Todo marcha hacia una jubilosa consumación.

SACERDOTES

¡Prendedlo! ¡Forzadlo! ¡Arrastradlo!

THOMAS

¡Quitad las manos de ahí!

SACERDOTES

¡A las vísperas, pronto!

[Le arrastran afuera. Mientras el coro habla, la escena se transforma en Catedral]

CORO

[Mientras un coro a la distancia canta un Dies Irae en latín]

Torpe la mano y seco el párpado
Aún horror, pero más horror
Que cuando el vientre se desgarra.

Aún horror, pero más horror
Que cuando los dedos se retuercen
Que cuando se hiende el cráneo.

Más que pasos en la calle,
Más que sombras en la puerta,
Más que furia en la sala.

Los agentes infernales desaparecen, los humanos se reducen
y se desvanecen.

Como polvo en el viento, olvidados, inmemorables. Sólo está
aquí

La blanca, chata cara de la Muerte, sirvienta silenciosa de Dios,
Y detrás de la cara de la Muerte, el Juicio,
Y detrás del Juicio la Nada, más hórrida que las formas acti-
vas del Infierno;

Vacío, ausencia, separación de Dios;
El horror del viaje sin esfuerzo a la tierra vacía
Que no es tierra, sólo vacío, ausencia, la Nada,
Donde aquellos que fueron hombres no pueden ya entregarse
A la distracción, a la ilusión, evadirse en el sueño, la ficción,

Donde el alma ya no es engañada, porque allí no hay objetos,
no hay tonos,

No hay colores, no hay formas que perturben, desvíen el alma
De verse a sí misma, asquerosamente unida para siempre, nada
con nada,

No lo que llamamos muerte, sino lo que más allá de la muerte
no es muerte.

Nosotros tememos, nosotros tememos. ¿Quién abogará por mí,
Quién intercederá por mí en mi extrema penuria?

Muerto en la cruz, mi Salvador,
No sea en vano Tu Labor;
Ayúdame, Señor, en mi angustia postrera,

Polvo soy que al polvo vuelve,
Del destino final inminente
Sálvame, Señor, que la muerte está cerca.

SACERDOTES

Trancad la puerta. Trancad la puerta.
La puerta está trancada.
Estamos a salvo. Estamos a salvo.
Ellos no osarán forzarla.
No pueden forzarla. No tienen la fuerza necesaria.
Estamos a salvo. Estamos a salvo.

THOMAS

¡Desatrancad las puertas! ¡Abrid de par en par las puertas!
No quiero ver la casa de la plegaria, la iglesia de Cristo,
El santuario, trocado en fortaleza.
La Iglesia protegerá a los suyos a su manera,
No como piedra y roble; roble y piedra envejecen
No sirven como apoyo, pero la Iglesia durará.
La iglesia estará abierta, hasta para nuestros enemigos. ¡Abrid
la puerta!

SACERDOTES

¡Monseñor! Estos no son hombres, no vienen como vienen los hombres, sino
Como bestias enloquecidas. No vienen como hombres,
Que quieren respetar el santuario, que se hincan ante el cuerpo
de Cristo,
Sino como bestias. Vos trancaríais la puerta
Contra el león, el leopardo, el lobo, el jabalí,
¿Por qué no
Contra bestias con almas de hombres condenados, contra
hombres
Que quieren condenarse a sí mismos como bestias? ¡Monseñor!
¡Monseñor!

THOMAS

Me creéis temerario, loco, desesperado,
Discurrís por los resultados, como este mundo hace,
Cuando ha de decidir si un acto es bueno o malo.
Os inclináis ante el hecho. Por cada vida y cada acto
Se pueden demostrar las consecuencias de lo bueno y lo malo.
Y como en el tiempo se mezclan los resultados de muchas
acciones,
Así lo bueno y lo malo resultan, al fin, mezclados.
No en el tiempo será conocida mi muerte;
Mi decisión ha sido tomada fuera del tiempo,
Si llamáis decisión
A lo que todo mi ser da entero consentimiento.
Yo doy mi vida
Por la Ley de Dios sobre la Ley del Hombre.
¡Desatrancad la puerta! ¡Desatrancad la puerta!
No estamos aquí para triunfar por las armas, por estratagemas
o por resistencia,
Ni para luchar con bestias con forma de hombres. Hemos com-
batido las bestias
Y hemos vencido. Sólo tenemos ahora que conquistar

Por el sufrimiento. Es la más fácil victoria.
 Ahora es el triunfo de la Cruz, ahora
 ¡Abrid la puerta! Os lo ordeno. ¡Abrid la puerta!

[Se abre la puerta. Los Caballeros entran, ligeramente ebrios]

SACERDOTES

¡Por aquí, Monseñor! Rápido. Por la escalera. Hacia el techo.
 A la cripta. Rápido. Venid. Obligadlo.

CABALLEROS

¿Dónde está Becket, el traidor al Rey?
 ¿Dónde está Becket, el sacerdote entremetido?
 Baja, Daniel, al antro de los leones,
 Baja, Daniel, por la marca de la fiera.

¿Te has lavado en la sangre del cordero?
 ¿Estás marcado por la marca de la fiera?
 Baja, Daniel, al antro de los leones,
 Baja, Daniel, y únete a la fiesta.

¿Dónde está Becket, el rapaz de Cheapside?
 ¿Dónde está Becket, el sacerdote infiel?
 Baja, Daniel, al antro de los leones,
 Baja, Daniel, y únete a la fiesta.

THOMAS

Es el hombre justo quien
 Como un bravo león debería no conocer el miedo.
 Estoy aquí.
 No soy traidor al Rey. Soy un sacerdote,
 Un cristiano, salvado por la sangre de Cristo,
 Dispuesto a sufrir en mi sangre.
 Este fué siempre el signo de la Iglesia,

El signo de la sangre. Sangre por sangre.
Su sangre dada para comprar mi vida,
Mi sangre dada para pagar Su muerte,
Mi muerte por su muerte.

PRIMER CABALLERO

Absuelve a los que has excomulgado.

SEGUNDO CABALLERO

Renuncia a los poderes que te has abrogado.

TERCER CABALLERO

Restituye al Rey el dinero que te has apropiado.

PRIMER CABALLERO

Renueva la obediencia que has violado.

THOMAS

Por mi Señor estoy dispuesto a morir ahora,
Para que Su Iglesia pueda tener paz y libertad.
Haced de mí lo que queráis, para vuestro perjuicio y deshonra;
Pero a ninguno de mi pueblo, en el nombre de Dios,
Sean laicos o clérigos, tocaréis.
Os lo prohíbo.

CABALLEROS

¡Traidor! ¡Traidor! ¡Traidor!

THOMAS

Tú, Reginald, tú, tres veces traidor:
Traidor a mí como mi vasallo temporal,

Traidor a mí como tu señor espiritual,
Traidor a Dios profanando Su Iglesia.

PRIMER CABALLERO

Ninguna fe debo a un renegado
Y lo que deba ahora será pagado.

THOMAS

A Dios Todopoderoso, a la Bienaventurada María siempre Virgen, al bienaventurado Juan Bautista, a los Santos Apóstoles Pedro y Pablo, al bienaventurado mártir Dionisio, y a todos los Santos, encomiendo ahora mi causa y la de la Iglesia.

[Mientras los Caballeros lo matan se oye el Coro]

CORO

¡Limpiad el aire! ¡Barred el cielo! ¡Lavad el viento! Quitad piedra por piedra y lavadlas.

La tierra es impura, el agua es impura, nuestras bestias y nosotros manchados de sangre.

Una lluvia de sangre ha cegado mis ojos. ¿Dónde está Inglaterra? ¿Dónde está Kent? ¿Dónde está Canterbury?

¡Oh, lejos, lejos, lejos, lejos en el tiempo; vago por una tierra de ramas infecundas; y si las rompo, sangran; vago por una tierra de secos pedregales; y si los toco, sangran.

¿Cómo, cómo recobraré jamás las estaciones mansas y tranquilas?

¡Oh, noche, permanece con nosotros; detente, sol; para, estación; que el día no venga, que la primavera no venga.

¿Puedo acaso mirar de nuevo el día y las cosas usuales, y ver las salpicadas de sangre, entre una cortina de sangre que cae?

Nosotros no deseábamos que pasase nada.
 Nosotros comprendíamos la catástrofe propia,
 El quebranto privado, la miseria de todos,
 Viviendo y en parte viviendo;
 El terror de la noche que acaba en los actos del día,
 El terror de los días que acaban en el sueño;
 Pero la charla en el mercado, la mano en la escoba,
 Las cenizas amontonadas por la noche,
 Y los leños dispuestos para el fuego del alba,
 Esos actos señalaban los límites de nuestro sufrimiento.
 Cada horror poseía su definición,
 Cada aflicción tenía una especie de fin:
 En la vida no hay tiempo para quejarse mucho.
 Pero esto, esto está fuera de la vida, está fuera del tiempo,
 Una presente eternidad de horror y de desgracia.
 Estamos manchadas por una basura que no podemos limpiar,
 estamos unidas a sobrenaturales alimañas,
 No somos sólo nosotras, no es la casa, no es la ciudad, lo que
 está manchado,
 Sino el mundo entero que está impuro.
 ¡Limpiad el aire! ¡Barred el cielo! ¡Lavad el viento! Quitad
 piedra por piedra, quitad la piel del brazo, quitad el
 músculo del hueso, y lavadlos. ¡Lavad la piedra, lavad
 el hueso, lavad el cerebro, lavad el alma, lavadlos,
 lavadlos!

[Los Caballeros, que han completado el crimen, avanzan hacia el proscenio y se dirigen al público]

PRIMER CABALLERO

Os rogamos concedernos atención por un momento. Sabemos que podéis estar dispuestos a juzgar desfavorablemente nuestra acción. Sois ingleses y, por consiguiente, creéis en el juego limpio: y cuando veis que a un hombre se le van encima cuatro, entonces vuestras simpatías están todas con el que lleva las de perder. Respeto tales sentimientos; los comparto.

No obstante apelo a vuestro sentido del honor. Sois ingleses y, por consiguiente, no juzgaréis a nadie sin haber oído a ambas partes del caso. Esto está de acuerdo con nuestro viejo principio del juicio por Jurado. Yo mismo no estoy calificado para exponer nuestro caso ante vosotros. Soy un hombre de acción y no de palabras. Por esa razón no haré más que presentar a los otros oradores, quienes con sus talentos diversos y diferentes puntos de vista, podrán exponer ante vosotros los méritos de este problema extremadamente complejo. Solicitaré al mayor de nuestros miembros que os hable primero; mi paisano: Barón William de Traci.

TERCER CABALLERO

Temo no ser en forma alguna un orador tan experimentado como mi viejo amigo Reginald Fitz Urse, quisiera haceros creer. Pero hay una cosa que me gustaría decir, y puedo también decirla de una vez. Es esto: en lo que hemos hecho y a pesar de lo que vosotros podáis pensar, hemos sido perfectamente desinteresados. (*Los otros CABALLEROS: ¡Bravo! ¡Muy bien!*) Nosotros no vamos ganando nada con esto. Tenemos mucho más que perder que ganar. Somos cuatro ingleses corrientes que ponen su tierra antes que nada. Me atrevo a decir que no causamos muy buena impresión cuando entramos hace un rato. El hecho es que nosotros sabíamos que habíamos emprendido una tarea bastante dura; sólo hablaré por mí mismo. Había bebido bastante —por lo general no soy bebedor— para cobrar ánimos. Si se piensa bien va muy a contrapelo eso de matar a un Arzobispo, especialmente cuando uno ha sido criado en las buenas tradiciones de la Iglesia. Así, si parecimos un poco escandalosos, vosotros comprenderéis por qué fué; y por mi parte lo siento muchísimo. Nos dimos cuenta de que ese era nuestro deber; pero igual tuvimos que esforzarnos para hacerlo. Y, como decía, nosotros no vamos ganando un penique con esto. Sabemos perfectamente cómo saldrán las cosas. El Rey Enrique —que Dios bendiga— tendrá que decir, por razones de Estado, que nunca quiso que esto sucediera. Y va a

haber un lío espantoso; y en el mejor de los casos tendremos que pasar el resto de nuestras vidas fuera del país. Y aun cuando la gente razonable se dé cuenta de que el Arzobispo tenía que ser quitado del medio —y personalmente yo sentía una tremenda admiración por él— vosotros debéis haberos dado cuenta de qué buen papel hizo al final— no nos concederá ninguna gloria. No, nos hemos liquidado. No puede haber ninguna duda. Así, como dije al principio, concedednos al menos, por favor, el crédito de haber sido completamente desinteresados en esta empresa. Creo que no me queda mucho más que decir.

PRIMER CABALLERO

Creo que todos reconoceremos que William de Traci ha hablado bien y ha señalado un punto muy importante. El eje de su argumento es éste: que hemos sido completamente desinteresados. Pero nuestro acto necesita más justificación que esa y vosotros debéis oír a los demás oradores. Ahora convocaré a Hugh de Molville, quien ha hecho un estudio especial del arte de gobernar y del derecho constitucional. Señor Hugh de Molville.

SEGUNDO CABALLERO

Quisiera en primer término insistir sobre un punto que fué muy bien expuesto por nuestro jefe, Reginald Fitz Urse: que vosotros sois ingleses y, por consiguiente, vuestras simpatías están siempre con el que lleva las de perder. Es el espíritu inglés del juego limpio. Ahora bien, el digno Arzobispo, cuyas buenas cualidades yo admiraba mucho, ha sido presentado en todo momento como el que lleva las de perder. ¿Pero es ese realmente el caso? Voy a hacer un llamado no a vuestras emociones, sino a vuestra razón. Sois gente razonable, de cabeza sólida, como puedo ver, y de no dejarse atrapar por cháchara emocional. Os pido, pues, que consideréis juiciosamente: ¿cuáles eran los propósitos del Arzobispo y cuáles eran los propó-

sitos del Rey? En la contestación a esta pregunta yace la clave del problema. El propósito del Rey ha sido perfectamente consistente. Durante el reinado de la difunta reina Matilde y la irrupción del desdichado usurpador Esteban, el reino estaba muy dividido. Nuestro Rey vió que la única cosa necesaria era restablecer el orden; poner freno al poder excesivo de los gobiernos locales, los cuales eran habitualmente ejercidos con fines egoístas y a menudo sediciosos y reformar el sistema legal. Él proyectó entonces que Becket, que había mostrado ser un administrador extremadamente capaz —nadie lo niega— uniera los puestos de Canciller y Arzobispo. Si Becket hubiera estado de acuerdo con los deseos del Rey hubiéramos tenido un estado casi ideal: una unión de la administración espiritual y temporal, bajo el gobierno central. Conocí bien a Becket en diversas relaciones oficiales y puedo decir que nunca he conocido a un hombre tan bien calificado para el más alto rango del Servicio Civil. Y, ¿qué pasó? Desde el momento en que Becket, a instancias del Rey fué nombrado Arzobispo, renunció al puesto de Canciller; se volvió más sacerdotal que los sacerdotes, ostensiva y ofensivamente; adoptó una manera de vivir ascética; afirmó, inmediatamente, que había un orden superior a aquel que nuestro Rey y él, como servidor del Rey, había luchado tantos años por establecer; y que —Dios sabe por qué— los dos órdenes eran incompatibles.

Vosotros reconoceréis conmigo que tal interferencia de parte de un arzobispo ofende los instintos de gente como nosotros. Hasta aquí sé que cuento con vuestra aprobación: la leo en vuestras caras. Es solamente en cuanto a las medidas de violencia que tuvimos que adoptar para enderezar las cosas que vosotros estáis en desacuerdo. Nadie lamenta más que nosotros la necesidad de violencia. Desgraciadamente hay tiempos en que la violencia es el único camino por el que puede ser asegurada la justicia social. En otros tiempos vosotros condenaríais a un Arzobispo por voto del Parlamento y lo hubierais ejecutado formalmente como traidor, y nadie hubiera soportado la carga de ser llamado ase-

sino. Y en un tiempo más tardío aún medidas tan moderadas como esas se hubieran vuelto innecesarias. Pero si vosotros ahora, habéis llegado a una justa subordinación de las pretensiones de la Iglesia al bienestar del Estado, recordad que fuimos nosotros quienes dimos el primer paso. Hemos sido instrumentos para establecer este estado de cosas que vosotros aprobáis. Hemos servido vuestros intereses, merecemos vuestro aplauso; y si acaso hay alguna culpa en el asunto, debéis compartirla con nosotros.

PRIMER CABALLERO

Molville nos ha dado una buena materia de reflexión. Me parece que él ha dicho casi la última palabra, para aquellos que han sido capaces de seguir su razonamiento tan sutil. Nosotros tenemos, sin embargo, otro orador más, quien tiene, creo, otro punto de vista que exponer. Si hay algunos que no estén aún convencidos, creo que Richard Brito, viiniendo como viene de una familia distinguida por su lealtad a la Iglesia, será capaz de convencerlos. Richard Brito.

CUARTO CABALLERO

Los oradores que me precedieron, por no decir nada de nuestro jefe, Reginald Fitz Urse, han hablado con mucha justicia. No tengo nada que agregar en cuanto a los particulares desarrollos de sus argumentos. Lo que tengo que decir puede ser planteado en forma de pregunta: ¿Quién mató al Arzobispo? Como vosotros habéis sido testigos de esta lamentable escena, podéis sentir alguna sorpresa al ver que lo planteo de esta manera. Pero considerad el curso de los acontecimientos. Estoy obligado a recorrer, muy brevemente, el terreno atravesado por el último orador. Mientras el difunto Arzobispo era Canciller, nadie, bajo el Rey hizo más por consolidar el país, darle la unidad, estabilidad, tranquilidad, orden y justicia que necesitaba tan desesperadamente. Desde el momento en que fué Arzobispo dió un vuelco a su política; demostró ser

totalmente ajeno al destino del país, ser en verdad un monstruo de egotismo. Este egotismo creció en él hasta que al fin se transformó en una indudable manía. Tengo pruebas irrecusables en el sentido de que antes de dejar Francia profetizó claramente, en presencia de numerosos testigos, que no le quedaba mucho tiempo por vivir y que sería muerto en Inglaterra. Usó todos los medios de provocación. Siguiendo paso a paso su conducta no se puede inferir sino que había decidido morir por el martirio. Aún al final hubiera podido darnos razones. Vosotros habéis visto cómo evadió nuestras preguntas, y cuando nos hubo exasperado deliberadamente, más allá de la paciencia humana, todavía pudo haber escapado fácilmente, se podía haber guardado de nosotros bastante tiempo como para permitir que se enfriara nuestra justa cólera. Eso era, justamente, lo que él no quería que pasara; insistió, mientras estábamos inflamados de ira, en que las puertas fueran abiertas. ¿Necesito decir más? Creo que con esos hechos ante vosotros, no vacilaréis en emitir un veredicto de suicidio en estado de enajenación mental, el único veredicto caritativo que podéis pronunciar sobre uno que fué, a pesar de todo, un gran hombre.

PRIMER CABALLERO

Gracias, Brito. Creo que no hay nada más que decir; y sugiero que vosotros os disperséis ahora tranquilamente hacia vuestros hogares. Cuidad por favor de no vagar en grupos por las esquinas y de hacer nada que pueda provocar algún disturbio público.

[Salen los Caballeros]

PRIMER SACERDOTE

¡Oh, padre, padre, nos has abandonado, te hemos perdido,
¿Dónde te encontraremos, desde qué lugar lejano
Desciende tu mirada sobre nosotros? Tú ahora en el Cielo,

¿Quién nos guiará, nos protegerá, nos dirigirá?
 ¿Después de qué jornada, a través de qué espanto nuevo
 Recobraremos tu presencia? ¿Cuándo heredaremos tu fuerza?
 La Iglesia yace profanada,
 Huérfana, sola, desolada, y los paganos edificarán sobre las
 ruinas,
 Su mundo sin Dios. Lo veo. Lo veo.

TERCER SACERDOTE

No. Pues la Iglesia es más fuerte por esta acción,
 Triunfante en la adversidad, fortificada
 Por la persecución: suprema, en tanto mueran hombres por
 ella.
 Id, débiles fristes hombres, perdidas almas errantes, sin casa
 en la tierra ni en el cielo
 Id a donde la puesta del sol enrojece la última roca gris,
 De Bretaña, o las columnas de Hércules.
 Id a arriesgar naufragios en las costas adustas
 Adonde los moros aprisionan a los cristianos;
 Id a los mares del norte aprisionados por el hielo
 Adonde el aliento de muerte entumece la mano, hace embotar
 el cerebro;
 Encontrad un oasis bajo el sol del desierto,
 Id a buscar alianza con los paganos sarracenos,
 A compartir sus ritos obscenos, y tratad de alcanzar
 El olvido en sus cortes libidinosas,
 El olvido en la fuente junto a los datileros;
 O sentáos a roeros las uñas en Aquitania.
 En el pequeño círculo de dolor dentro del cráneo
 Aún hollaréis y pisotearéis una incesante ronda
 De pensamientos, para justificar vuestra acción ante vosotros
 mismos,
 Tejiendo una ficción que se deshace mientras la tejéis,
 Andando siempre en el infierno de las falsas apariencias
 Que nunca es creído. Tal es vuestro destino en la tierra
 Y ya no debemos pensar más en vosotros.

PRIMER SACERDOTE

¡Oh, mi señor!

La gloria de cuyo nuevo estado está oculta para nosotros,
Ruega por nosotros en tu caridad.

SEGUNDO SACERDOTE

Ahora a la vista de Dios

Junto a los Santos y mártires que te precedieron,
Recuérdanos.

TERCER SACERDOTE

Suban nuestras gracias

Hasta Dios, quien nos ha dado otro Santo en Canterbury.

CORO

[Mientras un coro a la distancia canta un Te Deum en latín]

Te ensalzamos, ¡oh Dios!, por tu gloria manifiesta en todas las criaturas de la tierra.

En la nieve, en la lluvia, en el viento, en la tormenta, en todas Tus criaturas, cazadores y víctimas a un tiempo.

Porque todo existe solamente en tanto Tú lo ves, en tanto lo conoces.

Todo existe solamente en Tu luz, y Tu gloria es declarada aún por aquello que te niega; las tinieblas declaran la gloria de la luz.

Aquellos que te niegan no podrían negarte, si Tú no existieras; y su negación no es nunca completa; que si así fuera, ellos no serían.

Ellos te afirman viviendo; todo te afirma viviendo; el pájaro en el aire, ya sea el halcón o el pinzón; la bestia en la tierra, ya sea el cordero o el lobo; el gusano en el suelo y el gusano en el vientre.

Por tanto el hombre que has hecho, para ser consciente de Ti, debe a conciencia ensalzarte, en pensamiento, en palabra y en acción.

Aún con la mano en la escoba, la espalda doblada al encender el fuego, la rodilla doblada limpiando el hogar, nosotras, las fregonas y barrenderas de Canterbury.

La espalda doblada por el trabajo, la rodilla doblada por el pecado, las manos que cubren el rostro bajo el miedo, la cabeza doblada bajo el pesar.

Aún en nosotras las voces de las estaciones, el gangueo del invierno, el canto de la primavera, el zumbido del verano, las voces de las bestias, y los pájaron te ensalzan.

Nosotras agradecemos Tus mercedes de sangre, Tu redención por la sangre. Porque la sangre de Tus mártires y santos

Enriquecerá la tierra, creará los lugares sagrados.

Donde quiera que un santo ha habitado, donde quiera que un mártir ha dado su sangre por la sangre de Cristo,

Allí la tierra se vuelve sagrada y la santidad no la dejará nunca

Aunque sea hollada por ejércitos, aunque turistas con sus guías en la mano la examinen;

Desde allá donde los mares del oeste roen la costa de Iona, Hasta la muerte en el desierto, la plegaria en lugares olvidados, junto a la columna imperial partida

De tales regiones brota lo que para siempre renueva la tierra

Aunque sea para siempre negado. Por eso, ¡oh Dios!, nosotras te agradecemos

A Ti, que nos has dado tan grande bendición para Canterbury.

Perdónanos, Señor, confesamos que somos del tipo del hombre corriente,

Del hombre y la mujer que cierran la puerta y se sientan al lado del fuego;

Que temen la bendición de Dios, la soledad de la noche de Dios, la renuncia exigida, la privación infligida por tu mano;

Que temen la injusticia del hombre menos que la justicia de
Dios;

Que temen la mano en la ventana, el fuego en el tejado,
el puño en la taberna, el empujón en el canal,

Menos que lo que temen el amor de Dios.

Nosotras confesamos nuestra culpa, nuestra debilidad, nuestra
falta, confesamos

Que el pecado del mundo pesa sobre nuestras cabezas; que la
sangre de los mártires y la agonía de los santos

Pesan sobre nuestras cabezas.

Señor, ten piedad de nosotras.

Cristo, ten piedad de nosotras.

Señor, ten piedad de nosotras.

¡Oh, Thomas, bienaventurado, ten piedad de nosotras!

Esta traducción fué preparada para el Teatro del Pueblo de Montevideo por I. Vilariño y E. Rodríguez Monegal. Se ha utilizado la edición inglesa publicada en 1948 por Faber and Faber, London. Los traductores agradecen vivamente la colaboración prestada por el señor Jorge Bruton y por el señor Derek Traversi y señora en el cotejo definitivo de los textos.

NOTAS

JOAQUIN TORRES - GARCIA

(1874 - 1949)

Con la muerte, vida y obra del maestro Torres-García se iluminan con una nueva luz, se redondean, se totalizan, se completan. Su figura de viejo patriarca, su exigua voz salida de la llama de pasión que le consumía, permanecen presentes, más fuertes que la muerte. Porque para quien había sido el creador de un mundo de formas, gemelo y distinto del mundo diario, para quien había sellado un modo de vivir con su estilo, la muerte como final, como término, no tiene sentido efectivo. Hasta tal punto la obra del hombre le hace sobrevivir, que la envoltura carnal caída del maestro se hace ahora casi innecesaria: puro espíritu permanece él en su obra, su pintura, su libro.

Urdidor entrañable, perpetuo perseguidor del esquema y la forma del mundo, empeñado en la tarea total de ensanchar su universo día a día, el volumen de su obra había crecido ya tanto que su persona física era por eso ya una poca cosa.

Pocos artistas hubo que uniesen como él la vida a la obra, no en la anécdota sino en lo suyo esencial; tal vez por eso la obra que la hubo recogido gota a gota, la muestra ahora, esplendorosa, viva, libre de contingencias, permanente.

Del maestro puede decirse: trabajó, creó en espíritu y carne, sufrió, tuvo esperanza, ganó la memoria de hombres y entró en el dominio a que siempre aspirase: la tradición.

Para situar claramente la obra del maestro Torres-García dentro del arte moderno, conviene precisar que la dirección de su obra ha sido justamente la opuesta del arte de hoy en sus circunstancias fundamentales.

Mientras el arte moderno puede colocarse válidamente en la zona de lo romántico, por razones que veremos inmediatamente, Torres por esencia y por voluntad quiso ser y fué finalmente y a pesar de todo, un clásico.

Las dos ramas más caracterizadas del arte moderno son el surrealismo y el arte no figurativo. La primera por propia confesión de

sus pioneros, por la abundante literatura que ha proliferado a su alrededor, es específicamente un rebrote, espasmo frenético de lo romántico cargado de los indudables males de la estructura social y moral de nuestro tiempo.

La segunda, de aparente voluntad formal, engaña en cierto modo si se la considera con ligereza, porque si aparentemente implica una voluntad de perfección, de liberarse de los elementos contingentes para entrar a los esenciales, no alcanza a quitar de su fondo un recargado conceptualismo, un barroquismo de negaciones.

Ni en la primera rama ni en la segunda, hay ese equilibrio entre idea y material, entre hombre colectivo y hombre personal que parece exigir lo clásico. A unos y otros, surrealistas y no figurativos, la pintura les está estrecha: experimentan la angustia de la inefabilidad, típicamente romántica. Inefabilidad de más sueños unos, de más pureza otros.

Frente a ellos Torres opone su voluntad formal de expresión, Torres que fué por voluntad y por resultado, que es lo que más importa, un clásico en tanto cumplió con los equilibrios precitados. Y sabe ir de más en más, mediante su encendido magisterio, a una descarnación de lo plástico, que no resultó lo que el neo-plasticismo que barrió con la impureza y con el hombre, sino un arte puro y humano, imperfectamente humano, perfectamente equilibrado de ideas y mundo, de pasión y verdad.

Su último período de pintor, que podría llamarse de "pintura pura", para contraponer su denominación a la de "pintura pintura", engendradora de tanta verdad y tanta mentira y callejón cortado, es a mi juicio, una de las pocas cosas verdaderamente definitivas del arte moderno.

Lamentablemente la lejanía física y mental que el "arte moderno" (llamando así al centro de producción y comercio del arte actual) impone entre lo suyo y lo de fuera, hará que Torres permanezca momentáneamente ignorado y que su mensaje se pierda para muchos.

Así, si midiésemos la importancia de un pintor, su calidad, por sus repercusiones inmediatas y no por el grado de universo plástico y humano que contiene, la obra de Torres sometida a comparación con las figuras más significativas del arte moderno, Matisse, Picasso, Braque, etc., quedaría disminuída. Pero si atendiésemos a aquellos valores esenciales, no cabe duda que el maestro se ve en un nivel de importancia, de resultado, donde las comparaciones carecen de sentido real y sólo cuentan las apetencias personales. El "arte moderno" no ha recibido por ahora influjo alguno de este montevideano que vivió en Cataluña y París, viajó por el mundo y dió, con Mon-

tevideo y su madurez juntamente: su influencia ha operado de otro modo y en otro terreno, como trataremos de precisar más adelante.

Tal vez, en futuros reconocimientos su mensaje trascienda a más anchas, no más altas esferas.

De cualquier modo a los crédulos nos queda ahora esta presencia brillante, este mundo, esta obra impar para regocijo del espíritu; y para fuente de futuros hallazgos a sus discípulos más próximos en espíritu, de donde sacar con esa vida y las suyas propias una nueva obra paralela a la del maestro.

Aquella contraposición que señalásemos de Torres-García con el arte moderno proviene a la vez que de implícitas resistencias personalísimas, de convivencias prolongadas e íntimas.

La pintura de Torres-García, recorrió en un lapso de cincuenta años la gama de soluciones que espejan más o menos la genealogía del arte moderno y que incluyen hasta las zonas posteriormente repudiadas como ideas por el maestro.

Así su comienzo fué la academia, de donde Torres sacó el amor del oficio, del trabajo duro de pintar. Luego sucesivamente hizo el maestro impresionismo bajo la influencia de Stenlein y Toulouse Lautrec, sintetismo (según la denominación de Podestá) que podría ser una forma de futurismo en tanto tenía preocupaciones de movimiento, de traducción de una vida agitada y ciudadana; clasicismo, pintura que recogía las apetencias de Torres de un arte entroncado con la tradición greco-romana del Mediterráneo y que condecía perfectamente con sus necesidades de orden, de serenidad, de castidad, de paz idílica.

Todo aquello, hasta desembocar en París y su pintura, siendo ya un pintor con todos sus años y todo su oficio y hacer allí su "fauvismo", su pintura de calidades, de negrismo, de expresionismo, y su contacto directo con aquel mundo que siempre el maestro recordara con emoción.

De todo aquello vivido y pintado, a la vez que pensado y escrito, Torres-García sacará los elementos raíces del "constructivismo", su solución ideal y personal para los problemas de arte, que como dialéctico hombre viviente siempre tuvo planteados.

El "constructivismo" iniciado en París recibió de los períodos pasados del maestro aportes perfectamente caracterizados. De su vocación primera clasicista, recibe la voluntad de estructura estática, a la vez que la realiza mediante el número de oro que Torres descubre con el primer constructivismo y que la impulsa y condiciona, y adopta como razón efectiva de proporción y que verifica como invariable de las artes reunidas en la línea de la "tradición del hombre abstracto", artes, griego, egipcio, americano autóctono, etc.

De su época futurista o sintetista, la frecuentación de los objetos ciudadanos y su alusión a la civilización y al dinamismo. Del "fauvismo", el gusto por las calidades de la materia, el empaste generoso, la espontaneidad en ciertos trazos, todos estos elementos infaltables en el primer constructivismo.

Esta forma, es sin discusión la forma más propicia a Torres ordenador, la forma en que Torres puede dar explícitamente el universo total de cosas e ideas de que forma parte. Es para el maestro la concreción de afanes y búsquedas totalizadoras, la forma plástica efectiva a su vocación de hombre milenario, desarrollada y persistente entre el bisonte altamireño y el día presente.

El constructivismo es para Torres, a la vez que base de su obra inmediata siguiente, resumidora y totalizadora, uno de los polos de su futura oscilación. Oscilación que comprenderá las dos zonas distinguidas por Torres, de arte decorativo monumental y arte de la intimidad del hombre particular; arte constructivo y pintura.

La pintura constructiva será por muchos años objeto de los desarrollos teóricos del maestro: aplicado a demostrarla, a explanarla no consigue sin embargo borrar el cúmulo de incomprendiciones y amables y torcidas interpretaciones jeroglíficas que se forman a su alrededor. En la persistencia, el constructivismo aun bajo variadas formas, gama de blanco y negro, colores primarios, etc., se libra de más en más de las influencias "fauves" que en sus comienzos eran manifiestas y culmina en dos hechos concretos: el monumento cósmico del Parque Rodó, estela de piedra, y la decoración mural de la colonia Saint-Bois que Torres realizara conjuntamente con sus discípulos, obras éstas sin parangón en los tiempos contemporáneos. Vieja esencia en nuevo vaso, forma de hoy de las viejas preocupaciones universales del hombre a la vez que un resultado enhebrado aún con sus contradicciones en la línea del arte moderno, ha repercutido casi más en el extranjero que entre nosotros.

Integrado y desarrollado el constructivismo está próxima la culminación de Torres-García pintor. Culminación que no desvaloriza su obra anterior, sino por el contrario la ilumina, la carga de sentido y hace evidentes los acentos fundamentales del maestro.

Siendo Torres un pintor de raza, nacido tal, señalado y elegido consigue su madurez tempranamente y de tal manera que sus obras de todos los tiempos espejan a través de formas transitorias esa certeza de quien ve con ojo certero, a través de aparentes y pasajeros conflictos de ideas, tan necesarios paradójicamente, para que aquella visión pueda afinarse.

Sin embargo su culminación, la consigue, en tanto correlación de ideas y obras, en tanto certeza definitiva y conciencia de sí mis-

mo en sus años montevideanos influído por sus discípulos, desarrollando el constructivismo su creación personalísima, y obligado por necesidades de su magisterio, a concretar lo esencial de la "pintura", que será el otro polo de oscilación de su obra, y a la que sus discípulos tienden de manera casi unánime.

Su culminación pues, como fruto de idas y venidas en la pintura y el arte constructivo no significa por esa razón de oscilación, una madurez de verdad estática.

De modo contrario Torres fluctuará entre constructivismo, arte de abstracción, pero simultáneamente de intuición pictórica, y un naturalismo conseguido en un plano esencialmente plástico: "la pintura". Ambos polos engendrarán un como tercero superior, compendio de naturalismo y constructivismo, la llamada "pintura pura" que Torres practica en sus últimos años con exclusión de toda otra.

Esta pintura pura, a diferencia de la pintura que Torres recoge con propósito y por raíces de Velázquez y El Greco principalmente, parece ocurrir en un ámbito en que se funde el arte monumental, con el particular, en una síntesis depurada y última.

Allí la pintura, compendiando todas las experiencias del maestro se descarna de pequeñas pasiones y el arte constructivo se integra de orden presente, recuperación de objetos, y muestran cómo en Torres tiembla una gran pasión final de tener cosas efectivas en los sueños pintados, que por una trasmutación misteriosa se transforman en cosas que viven verdaderamente una vida distinta, otra realidad.

Tan difícil como tener una gran pasión, es permitir que esta gran pasión se derrame y resulte de ello arte, tal como ocurre en un Picasso o en un Neruda; pero más difícil todavía es poder construir con ella contenidamente, clásicamente, tal como lo consiguiera el maestro Torres-García o Antonio Machado en el mundo gemelo de la poesía. Así se ve al maestro ahora después de su muerte, como un apasionado, regidor de su pasión con el número, un profeta elegido, portador de verdad y oficio divino.

Es ahora que Torres hace vivir una aparente o efectiva paradoja de la creación artística.

Habiendo tenido siempre la íntima voluntad de hacer la pintura por medios exclusivamente plásticos, y de crear una estructura, una forma, un cuerpo, se refiere entonces a su pintura, y casi puede decirse la aborda de manera temática, la explica, encuentra simbologías, razones, interdependencias humanas entre sus partes, mientras aquélla resplandece, paradójicamente, más exacta, más conseguida, rebasando esta contradicción que sorprendiera a más de uno, mientras el maestro hablaba de su pintura.

No habiendo existido la pintura en el Uruguay antes de la venida del maestro Torres (como el mismo lo señalara últimamente) resulta obvio señalar la enorme trascendencia que su llegada tendrá para nuestros pintores.

De los ya formados provendrá una enconada resistencia, triste fruto de incapacidad e incomprendición; pero de algunos jóvenes profundamente dotados, el apoyo y el discipulazgo.

Movidos principalmente por la fe del maestro, viviendo en un orden de vida que Torres mostró como nunca antes se había conocido, al maestro se debe haber hecho posible la primera generación de pintores del Uruguay.

De allí que su desaparición física, si bien parece importar poco a su obra, importa básicamente, casi familiarmente, al grupo de pintores que más próximamente lo rodearan, pintores a quien la muerte del maestro obliga a mayoría de edad en el oficio de pintar y que de hoy en más deberán sostener el mundo con sus manos.

Sin herencia de ejemplos directos, táctiles, de pintura, más aún se hace necesaria ahora la frecuentación de la pintura de Torres y la lectura de sus libros que interesan fundamentalmente como los escritos de un pintor que habla de la pintura, de un artista que habla del arte y lo mira desde sus ángulos más propicios o más contradictorios, y no como los de un teorizador a quien el arte llega intelectualmente, no carnalmente ya que Torres-García como pintor resultó más que un inteligente, un hombre de carne y hueso.

Cuando tratábamos de medir la influencia de Torres García en el "arte moderno" nos hallábamos, con que pese a los valores permanentes de su obra, paradójicamente, ésta no había marcado, en tanto cosa íntima, a la pintura actual (sino precisamente lo contrario) a diferencia con lo que ocurriría con otras figuras de primer orden.

A ese respecto pues, será conveniente llamar la atención que la conmoción causada por los maestros del arte moderno sobre el orden recibido, cosa verdaderamente valiosa, no se balanceó con la consiguiente influencia formativa.

Por el contrario, los modos personales, con que la pintura ha sido ofrecida por los maestros de la escuela de París a sus seguidores inmediatos, casi diría a sí mismos, aun en obras de jerarquía y condición sin duda geniales, ha determinado el desconcierto, la imitación, la pérdida de la pista de los valores esenciales, circunstancias todas éstas que afligen a la joven pintura derivada de la Escuela de París.

Contrariamente, la influencia de Torres ha resultado —ya que Torres recoge el hilo perdido de la tradición del arte y la pintura, tarea simple de enunciar pero que implica una tenaz voluntad y

una clara visión para quien llega al foco de irradiación de una nueva forma pictórica y está amenazado por mimetismos de tentación permanente—, ha resultado, digo, en el mundo particular en que vivimos, de un carácter a la vez que conmocionador, formativo.

Ninguno de los pintores de la Escuela de París, como lo hizo Torres-García, conglomeró a su alrededor a pintores que tomarían de lo suyo la presencia perdurable de la pintura, ofrecida por medio de una pintura despojada de accidentes y pequeñas pasiones, a la vez que por una teorización entrañable y preñada de vivencias. Casi las normas imprescindibles de un catecismo pictórico, diferenciado claramente sin embargo de toda receta simplista o complicante, peligro tan presente en tal terreno.

Tan sólo los maestros de antaño organizaron su magisterio en esta forma y con parejos resultados. Hoy que vemos cual Torres lo consiguiera, a través de tanto decir, de tanto hacer, y en ambas cosas persistir en el clima creado poco a poco y constituido finalmente en una forma de encarar la pintura y de vivir, no dudamos que las posibles formas pictóricas de nuestro medio, por ahora, estarán marcadas por ese clima, y con el conducto de los actuales discípulos del maestro.

De tal modo que aquella falta de resonancia mundial, evidente, del maestro, quedaría pues conjugada con esta otra, más particular, pero más entrañable, más profunda, más viva sin duda, comprometedora de una raíz más fecunda, el hombre individual, y más propicia a la continuación de la mantenida línea de la tradición de la pintura que el arte actual a pesar de todo, y para su bien, parece sostener, aunque no siempre con la debida conciencia.

Fuente escondida, tubo subterráneo en la mayoría de los pintores contemporáneos en que existe, aun en los más geniales, en Torres pura presencia de agua fluyente y cristalina, espejo de la tradición y de su tiempo.

SARANDY CABRERA.

SOBRE LA GENESIS DEL “FAUSTO”

El “Fausto” es una obra incommensurable. GOETHE.

Esa calificación —*obra incommensurable*— no es para la historia literaria una definición sino un problema. Lo *incommensurable*, si refleja un importante hecho histórico de modo ejemplar y verdadero, si no es un escape individual de problemas personales difícilmente solucionables, sino que, en su carácter de único, en su rebasar las normas, se evidencia como necesario, —es, pues, algo más que mera curiosidad, mero hecho biográfico.

Por eso —y no por meras razones filosóficas— la génesis es aquí especialmente importante ⁽¹⁾. El viejo Goethe ha afirmado siempre que la concepción del *Fausto* estaba fijada para él desde cincuenta o sesenta años atrás. Sobre la exactitud de esa afirmación hay grandes disputas entre los historiadores de la literatura. A estas disputas las considero ociosas. Goethe tiene y no tiene razón. Sin duda él ha sentido el *Fausto* ya en su juventud como un poema mundial; especialmente le han atraído esas posibilidades contenidas en la leyenda. Tampoco existe duda de que no escribió el mismo poema que en su juventud se ofrecía ante sus ojos. El crecimiento del *Fausto* con la vida y las experiencias de Goethe no es solamente un madurar, un desarrollo del germen originario; es, al mismo tiempo, una transformación radical. El hecho de que Goethe haya abandonado repetidamente y por decenios el trabajo del *Fausto*, que haya considerado durante cierto tiempo a la obra como necesariamente fragmentaria, no contradice la continuidad del trabajo del *Fausto*. Así como tampoco la contradicen los apuntes contemporáneos de Goethe, los que atestiguan que en su origen no existió ningún plan orgánico, al mismo tiempo que indican qué escenas aisladas fueron ejecutadas y yuxtapuestas. (En algunos casos, hasta el orden exacto estaba indeterminado. La escena *Bosque y Caverna* aparece por primera vez en el fragmento de 1790, pero recibe su posición exacta recién en 1808.) Y muy tarde aún aparecen alteraciones decisivas: así, especialmente, en lo que respecta a la entrada de Helena en la segunda parte, cuya justificación dramática ha conducido a la invención de la *Noche clásica*

(1) Se ha elegido este trabajo de Lukacs —que enjuicia sobriamente a Goethe desde un punto de vista marxista— por representar un enfoque moderno y original sobre un tema tan monótonamente tratado. El original alemán fué publicado por vez primera en la revista *Internationale Literatur* (Nº 5, 1941). La traducción ha sido realizada por F. L. B.

de *Walpurgis*. Todo esto no excluye una idea básica fija, aún sujeta a cambios. Menos aún debe entenderse la idea en el sentido de una formulación conceptual y sí como definición concreta, como horizonte, como perspectiva del desarrollo de determinada figura. Conservando los contornos de su destino muy vagamente imaginados, eran posibles suaves transformaciones *subterráneas* hasta su paulatina conversión en lo contrario, sin que se destruyera la unidad de la figura de Fausto.

La leyenda como base facilita tal génesis. Gorki tiene mucha razón al opinar que leyendas como la del *Fausto* "no son frutos de la fantasía sino hipérboles enteramente legítimas y necesarias de los hechos reales". Son grandes tendencias reales e históricas de la vida que llevaron el trabajo poético del pueblo a lo esencial y en ese nivel lo han condensado en figuras. En éstas el joven Goethe vió vivos ante sí los problemas más profundos de una época, sensibles, palpables, y reflejando, además, todas las profundidades; al mismo tiempo vió en ellas los símbolos de las cuestiones más penosas de su propia vida y de su propia época. Esta identificación del propio destino con la leyenda y, a causa de ello, la transformación gradual que ésta sufrió no significan ninguna introspección, ninguna introducción injustificada de la propia subjetividad en el material ajeno, sino un desarrollo ulterior, propio e independiente de la autoconciencia de la vida nacional, y aún más, de la vida de la humanidad en general. La época de Goethe, especialmente la del joven, poseía todavía aquella capacidad de transformación orgánica de las tradiciones folklóricas del mito. En esto el joven Goethe difiere de la mayoría de sus compañeros de generación, principalmente porque toma sus temas predilectos de los mitos populares (*Fausto*, el judío errante, *Prometeo*) o de ciertas figuras históricas (*Mahoma*, *César*, *Goetz von Berlichingen*) en las que la tradición popular ha colaborado y aportado a la época la aureola que las reviste. Eso está en contradicción aguda con las anécdotas históricas dramatizadas, temáticamente casuales, o con hechos de la vida dispersos en la producción del *Sturm und Drang*.

Esa aureola de la tradición popular es extremadamente favorable para temas de tal magnitud. Ella permite desarrollar de manera viva la unión de la leyenda con el presente sin anular la cohesión orgánica de la misma, puesto que la actividad transformadora del folklore se hace ininterrumpidamente efectiva en los grandes temas y la actividad de un poeta importante puede volverse legítima continuación del trabajo poético-conceptual del pueblo. Y de esa manera, como continuación orgánica de la tradición popular, también la concepción del poeta individual logra la posibilidad interna de crecer y de transformarse, cambiando solamente los contornos humanos del protagonista sin destruirlos.

Se sobreentiende que —según la época— leyenda no equivale a leyenda, ya que cada una de éstas tiene distintos grados de vitalidad, de enraizamiento en el presente, y por eso mismo distintas posibilidades de transformación interna. Las leyendas que Goethe anuda —con dos excepciones decisivas: *Goetz* y *Fausto*— son bíblico-religiosas, en el sentido más amplio de la expresión, o antiguas. Quiere decir que nacieron de aquellas masas conceptuales cambiantes, de las cuales la primera dominaba las revoluciones de la edad media, de la naciente época moderna hasta Cronwell, y que en la Alemania del joven Goethe —a pesar del gran éxito inicial del *Mesías* de Klopstock— empezó a perderse; mientras que la segunda fué, desde el Renacimiento, una bandera de la renovación espiritual de Europa y, en la Revolución Francesa y bajo Napoleón, fué la base de las últimas *ilusiones heroicas* de la Europa occidental.

No es sorprendente que en Alemania, que en aquel tiempo por primera vez desde la Reforma y la guerra campesina despertó a una vida espiritual, todos los elementos ideológicos de la revolución burguesa —sin ser reconocidos muchas veces como tales— en cierto modo flotaran en el aire y fecundaran la creación del joven Goethe. Pero la real inmadurez de la revolución burguesa, su largo alejamiento en el futuro, reaccionan sobre la vitalidad de los antiguos materiales legendarios, hacen empalidecer sus figuras. Así en el joven Goethe, de esos círculos temáticos nacen sólo fragmentos líricos, sólo sentimientos y pensamientos; sólo se hacen vivos los pensamientos sentidos, no así las figuras activas.

Nacen grandes obras acabadas, en ningún modo por casualidad, de las dos grandes excepciones (*Goetz* y *Fausto*) que no son comunes a Europa, sino específicamente alemanas. (Goethe afirma en la misma *Poesía y verdad* el origen simultáneo y homogéneo de esa elección de material.) El hecho de anudar a la leyenda y a un pasado semi legendario, testimonia en un alto sentido el instinto profundo del joven Goethe para la actualidad. Su entusiasmo de la época de Estrasburgo por el gótico no tiene nada que ver con la edad media, no es ningún anticipo del Romanticismo.

Al contrario, en los dos grandes bosquejos juveniles que ha ejecutado efectivamente, Goethe se remonta a las primeras (y últimas) grandes luchas en las que Alemania trataba de liberarse de la Edad media: la Reforma, el Renacimiento alemán, la lucha entre el pequeño principado y la nobleza, la guerra campesina. (El poema *Hans Sachsen's poetische Sendung*, 1776, es un eco de esas intenciones.)

Ya en la elección de tales temas se expresa la genialidad del joven Goethe: sus objetos no son nunca remotos ni de mero carácter privado sino que, naciendo inmediatamente de sus vivencias personales, coinciden de modo espontáneo con las tendencias nacionales

más importantes. El despertar espiritual de la Alemania burguesa —un centinela muy avanzado de su despertar político— es reconducido por esa poesía a sus orígenes: a la época en que desde tiempo atrás estaba roto el hilo del desarrollo orgánico. Su vivificar poético debe tener ideológicamente el efecto de reanudar el hilo de la historia. El retroceder en ese pasado es en verdad necesario para tomar impulso hacia lo nuevo, un meditar sobre la herencia histórica.

Sin esa condición ningún pueblo puede renovarse. Pero, para el modo de su renovación, es decisivamente importante dónde y cómo se anuda al pasado, qué mira como herencia. La vuelta a la Edad media en el Romanticismo es por un lado un síntoma de las tendencias reaccionarias de la renovación nacional y por otro lado un fuerte perjuicio y extravío del posterior desarrollo ideológico alemán. Friedrich Hebbel que siempre estuvo muy lejos de todo pensamiento radical democrático, rechaza, a pesar de eso, enfáticamente esa vuelta a la edad media. Reconoce la grandeza de Shakespeare en que no se remontó a momentos anticuados de la vieja historia inglesa sino a la guerra de las Dos Rosas, cuyas consecuencias en su momento eran todavía vivamente sentidas. Y lo mismo exige a la vinculación de los poetas alemanes con la historia alemana: “*Es tan difícil reconocer que hasta ahora la nación alemana no puede mostrar ninguna historia de vida sino solamente una historia de enfermedad, o se cree con toda seriedad poder curar la enfermedad por poner en alcohol a las tenias que le “comieron los intestinos a los Hohenstaufen?”*”.

El viejo Goethe al leer las obras de Walter Scott llegó a conclusiones semejantes. El admira no solamente la capacidad poética de Scott sino ante todo la riqueza de la historia inglesa misma. Y la contrasta con la pobreza de la historia alemana; la que fué causa, de que, casi inmediatamente después del *Goetz von Berlichingen* se operó una vuelta a lo particular, motivada por la indigencia de la temática histórica alemana.

Goetz y Fausto, según la concepción del joven Goethe, son históricamente concurrentes, tanto objetiva como subjetivamente como “ayudas propias en una época de feroz anarquía”: las dos pertenecen a la época de la Reforma; las dos son igualmente formas históricas de expresión sensorial para el ansia de libertad nacional y política y la concepción del universo del joven Goethe y, en su diversidad y su profundidad, en su pathos y en sus limitaciones, eran en Alemania símbolo del deseo de liberación de toda una época. Lo que *Goetz* representaba política y socialmente para el joven Goethe, *Fausto* lo significaba para todos los problemas de la concepción del universo y su realización en la vida.

Por eso, la dialéctica de la libertad en Goetz, que intelectual y políticamente era profundamente intrincada, es una clave importante del por qué el bosquejo juvenil del *Fausto* tenía que quedar inconcluso. Las limitaciones en la concepción de la historia alemana, de la libertad humana y de su expresión política —que el joven Goethe compartió con los más importantes ideólogos de su juventud, con Herder y Justus Möser— no son tanto limitaciones individuales e idiosincrasia de personalidades aisladas sino más bien un necesario reflejo ideológico del desarrollo de la Alemania misma. En contraste con Inglaterra y Francia en el oeste, con Rusia en el este, donde la unificación estatal de la nación en lo esencial ya se había consumado cuando el desenvolvimiento económico del capitalismo puso a la orden del día una revolución burguesa democrática, el desarrollo de Alemania lleva en sí la contradicción de que la sociedad burguesa naciente tiene que realizar recién la unidad nacional, que la formación de la unidad nacional se vuelve la cuestión central de la revolución burguesa democrática (Lenín).

Esa situación peculiar de Alemania, consecuencia especial del desarrollo atrasado del capitalismo, tiene un efecto debilitante sobre las tendencias revolucionarias democráticas. En la Alemania del joven Goethe no existían ni en germen aquellas masas plebeyas que en Inglaterra bajo los puritanos y en Francia bajo los jacobinos lograron la revolución democrática contra la burguesía. Por eso, la misma ideología de la más avanzada vanguardia no podía tener aquella audacia que es tan característica de la época preparatoria de la revolución en Francia e Inglaterra. Una audacia revolucionaria emerge solamente en algunos excéntricos aislados y sin influencia. Un programa verdadero para la transformación revolucionario-democrática de Alemania lo podían recién presentar los líderes teóricos del proletariado alemán: en el *Manifiesto Comunista* y en la *Neue Rheinische Zeitung*. Por eso la reanudación con las revoluciones anteriores recibe su expresión consecuente e históricamente justa aquí en la “guerra campesina” de Engels. (Sin duda, en el movimiento democrático del cuarto decenio hay algunos pocos precursores; así Zimmermann.) Para el joven Goethe es imposible entender la guerra campesina como revolución democrática y, de acuerdo con eso, la revolución democrática como base de la Alemania liberada y unificada. Goethe tiene, desde el principio hasta el fin, como la mayoría de los más importantes hombres de la Ilustración una posición de rechazo para la revolución en general y para la revolución democrática en especial. Tiene, como los principales de ellos, grandes y cálidas simpatías por el pueblo oprimido; critica como éstos duramente a los opresores; tiene una verdadera comprensión del sufrimiento y aguante heroicos, y también de la rebelión heroica de figuras aisladas e

individuales. Pero la transformación revolucionaria misma, "desde abajo", del orden social más reprobable, le choque. Él considera al pueblo rebelde como en su época Hobbes: como "*puer robustus sed malitiosus*" (como mozo fuerte pero malicioso).

A pesar de esa barrera infranqueable, la ilustración (*Aufklärung*) alemana —surgida muy tarde, desarrollada rápidamente— cae pronto bajo la influencia de la crítica plebeya del progreso en la civilización capitalista. Aún Lessing tiene una posición esencialmente crítico-negativa frente a Rousseau. Herder y Goethe (como el joven Kant) le reconocen. Claro que no se puede considerar así no más al joven Goethe como un discípulo de Rousseau; pero su patriotismo alemán, su encono por la división de la patria, se vuelca, muchas veces con acentos rousseauianos, contra los triunfadores en la guerra campesina, contra los medradores de la Reforma; contra los principes, contra la política, la moral, la cultura y la civilización producidas en las Cortes. El hecho de que esa crítica "de abajo" en Goethe se subordine a una defensa de la nobleza democrática de los Goetz, Sickingen, etc., enturbia la perspectiva, la enreda, al idealizar al héroe reaccionario de su juventud a quien Marx llamó "*un bri-bón miserable*". Pero de ese odio plebeyo-rousseauniano nace una imagen inflexiblemente verdadera del mundo superior, del mundo de las pequeñas cortes: de su vaciedad y de su corrupción, de su egoísmo miserable, de su destrucción de las mejores fuerzas de la germanidad. Y aunque la contra-figura positiva, la salud del pueblo bajo, es simbolizada, con error político, en la pequeña nobleza, la mayoría de las características buenas y verdaderas de esa contra-figura son la rectitud y la honestidad burgueso-plebeyas, la rebeldía contra la pseudo-cultura de las cortes. A ese respecto Goetz media entre "*Emilia Galotti*" de Lessing y *Cábala y amor* de Schiller, tan lejos está aún el joven Goethe del pathos acusador de ambos.

La nobleza bandolera de Goetz es para el joven Goethe sólo un símbolo, expresión de la necesidad de libertad indomada y desenfrenada, del nuevo hombre de la vanguardia ideológica, que está entonces en proceso de conciencia de sí misma, de la sociedad burguesa en Alemania. El desarrollo incompleto de la diferenciación social y política —"no se puede hablar ni de capas ni de clases sino, cuando mucho, de capas pasadas y de clases nonatas", dice Marx— tiene como consecuencia el aislamiento, el tener que bastarse a sí mismo de los ideólogos. Los enemigos están claramente delante de sus ojos en el feudalismo cortesano. Ellos, como revolucionarios burgueses, quieren extinguir la estrechez de miras y de manera de vivir de la clase burguesa naciente. Pero la mayoría de los intelectuales está en parte infectada por las cortes, en parte hundida en el epigonismo desarraigado de una *Ilustración* achatada (también por una adapta-

ción a la mencionada estrechez de miras). Así nace el ideal de la "ayuda propia". Y la genialidad poética del joven Goethe se muestra aquí y produce una "victoria del realismo" en que a pesar de esa implicación lírica frente a su héroe, a pesar de la idealización de la figura, ve claramente no sólo su derrota sino también la necesidad de la misma que descubre poéticamente —contra su implicación— sus determinaciones histórico-sociales. Que él valorice subjetivamente como quiera la rebeldía de Goetz y sus éxitos; su formación es verdadera e históricamente auténtica. Por eso Marx, a pesar del agudo rechazo de la figura de Goetz podía aceptar la obra de Goethe. En el *Fausto* la idea de "ayuda propia" está puesta aún más amplia y profundamente. Ya la leyenda exige para Goethe la necesidad de aceptar la universalidad del planteo del problema. Por eso aparece justificado el recuerdo posterior de Goethe de que intentara desde un principio la formación del Macro como del Microcosmos, la vida pública como la individual. Y como la ejecución posterior demuestra (actos I y IV de la segunda parte) el "Macrocosmos" en el *Fausto* no podía ser otro que el que fué descrito en la vida cortesana del Goetz. Aun cincuenta o sesenta años después, su rechazo no se hizo menos decisivo; solamente las ilusiones sobre las "ayudas propias" caballerescas han desaparecido sin dejar rastro: los caballeros aparecen aquí como la imagen misma de la disolución, junto a las Cortes, la Iglesia, etc. Pero esa comprensión es el producto de un largo desarrollo. Las alusiones al Macrocosmos en el *Ur Faust*, en el Fragmento del *Judío errante*, muestran que un universalismo en la presentación del siglo XVI alemán, la época de dolores de parto y aborto de una nueva Alemania, sólo hubiera podido resultar entonces una repetición ampliada del fondo del Goetz. El *Fausto* del primer fragmento tendría que fracasar en ese mundo como Goetz, como Werther sucumbaron en una Alemania nacida de aquellas confusiones. Pero eso no es todavía suficiente razón para que el *Fausto* del joven Goethe tuviera que quedar incondicionalmente bajo la forma de Fragmento. No hay prueba documental de que la primera concepción del *Fausto* no fuera trágica; tampoco la hay de lo contrario. La comunidad del fondo histórico en Goetz y *Fausto* se expresa sólo de cuando en cuando en las consecuencias temáticas inmediatas, pero igualmente muestra efectos en la atmósfera trágica de ambas obras juveniles. Sin duda en el *Fausto* los problemas están planteados con otra amplitud y profundidad y la insolubilidad (es decir: la solución solamente trágica) de las comunes cuestiones histórico-sociales no llega a agotar ni lejanamente aquellos complejos que Goethe tuvo que pensar y sentir de nuevo radicalmente para llegar a la esencia propia del *Fausto*. La cuestión de la relación cognosciente de la naturaleza, del conocimiento en general, la de la relación del conocimiento y la acción

(las tres cuestiones en último término son una) están aquí en primer plano. Ya la leyenda ha planteado todos esos problemas pero en una forma torcida. Y no por casualidad. Pues todas las tradiciones de la leyenda de *Fausto* tienen su origen en "tierra enemiga": son luteranas, partidarias entusiastas de la Reforma que trataba a la leyenda renacentista —los conflictos trágicos de las demandas ilimitadas del hombre liberado de la edad media, demandas de omnisciencia, de actividad ilimitada, de goce ilimitado de la vida— desde el punto de vista de los pecados religiosos de tales intenciones que convertían al héroe trágico del Renacimiento en un ejemplo desalentador.

Naturalmente, la grandeza y profundidad originales de la leyenda renacentista traslucen también esas transformaciones; naturalmente, un gran poeta como Marlowe, intentó muy pronto vitalizar el espíritu de la verdadera fuente. Pero esa tentativa de una reconstrucción de la profundidad original de la leyenda no era bastante poderosa ni como poesía ni como pensamiento; con demasiada frecuencia se detuvo en características exteriores (embrujos, charlatanerías, fanfarrenerías, magias místicas) de la ejecución de la obra; así, pues, su reacción no podía ser decisiva y duradera.

Los grandes hombres de la *Ilustración* alemana, Lessing y Goethe, no conocían para nada a Marlowe y se acercaron a la leyenda de *Fausto* independientemente, para salvar su verdadero contenido con el espíritu de la *Ilustración*. Esa manera de renovación era enteramente orgánica y justificada. Pues la *Ilustración* es en verdad la heredera legítima del Renacimiento. Tal tentativa tenía que aparejar al mismo tiempo, una transformación radical de la concepción básica, ya que, por el desarrollo de más de doscientos años, todos los problemas importantes de la leyenda del *Fausto* (el de la individualidad creadora, el del Bien y del Mal, el del conocimiento y la vida, etc.) habían cambiado mucho.

El plan de Lessing significa un cambio radical de la leyenda en el sentido del florecimiento de la *Ilustración*: la tentación del Mal se reduce a mera apariencia; la aventura de Fausto, su pacto con el diablo, son un mero sueño; la relación del conocimiento con la vida es, en última instancia, aproblemática.

El joven Goethe se coloca en posición de mayor independencia de la leyenda; pero siendo aquí mucho menos crítico, en el sentido de la *Ilustración*, que Lessing tiene, al mismo tiempo —sin duda sólo en germen— otra relación más profunda con el Mal y su papel contradictorio en la historia de la humanidad. En ese desacuerdo se refleja el desarrollo de la *Ilustración* alemana. En Goethe y en Herder las primeras transiciones hacia la dialéctica idealista surgen de ciertas tendencias de disolución de la *Ilustración* bajo las condi-

ciones específicas de Alemania. Ese movimiento de avance del pensamiento burgués hasta su final culminación aparece a veces bajo circunstancias muy regresivas (ciertamente muchas veces su ambigüedad las hace parecer solamente regresivas). El conocimiento surgiendo siempre más fuertemente de la contradicción como base de la vida y del conocimiento, está aquí en el centro. No es éste el lugar adecuado para analizar, ni con alusiones, la historia de aquellos principios de la dialéctica en Alemania; tenemos que limitarnos a algunas pocas anotaciones. Ante todo está aquí la renovación de Hamann de la *coincidentia oppositorum* (la armonía de los opuestos) que Hamann y el joven Goethe creen tomar de Giordano Bruno; aquí está la influencia subterránea de Vico, cuya primera lectura en Italia, le trae a Goethe el recuerdo de Hamann, a pesar de que éste es en todo sentido sólo un eco débil del gran italiano; aquí está la dialéctica —como tal inconsciente— de los grandes hombres de la Ilustración, ante todo la de Rousseau; aquí está la influencia de Spinoza que igualmente actúa en la dirección de la dialéctica. Todas esas corrientes de pensamiento influyen profundamente en la concepción del mundo del joven Goethe. Así con Hamann, Herder, y ante todo con Goethe, la Ilustración alemana entra en una nueva fase de desarrollo, superior y llena de contradicciones. El descubrimiento de que la contradicción es el centro de la vida y del conocimiento está indisolublemente ligado con la historización de todos los procesos de la vida. El desenvolvimiento en naturaleza y sociedad se convierte en problema central y con él los alemanes toman parte directriz en aquella reforma de la filosofía que tiene su cumbre en Hegel, y en la creación de una nueva ciencia histórica. Ciertamente, aquella es por una parte continuación y desarrollo de tendencias de la Ilustración (Montesquieu, Gibbon, etc.), pero por otra parte cristaliza el historicismo universal como concepción del mundo. En esto aquel movimiento va más lejos que la Ilustración, y aprovecha los conocimientos de la revolución internacionalmente creciente en las ciencias naturales, el surgimiento de la doctrina evolucionista en biología, etc.

Ciertamente, en un principio todas esas tendencias viven en el joven Goethe sólo intuitivamente confundidas. Su totalidad, apresada por los sentimientos, determina la posición de Goethe frente a la leyenda de Fausto. Ellas conducen el tema de *Fausto* a muy distintas profundidades y alturas de lo que fuera posible en el Goetz, y unen el tema con igual fuerza con la época de la leyenda y con la época de Goethe. La dedicación del joven Goethe a la *Historia de los herejes* de Gottfried Arnold, a Paracelso, a Helmont, etc., significa respecto de las ideas el punto de partida para la acogida del tema de *Fausto*, tal como la autobiografía de Goetz von Berlichingen lo fué para el drama de Goetz.

Así el joven Goethe está mucho más cerca de la leyenda original que Lessing y no sólo en una mayor proximidad poética a los trances de su trama, sino, ante todo, en la renovación del espíritu renacentista, del contenido original de las ideas soterrado por las elaboraciones luteranas. Pero esa renovación resulta del espíritu de la Ilustración alemana, de los esfuerzos de aquella época de transición hacia el pensar dialéctico, sobre el que hablábamos antes. La formación consciente de aquella nueva concepción del mundo es la base del trabajo de toda una vida de Goethe en *Fausto*; sus etapas determinan el contenido y la forma de las distintas fases de evolución del poema. Por eso es característico que el desarrollo filosófico de Goethe jugara un papel decisivo para la transición en aquel proceso de transformación; el repensar y transformar el complejo histórico-social forma solamente una parte del trabajo.

Tendremos que analizar minuciosamente los resultados de ese trabajo de toda una vida de Goethe en los complejos de problemas más importantes, en las figuras, etc. Aquí —adelantándonos y con consciente unilateralidad— escogimos solamente aquellos momentos sueltos que permiten iluminar los puntos culminantes en el crecimiento del poema.

O sea, ante todo el problema del conocimiento: la esencia del Espíritu de la tierra que significa el contenido principal filosófico del *Urfaust*. Esa aspiración naciente hacia el pensar dialéctico choca aquí en el comienzo —áspera e inmediatamente—, con el modo de pensar metafísico. El empezar a traslucirse en los sentimientos el nuevo método de pensar conduce al joven Goethe a un rechazo incondicional de todo pensar escolástico-metafísico. En esa oposición el joven Goethe se aleja del pensamiento de la época que sigue las escuelas de los primeros filósofos de la naturaleza de la época renacentista. Así, sin falsificación histórica, puede poner en boca de sus héroes renacentistas los conflictos más profundos de su propio desarrollo intelectual. Goethe queda aún muy lejos, entonces, de la posterior conexión estrecha del intelecto con la razón, de la coordinación del saber intuitivo en el proceso general del conocimiento, de una justa comprensión de la necesidad insustituible de la reflexión y de sus categorías y comprensión de su simultánea inevitabilidad de superación. Por eso el joven Goethe —como Hamann, Jacobi, Lavater y otros compañeros de juventud— pone áspera y excluyentemente frente a frente el saber intuitivo y la reflexión analítica. Para su punto de vista, aun sobresalientemente sentido, significa el presentimiento de la dialéctica: un captar intuitivo de la móvil y moviente unidad del mundo, acompañado por un rechazo incondicional de las definiciones disociativas de la razón y en contraste polar con ellas. Pero mientras

Hamann y con él la mayoría de los contemporáneos del joven Goethe fueron impulsados hacia consecuencias reaccionarias por esa doctrina de intuición que hicieron petrificar en ese estadio, Goethe busca el camino hacia un conocimiento verdadero de la agitada contradicción de la vida. Se deduce de *Poesía y Verdad* que esa búsqueda, y el rechazo necesariamente ligado a ella, de la ciencia contemporánea ha formado el punto más importante de enlace con la leyenda de *Fausto*. Pero ya en ese estado temprano se puede advertir el juicio crítico de Goethe. Su *Fausto* sigue ese camino hasta el fin mucho más radicalmente que Goethe mismo. De esa actitud surge lo trágico de la escena con el Espíritu de la tierra. El ansia de *Fausto* es la misma que la del joven Goethe: una filosofía de la naturaleza que conduce a una *convivencia* total con la movilidad de la naturaleza, una filosofía que trasciende lo meramente contemplativo, lo muerto-objetivo, la inconexión del conocimiento natural con la práctica humana. Por eso *Fausto*, después del conocimiento embriagador de las conexiones macrocósmicas, en el sentido de la filosofía natural del Renacimiento, dice lleno de honda decepción:

*Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur? (2)*

En el ansia de llegar a ese conocimiento *Fausto* evoca al Espíritu de la tierra. En vano *Fausto* se siente infinitamente cerca del Espíritu evocado, éste le aplasta con las palabras:

*Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir! (3)*

Así sopla un espíritu trágico en el *Ur Faust*, igual que en el *Goetz*. No es casual —como veremos más adelante extensamente— que la formación juvenil del conflicto trágico entre hombre y mujer en la tragedia de Margarita haya recibido aquí la forma más disonante y más desgarradora. Ella dominó la primera versión del Fragmento, del *Ur Faust*. Y si miramos la tragedia de amor inmediata en su formación ya está aquí completa. Lo que ha sido agregado después coordina solamente esa tragedia con las grandes conexiones histórico-filosóficas de la concepción del mundo del Goethe maduro. Pero sin esas conexiones queda con un colorido sombrío trágico. Es nada más que una consecuencia el que al final del *Ur Faust*, sobre Margarita

(2) ¡Qué espectáculo! Pero, ¡ay! ¡sólo un espectáculo!
¿Cómo apresarte, oh Naturaleza 'infinita'?

(3) ¡Te pareces al espíritu que concibes,
No a mí!

rita sólo suenan las palabras de Mefistófeles —*Juzgada está*—; la contestación de lo alto —*Está salvada*— aparece recién en la versión definitiva de 1808.

Entre la reanudación del trabajo en el *Fausto* que conduce al fragmento de 1790 está el ministerio weimariano de Goethe y su fuga a Italia. La tentativa de Goethe de trasponer su concepción del mundo en actividad política ha fracasado y ha conducido a una honda decepción. Ciertamente, como es natural en Goethe, ha conducido al mismo tiempo a un gran enriquecimiento de sus experiencias, de su horizonte histórico-social cuyas consecuencias conscientes empero se muestran recién mucho más tarde. Pero al mismo tiempo la época weimariana es la de su vuelta hacia la ocupación sistemática en las ciencias naturales, hacia la superación del intuitivismo sentido de sus años juveniles. En el comienzo, esa ocupación surge de necesidades prácticas pero ya en Weimar y en Italia conduce a descubrimientos importantes en el campo de la nueva doctrina naturalista, al concepto de la naturaleza como proceso unitario del desarrollo (descubrimiento del hueso intermaxilar humano, de la protoplanta, etc.)

Aun cuando esos principios grandiosos de su concepción definitiva del mundo empezaron a cristalizar ya en el tiempo de Weimar, la estadía en Italia es, para Goethe, ante todo una restauración, una consolidación de su propia personalidad, una renovación como poeta, la reanudación de la producción creadora tantas veces interrumpida. Por eso no es de ningún modo casual que en Italia el peso principal de su producción no esté en una nueva creación, sino en la terminación de viejos fragmentos empezados en y aun antes del tiempo de Weimar: *Ifigenia, Egmont, Tasso y Fausto*.

De todas esas obras solamente el *Fausto* quedó sin concluir. Y otra vez, tampoco por casualidad. El trabajo sobre el fragmento juvenil muestra un cambio radical en su concepción del mundo pero todavía no la capacidad de poder culminarlo. La escena *Bosque y Caverna*, así como el primer Fragmento entre Fausto y Mefistófeles, dejan traslucir muy claramente la dirección de ese cambio: el posterior poema universal empieza a lograr sus contornos, empieza a crecer encima de lo meramente trágico del *Ur Faust*. Eso no significa, como veremos más adelante, ninguna negación superficial de lo trágico. Esta obra de toda la vida de Goethe contiene tantas y tan profundas tragedias como la de otros poetas. (Precisamente en ese tiempo *Egmont y Tasso*, alcanzan su forma definitiva.) Pero lo trágico no es ya para Goethe un último principio; él concibe un desarrollo del mundo que traspasa victoriósamente distintas tragedias.

Ese cambio se expresa muy claramente en la nueva escena *Bosque y Caverna*. (Resulta muy característico de la situación transitória en que entonces Goethe se encuentra, que aquella escena decisiva

de la tragedia de Margarita reciba en el Fragmento de 1790 aun una ubicación meramente ocasional, incomodando el desarrollo psicológico de la tragedia; recién en 1808 sin modificarla pero ubicándola justamente, aparece como punto culminante, humano, dramático, y respecto a la concepción del mundo.) Aquí tiene que ocuparnos solamente el aspecto meramente concepcional del mundo. Fausto huye hacia la naturaleza y encuentra ahora una muy distinta contestación a su pregunta al Espíritu de la Tierra. Las palabras de Fausto reflejan la nueva concepción de la naturaleza que Goethe ha conquistado en Weimar y ha seguido formando y profundizando en Italia. Esas palabras se refieren inmediatamente al Espíritu de la Tierra, son continuación y superación inmediata, filosófica y poética del primer encuentro trágico en el *Ur Faust*:

*Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
 Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
 Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
 Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
 Kraft, sie zu fühlen, zu geniessen. Nicht
 Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
 Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
 Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen. (4)*

Con eso está dado el primer paso en la dirección hacia la transformación del *Fausto* en aquel poema mundial que está ahora ante nuestros ojos. Pero en Italia y en la época subsiguiente de Weimar, Goethe no estuvo por mucho tiempo todavía en condiciones de sacar todas las consecuencias de su nuevo sentimiento del mundo, de aprovechar poética y filosóficamente todas las apariencias de la naturaleza y de la vida humana. Para eso era necesario, por un lado la experiencia y la vivencia de las transformaciones políticas europeas desde el estallido de la Revolución francesa hasta la caída de Napoleón, y por el otro lado la adhesión consciente a la nueva filosofía dialéctica que nacía en Alemania.

Según parece, después de su regreso de Italia, Goethe, política como filosóficamente, recorre un camino contrario. Está horrorizado

(4) *Sublime espíritu, me has dado todo, todo
 Lo que te he solicitado. No en vano
 Has tornado hacia mí tu rostro en la llama.
 Me has dado por reino la espléndida Naturaleza,
 El poder de sentirla y de gozarla.
 No me permites sólo visitas de fría admiración,
 Me autorizas a mirar en su seno profundo
 Como en el corazón de un amigo.*

por la Revolución francesa; acentúa y hasta sobreacentúa muchas veces el carácter meramente empírico de su investigación de la naturaleza; quiere mantenerse aparte de toda influencia de generalización filosófica. Se comprende que en esa época de transición el poema mundial del *Fausto* no podía haber sido concluído: el Fragmento de 1790 es, en cierto sentido, más fragmentario que el *Ur Faust*. Aquél contiene, como ya se señaló, algunas escenas importantes que muestran la dirección del desarrollo ulterior sin que Goethe hubiera logrado expresar la significación poético-filosófica de esos nuevos momentos en todas sus consecuencias. Por otro lado, en el sentimiento que se inicia de superación de lo puramente trágico del *Ur Faust* elimina las escenas finales de la tragedia de Margarita: el Fragmento finaliza en medio de la tragedia de Margarita sin darle una conclusión poético-orgánica.

La realidad ha demostrado muy pronto que los síntomas superficiales en que se expresa la nueva etapa de desenvolvimiento de Goethe significan solamente una apariencia y encubren las corrientes decisivas, hasta el momento subterráneas. Aquí no podemos hablar extensamente sobre el cambio de posición de Goethe con respecto a la Revolución francesa; tenemos que limitarnos a destacar algunos momentos decisivos. Por eso, es importante señalar que la primera gran sacudida de Goethe no surgió de la Revolución francesa misma sino del escándalo del collar (1785) que descubrió a Goethe la profunda corrupción de la capa dominante superior francesa y lo minado de todo el régimen. Es bien sabido generalmente que Goethe rechazaba las tendencias plebeyas en la Revolución francesa. Pero es igualmente sabido cómo ya en el cañoneo de Valmy (1792) él observó claramente que allí empezaba una nueva época de la historia mundial. Y algunos años más tarde, comienza a mirar con simpatía creciente la nueva sociedad burguesa naciente de la Revolución francesa y su estado, simpatía que logró su culminación en la adoración a Napoleón, en la toma de partido por él y contra la Alemania de su tiempo. Así, el rechazo de Goethe se refiere solamente a los métodos plebeyos en la ejecución de la Revolución, a ciertas exigencias plebeyas; pero, en modo creciente, ha afirmado el verdadero contenido social de la Revolución francesa. Es característico lo que Goethe hace decir a Mefistófeles (en un fragmento más tarde eliminado).

*Bestünde nur die Weisheit mit der Jugend
Un Republiken ohne Tugend,
So wär die Welt den höchsten Ziele nah. (5)*

(5) Si coexistiera la sabiduría con la juventud
Y las repúblicas sin virtud,
Entonces el mundo estaría cerca de la meta más alta.

(No necesita comentarse que aquí bajo "virtud" hay que entender la fase robesperriana de la Revolución.)

Las tendencias antifilosóficas de Goethe después del viaje a Italia son más aún sólo una apariencia. Muy pronto, en la amistad con Schiller, empieza para Goethe un ajuste intensivo con la filosofía clásica alemana en su decisivo período de desarrollo: en la época de aparición de Fichte y del joven Schelling, en la época del origen de los escritos estéticos de Schiller; en la época de la transición de la naciente filosofía alemana del idealismo subjetivo de Kant y Fichte al idealismo objetivo de Schelling y Hegel; en la época de la formación de la dialéctica idealista, Goethe no aparece nunca completamente unido a ninguna corriente pero tiene una honda simpatía por las aspiraciones filosóficas del joven Schelling y muestra más tarde en su pensamiento un paralelismo amplio con la dialéctica objetiva de Hegel.

El efecto literario del Fragmento de *Fausto* de 1790 muestra muy claro cuánto las tendencias antifilosóficas del tiempo posterior al viaje a Italia han sido apariencias superficiales, meramente apariencias. El Fragmento fué recibido bastante tibiamente en los círculos literarios: el importante filólogo Heyne, Wieland, Huber, amigo juvenil de Schiller, y éste mismo en su período prefilosófico, se expresaron crítica y reservadamente. Por el contrario, todos los representantes importantes de la filosofía clásica alemana, Fichte, Schelling y Hegel, han aceptado entusiásticamente el Fragmento y han reconocido en seguida su significación como poema mundial. Y ese efecto de ninguna manera quedó restringido a los dirigentes capitales de la revolución filosófica sino que impregnó a todos los jóvenes partidarios de este movimiento. Cuando en 1806 Goethe mantuvo una conversación con el historiador Luden, éste le contó la reacción de la juventud filosófica de su época de estudiante frente al Fragmento del *Fausto*. Los discípulos de Fichte y Schelling hubieran dicho así:

"En esa tragedia, si un día aparece terminada, estará representado el espíritu de toda la historia del mundo; será una imagen verdadera de la vida de la humanidad abrazando pasado, presente y futuro. En *Fausto* está idealizada la humanidad; es el representante de la humanidad."

Llamaron al Fragmento del *Fausto*, en alusión a Dante, una *Divina Tragedia*.

Ese eco de la tragedia de los portadores del movimiento filosófico permite advertir claramente el paralelismo con el desarrollo de Goethe, como ya fué bosquejado por nosotros. Cuando Goethe se dedica conscientemente a la filosofía tenemos que repetir que no se afilia incondicionalmente a ninguno de los sistemas nacientes pero sí que se hace fecundar por el proceso total de la nueva dialéctica obje-

tiva. No es casual que esa transición lleve consigo al mismo tiempo una ruptura definitiva con sus tendencias juveniles y sus representantes intelectuales y literarios, sobre todo con Herder. Pero esa ruptura se refiere sólo a ciertas tendencias específicas de la fase tardía de la Ilustración alemana. Con la ideología de sus representantes, Goethe nunca ha roto. Su filosofía es un desarrollo del pensar de la Ilustración en la dialéctica, con una herencia mucho más íntegramente conservada, como se puede observar hasta en Hegel; una ruptura radical, como la que se da en Schelling, está muy lejos de Goethe.

Así, él es un puente vivo, el órgano de una transición personal de la ideología del siglo XVIII hacia la del siglo XIX. En eso reside la singularidad de su visión conceptual del mundo: la tradición de Montesquieu y Voltaire, de Diderot y Rousseau nunca se extingue en él (incluidas las tendencias al materialismo), pero su desarrollo final alcanza más allá, hasta Hegel y Balzac y roza a veces también los círculos de pensamiento de los utopistas. El cobrar conciencia de esa revolución filosófica constituye la base ideológica para la conclusión de la primera parte del *Fausto* (1806, publicado en 1808). Lo que está en el Fragmento solamente señalado, aquí se ha hecho realidad formada. Goethe ejecuta los primeros grandes diálogos entre Fausto y Mefistófeles, y con eso pone el papel de Mefistófeles en la tragedia de Margarita en su iluminación adecuada: la tragedia de Margarita deja de ser el centro y se vuelve una decisiva etapa trágica en la carrera de Fausto, en el desarrollo de la humanidad. También el *Prólogo en el Cielo*, en que la gran lucha entre el Bien y el Mal es llevada sobre el destino de un solo hombre, nace recién en ese período. *Fausto* recién ahora se vuelve expresamente poema mundial; la necesidad incondicional de una segunda parte finalizadora nace recién de ese concepto y elaboración de la primera parte, por razones artísticas y por su contenido conceptual del mundo.

Y de hecho ahora ya ha comenzado el trabajo en la segunda parte. (Principalmente trabaja Goethe en el episodio de Helena, pero probablemente en esa época algunos otros trozos han nacido.) A pesar de eso, antes de la elaboración de la segunda parte vuelve a producirse una larga pausa. Recién alrededor de 1816 comienza el nuevo trabajo serio de composición detallada y de ejecución, que, empero, llega a su conclusión recién en los últimos años de la vida de Goethe. No es, pues, casual que aquellas partes del poema que política, social e históricamente, se vinculan con el mundo de Goetz (actos I y IV de la segunda parte) hayan recibido su forma definitiva más tarde. Goethe debía realizar las más pesadas luchas interiores para aclarar definitivamente sus concepciones sobre la historia. El final de todo estaba desde mucho atrás claramente ante sus

ojos y se hallaba concluído esencialmente desde mucho antes; también, el rodeo de Fausto sobre la renovación de la antigüedad.

El viejo Goethe formula el sentido de la acción de la segunda parte como “*goce de actuar y de crear*” en contraste al “*goce de vivir*” de la primera parte. Pero para captar claramente las dos primeras cosas, intelectual y poéticamente, era necesario una opinión definitiva sobre todo el período histórico de la Revolución francesa hasta la Restauración, una perspectiva de las consecuencias del desarrollo capitalista. Pues recién desde aquí la concepción histórica de la juventud que recibió su expresión poética en el *Goetz von Berlichingen* podía ser superada definitivamente. Los elementos político-sociales de la segunda parte del *Fausto*, como se ha dicho repetidamente, representan el mismo mundo que su obra juvenil. Pero la concepción y la perspectiva históricas se han vuelto muy distintas. Y de acuerdo con eso la representación de esta imagen histórica trasciende el estrecho marco específicamente alemán, ciertamente sin anular este último carácter; aquí Goethe no critica ya solamente las especiales apariencias de la descomposición del feudalismo alemán sino da una imagen profunda y amplia de la descomposición del feudalismo, de su descomponerse en la vida cortesana con la demostración, al mismo tiempo, de aquellas fuerzas que le hacen estallar: con el desarrollo de las fuerzas productivas por el capitalismo. Por eso Goethe puede decir a Eckermann, con mucha razón, que también la concepción fundamental básica de la segunda parte era muy antigua. “*Pero, agrega él, que la escriba ahora (1829) después de que me he conducido con tanta mayor claridad respecto a las cosas del mundo, puede favorecer el asunto.*”

GEORG LUKACS.

CRONICAS

EL ESCRITOR Y LA SOCIEDAD O ¿POR QUE SE ESCRIBE?

*A propósito de unas cartas de Elizabeth Bowen,
Graham Greene y V. S. Pritchett*

La pregunta no cesa de plantearse. Y cada uno contesta en la medida de su sinceridad, de su lucidez, de su urgencia. No es pregunta para transformarla en declaración de principios o en manifiesto; es para usarla en la intimidad de la conciencia como peso de sonda, como instrumento de cateo, por cada uno de los que escriben. Y el soslayarla, el dejar que la propia obra la responda, no es —en definitiva— sino un modo más complejo o ambiguo de atacarla.

Pero el escritor no la debe considerar como planteada desde afuera, como una rendición de cuentas exigida por la sociedad. (Un funcionario se adelanta con el formulario en la mano y dice: Anote aquí, en la línea de puntos, por qué escribe usted.) El escritor debe promoverla y pensarla en diálogo consigo mismo o con sus colegas.

Tal es, al menos, la actitud adoptada por tres novelistas ingleses: V. S. Pritchett, Elizabeth Bowen y Graham Greene, los que en una serie de cartas tratan de precisar sus puntos de vista sobre las relaciones del escritor con la sociedad. (1) No hay en ellas intención de agotar todos los aspectos del tema ni de llegar a una conclusión universalmente válida. (No olvidan que escriben desde Inglaterra y como novelistas.) Pero hay sí, una común actitud de renovar los enfoques por una mirada honda sobre cada situación, abandonando toda pretenciosa actitud de trascendencia, empleando un tono colloquial y vivaz, rehuyendo la afectación y el dogmatismo.

Al plantear el tema de las relaciones entre el escritor y la sociedad, Pritchett señala en su primer carta (a Elizabeth Bowen) uno de los aspectos de la condición del escritor: su ambigüedad, ya que, como hombre, éste integra la masa, pero, como creador, se distingue de ella. Puntualizando esto y subrayando su peculiar experiencia, dice Pritchett: *Si alguien me pregunta cuál es mi relación,*

(1) Estas cartas han sido recogidas por Pritchett y publicadas en un delgado volumen bajo el título *Why Do I Write?* por Percival Marshall (London, 1948).

no como individuo sino como escritor de ficción, con el rebaño (2) con la sociedad (...) —me quedo perplejo. No porque no tenga prontas una o dos pulidas respuestas para preguntas semejantes; sino porque he advertido que mi opinión difiere, aparentemente, de mi práctica. (...) Soy muy capaz de decir que el deber del escritor es predicar el justo manejo de esos rebaños, y zambullirse con un gran chapoteo en la gran agonía político-social de nuestro tiempo; y a continuación, me sentaré y escribiré novelas o cuentos que no presenten señales de cumplir tales propósitos.

En una segunda carta (también dirigida a Elizabeth Bowen) Pritchett asedia mejor el problema al alzar la pregunta: *¿Por qué escribo?* Para precisar su pensamiento, recuerda una anécdota personal. Al publicar un cuento sobre el departamento de rayos X de un hospital, recibió la carta de una enfermera que lo felicitaba por denunciar allí uno de los males de la profesión; agregaba que había cumplido un gran servicio público. Para Pritchett esto era una novedad (muy agradable, por cierto). Pero *¿estaba equivocada la enfermera?* No, contesta. *Indudablemente, yo había expuesto un mal; pero cuando escribía no tenía idea de que lo estaba haciendo; ese no era mi propósito. Recuerdo que todo mi esfuerzo y, en verdad, toda mi conciencia se concentraba en la elección de las mejores palabras, las mejores imágenes, el mejor diseño para lo que estaba en mi imaginación.* (...) Si alguna pasión social entró en el cuento era de tipo difuso y personal. (Una vez más, su testimonio subraya la ambigüedad del producto y la equívoca actitud del escritor frente a lo sociedad.) Por otra parte, como conclusión de su inesperada experiencia, exclama: *Qué extraño (e instructivo) que mi desinteresado cuento haya parecido buena propaganda. Evidentemente la obra de un escritor comienza una vida propia después que sale de sus manos.* Y agrega: *Lo que me devuelve, después de un largo rodeo, a la pregunta: ¿Por qué escribo? No escribo para el lector, para la gente, para la sociedad. Escribo para mí, para mi propio auto-respetuoso placer, tratando de sobresalir y siempre sin lograr la exigencia que deseo. Si nadie me leyera nunca ¿escribiría? Quizá no; pero no podría dejar de escribir en mi cabeza.*

Es claro que este monólogo que mantiene el escritor ante la sociedad, no deja (en cierto paradójico sentido) de establecer una comunicación con la sociedad. Es lo que advierte el mismo Pritchett al afirmar: *Escribir es ser ingenuo, y uno de los extraños placeres del monólogo solitario es el descubrimiento de que uno se ha dicho en*

(2) No hay aquí ningún sentido peyorativo; Pritchett usa la expresión *rebaño* (herd) para indicar la masa humana indiferenciada que el mismo integra en tanto que hombre.

voz alta a sí mismo lo que los demás se dicen silenciosamente. (. . .) Sí, por medio de sus escritores una sociedad se comunica consigo misma. Cuanto mejor es el escritor, más puro es el tono de esta extraña línea telefónica.

La contestación de Elizabeth Bowen renueva profundamente el tema propuesto con cierta morosa lateralidad por su correspondiente. Ante todo, y con respecto a las relaciones actuales del escritor con la sociedad, ella cree que *nunca hubo una época (. . .) en que el público en general, o, por lo menos, el anglosajón, haya sido más bondadoso con el artista o más consciente de su presencia*. Incluso llega a preguntarse si no es posible que estos días las cosas sean casi demasiado propicias, y si eso no aflojaría la presión interna que debe mantener todo creador.

Al enfrentarse concretamente con la pregunta planteada por Pritchett y sobreentendiendo que el escritor se siente aislado de la sociedad, contesta: *La gente solitaria y huraña no tiene relaciones: son bastante difíciles de relacionar. Si usted y yo fuéramos capaces de ser enteramente sociables y jaraneros, seríamos gente más simpática, pero no escritores. Si me siento fastidiada y a disgusto cuando me interrogan sobre la naturaleza de mi (como escritora) relación con la sociedad, es porque se me pregunta sobre la naturaleza de algo que, según lo que yo sé, no existe. Mis escritos, estoy lista a creerlo, deben ser los sustitutos de algo que carezco desde que nací —una sedicente relación normal con la sociedad. Mis libros son mi relación con la sociedad.*

Y, continuando la sugerión de Pritchett de que el novelista al monologar comunica con la sociedad, Miss Bowen afirma que ese monólogo —en realidad, la invención de personajes que sienten, hablan, actúan— no cesará nunca, mientras exista un solo ejemplar del libro en que habitan. Lo que la lleva a descubrir que *cada vez que se escribe un cuento se construye una sociedad*. Es decir; se hace algo más que distraer o fascinar al público; se le ofrecen *directivas*. Y, también, forma. Porque la forma es, posiblemente, lo importante. Obsedidos por la forma en arte (escribe) usted y yo podemos olvidar la importancia de la forma en la vida. Esto la lleva a preguntarse si el deseo, la exigencia de forma, sobrepasa lo individual, si es un deseo de la masa. Ya que la diferencia entre masa y sociedad es, supone, la forma. Y aunque no puede continuar explorando estas ideas se le ocurre que el artista, en estos días, está siendo exigido, enfocado —a veces hasta puede sentirse bloqueado— porque parece ser el otorgador de forma, un intérprete de dirección para la masa. La sociedad actual parece considerarlo poseedor del secreto. De aquí que lo asedie y lo interroge incansablemente, ofreciéndole pulpitos y tribunas para que responda. Aunque el escritor

(cree Miss Bowen) debe resistir esas solicitudes y dedicarse a su oficio: escribir.

La correspondencia entre Pritchett y Miss Bowen fué enviada a Graham Greene. Al contestar a esta última, y reiterando una declaración de Charlotte Brontë, afirmaba: *No puedo escribir libros manejando los tópicos del día; no da resultado intentarlo.* Lo cual no significa, de ningún modo, que el escritor deba omitir sistemáticamente de su obra todo reflejo del mundo contemporáneo. Sería ridículo pretenderlo, ya que nuestra circunstancia (para emplear el lenguaje orteguiano) nos penetra y condiciona. Por otra parte, nadie menos calificado que Greene —cuyo mundo novelesco repite en cifra agónica las crisis del día— para desrealizar el mundo. Lo que se trata aquí es de confirmar aquella evidencia descubierta por Pritchett con su anécdota de la enfermera.

Al referirse concretamente a las relaciones entre el escritor y la sociedad, Greene quiere dejar bien deslindados, dentro del mismo hombre, el ciudadano y el escritor. Por qué confundirlos, pregunta. *Todos debemos ser ciudadanos en nuestro tiempo libre, hacer colar, llenar formularios de impuestos, mantener a nuestras familias; ¿por qué no reducirlo a eso? ¿Por qué prolongar la relación? ¿Por qué intervenir en conferencias internacionales, firmar manifiestos, sentar cátedra en radios o periódicos, actuar como expertos en asuntos sociales o políticos?* Esto no significa que el escritor no esté obligado a determinar lo que la sociedad puede exigirle legítimamente, lo que debe entregar al César, según la expresión de Greene. Ante todo, como cualquier ciudadano: *mantener la familia (...), no robar al pobre, al ciego, a la viuda o al huérfano, morir si las autoridades lo exigen.* Y agrega: *Pese al elegante ejemplo de Gauguin, yo diría que si hacemos menos, somos tanto menos seres humanos y por consiguiente, quizá, tanto menos artistas.* Y en cuanto a los deberes específicos del escritor, Greene apunta dos: decir la verdad tal como la ve y no aceptar ningún privilegio especial del Estado. Decir la verdad no significa exponer nada en particular; significa (para el escritor) ser exacto, y es un asunto de estilo. *Es mi deber para con la sociedad (aclara) no escribir: "Me detuve ante un abismo sin fondo" o "bajando las escaleras, monté en un taxi", porque esas declaraciones son falsas. A mis personajes no se les debe poner blanca la cara ni deben temblar como hojas, no porque esas frases sean clisés sino porque son falsas.* No es únicamente un asunto de conciencia artística sino, también, de conciencia social. Ya vemos el efecto de la novela popular sobre el pensamiento popular. Cada vez que una frase de esas pasa a una mente acrítica, enloda la corriente del pensamiento.

En lo que se refiere a la protección del Estado, al interés que en el Estado despierta el escritor, Greene descubre aquí un mayor peligro que en la indiferencia. El ejemplo de Rusia Soviética (donde se favorece al escritor pero se le obliga a prestar ciega adhesión al régimen) no es el único. También la sociedad burguesa ofrece premios al artista y también compra con ellos su lealtad. Y lo que el escritor debe defender siempre, cree Greene, es su deslealtad. O para decirlo con sus mismas palabras: *Quizá la mayor presión sobre el escritor la ejerce la sociedad dentro de la sociedad; su grupo político o religioso, hasta en algunos casos su universidad o sus patrones. Me parece que un privilegio que puede reclamar, quizás en común con sus hermanos los seres humanos, pero posiblemente con menos riesgos, es el de deslealtad. (...) La deslealtad es nuestro privilegio. Pero es un privilegio que nunca se conseguirá que la sociedad reconozca. Es por eso mismo más necesario que nosotros que podemos ser desleales con impunidad mantengamos vivo ese ideal.*

Esta actitud de Greene podrá parecer más extraña aún a los que sepan que es miembro de la Iglesia católica. Por eso mismo, él afirma que no podría escribir ni una sola línea si no fuera desleal; es decir, si no presentara al mundo como es: un espectáculo nada edificante. Lo que equivale a ser, en verdad, profundamente leal. Y concluye lapidariamente sobre este tema que ha ocupado a tantos creadores: *La literatura no tiene nada que ver con la edificación. No sostengo que la literatura sea amoral, sino que presenta una moral personal, y la moral personal de un individuo rara vez es idéntica a la moralidad del grupo al que pertenece.*

Al contestar, Pritchett adhiere a la idea de que la independencia del escritor es todo. Y amplía el concepto de deslealtad examinando rápidamente el caso del novelista católico François Mauriac. Se declara, en cambio, en desacuerdo con Greene en lo que se refiere a los privilegios que el Estado acuerda (o puede acordar) al escritor. Su examen (demasiado extenso y variado para resumirlo aquí) subraya, entre otras cosas, que el Estado capitalista *ha destrozado el equilibrio económico del escritor y no ha despertado a sus obligaciones*. Los impuestos, la competencia de las bibliotecas públicas que con la adquisición de un solo ejemplar sirven a docenas de lectores, la escasez de papel que elimina la posibilidad de reediciones y, por consiguiente, ciega una fuente de ingresos; (3) todos estos aspectos son considerados por Pritchett. El escritor se ve obligado a trabajar para revistas o para el cine o para la radio. Debe escribir para vivir, no para amasar fortuna. Dice Pritchett, hablando por muchos:

(3) Es cierto que este argumento lo desarrolla Miss Bowen en una carta posterior, pero como está ya sobreentendido en la exposición de Pritchett lo apunto aquí.

Yo no quiero dinero. Quiero tiempo. Quiero tiempo para hacer lo que considero mi propia obra. Parece innecesario subrayar que se toca aquí, en términos sobrios y precisos, un problema que compromete a todo escritor contemporáneo.

En realidad, las soluciones que propone Pritchett no son unilaterales y de ninguna manera suponen un solo tipo de subsidio por parte del Estado; se preveen, en cambio, distintas formas: reorganización drástica del sistema de bibliotecas, impuestos sobre las reediciones de clásicos, pensiones otorgadas por períodos limitados de tiempo, becas o bolsas de estudio concedidas por el gobierno. Es claro que todo esto, advierte, tiene sentido si se cree que *la seguridad es la condición para la producción de mejores obras*. Lo cual, en muchos casos, puede no ser cierto. El ejemplo de Balzac (que escribía acicateado por sus acreedores) o el de Trollope (que se había hecho un hábito de escribir) pueden ser aleccionadores. Y, también, el de aquellos que, como el poeta Collins, no escribían por falta de seguridad sino por irresolución. Pritchett llega incluso a admitir que *quizá el peligro, la renunciación, el sufrimiento, sean las más fértiles condiciones de la vida del escritor —económica como espiritualmente*. Aunque, en última instancia, él se resiste a aceptar la actual falta de planificación de la condición del escritor, y cree que la posibilidad de que no desaparezcan las obras de la imaginación individual (la novela, por ejemplo) depende en gran parte de una organización racional de esa misma condición. Porque, como señala, no es que la vida del escritor carezca hoy de planificación; es que la planificación proviene del siglo XVIII y ahora nos parece formar parte de la naturaleza.

Al contestar, Greene amplía sus puntos de vista, reitera su confianza en la deslealtad, y aporta un nuevo elemento. *No estoy muy seguro ahora* (escribe) *de que el escritor no tenga ninguna responsabilidad frente a la sociedad o al Estado (...)* distinta en especie a la de sus conciudadanos. Recuerda usted el gran apotegma de Thomas Paine: “Debemos tener cuidado de proteger aún a nuestros enemigos de la injusticia”; y es ahí —en el establecimiento de la justicia— que el escritor tiene mayores oportunidades y por tanto mayores responsabilidades que, digamos, el farmacéutico o el agente de estado. Porque en cierto sentido, si ha alcanzado algún éxito, es más su propio dueño que los demás; es su propio patrón: puede exponerse a ofender; porque uno de los principales objetos de su arte (hablo, es claro, del novelista) es despertar simpatía. Si podemos despertar una comprensión simpática en nuestros lectores, agrega más adelante, no sólo hacia nuestros más perversos personajes (lo que es fácil; hay allí una cuerda, ligada a todos los corazones, que podemos sacudir a voluntad), sino hacia nuestros personajes presumidos, com-

placientes, exitosos, habremos triunfado al volver un grado más difícil la obra del Estado; y es éste un auténtico deber para con la sociedad: ser una piedrita en la máquina estatal. En cambio, Greene aparece en disidencia al examinar el punto de vista de Pritchett sobre las relaciones entre el Estado y el escritor, y le opone su posición individualista, afirmando con su estilo tan peculiar: *Permanezco intransigente. Me parece incuestionable que si alguna vez los escritores son tratados como clase privilegiada, desde el punto de vista de los impuestos, perderán su independencia (...). Que se nos dé protección y pronto olvidaremos cómo manteníamos alejado al lobo en los inviernos pasados. Y otro peligro es que el privilegio aisla, y no nos conviene vivir alejados de la fuente de nuestros escritos por más confortable que sea el exilio. (...) Es posible, aunque no lo creo probable, que los impuestos puedan matar a la novela, pero no matarán la pasión creadora. (...) El hombre siempre encontrará la manera de satisfacer una pasión. Escribirá, como cometerá adulterio, a pesar de los impuestos.*

La última carta es de Miss Bowen. Al escribir a Greene, ella reconsidera las opiniones emitidas hasta el momento. Está de acuerdo con ambos: con Pritchett en que *el principal deber del Estado para con el escritor es el de dejarlo solo*; con Greene, en que *el deber (o el imperativo) del escritor es ser desleal*. Por otra parte, rechaza, con este último, cualquier concepción planificadora de la condición del escritor. Aun más: cree que debe ser promulgada la idea de que dicha profesión es *riesgosa, ultraexigente, solitaria, deshumanizadora y que es improbable que nunca sea enteramente recompensada*. Y agrega: *Me parece que la idea general del público de que el escritor, de alguna casi siniestra manera, debe divertirse mucho, y al mismo tiempo, se queja por no ser pago a alto precio por ello, es igualmente injusta y correcta.* (4)

Miss Bowen cree, además, que el conflicto es esencial para el creador; cree, también, que el escritor logrará la estatura de un *cabecilla de la Resistencia* en un mundo organizado y planeado cada vez más al detalle. El escritor —fácil parece deducirlo— debe ser un guerrillero.

El contenido de las cartas es mucho más rico de lo que cualquier resumen puede indicar. Muchas cosas quedan aquí sin rele-

(4) Julien Benda escribe en *Un régulier dans le siècle* (Paris, NRF, 1937): *Encuentro injusto que se me dé por una crónica que me toma algunas horas, y que me encanta hacer, lo que gana en una semana un obrero que trabaja forzado y que debe alimentar a cuatro hijos.*

var, aunque los puntos fundamentales ya han sido presentados. Como lo señala Pritchett en un *Prefacio*, la conclusión general de este simposio informal podría ser (desarrollando la sugerión final de Miss Bowen) que *el escritor es un resistente, un guerrillero, y su única fuerza es la de seguir luchando y huyendo; su debilidad, la de tracionar por la tortura política o comercial*. Creo que esta visión sintetiza bastante bien las ideas de aislamiento, inconformismo, independencia, deslealtad, riesgo y simpatía que agitaron estos tres novelistas ingleses a lo largo de sus cartas. Creo que la imagen puede proponerse a nuestra consideración más íntima. Creo que debemos preguntarnos si como escritores cada uno de nosotros es (debe ser) un resistente.

E. R. M.

DOS VERSIONES DE “CRIMEN EN LA CATEDRAL”

La reciente representación en Montevideo de la tragedia de T. S. Eliot por Ruggero Ruggeri y por el *Teatro del Pueblo* permite examinar sumariamente las posibilidades y las limitaciones del teatro profesional y del teatro independiente frente a una obra de naturaleza tan singular. En términos generales, y sin entrar a considerar todavía los defectos y las virtudes particulares de cada versión, cabe hacer las siguientes observaciones: *Crimen en la Catedral* es una obra compleja, cuyo texto oscila entre la tragedia griega y el poema dramático; exige una presentación escénica que exalte su condición de gran espectáculo (un coro permanente en escena, un escenario susceptible de transformarse a la vista del público, música coral en dos momentos). Esto requiere una estricta adecuación de los menores detalles a un criterio firmísimo de la puesta en escena. Lo que significa que casi todo el peso de la obra recaerá en la labor del director. Ante una obra semejante, cualquier compañía profesional encontrará obstáculos insuperables. Sobre todo, porque casi todas se organizan en torno a un primer actor, el que fatalmente subordinará toda versión de la obra, toda fidelidad al texto, a su lucimiento personal. No hay que olvidar, es claro, los casos límites (Laurence Olivier, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault) en que el primer actor es también un gran director. Pero esas mismas excepciones confirman la regla. Para el teatro independiente, en cambio, todo divismo es no sólo imposible sino hasta ridículo; por eso mismo su problema fun-

damental es el del material humano, el del actor, lo que se agrava proporcionalmente si no se cuenta con una escuela dramática o no se ha logrado aún imponerla.

En el caso que nos ocupa, la versión de Ruggeri estaba viciada por el error de enfoque y repetía inevitablemente la subordinación de la obra a las características personales del primer actor. Al limitar las intervenciones del coro (en la segunda parte fué suprimido íntegramente uno de sus cantos y fueron retaceados otros, especialmente el último, totalmente mutilado); al desarticular su texto en diálogos y hacerlo decir por tres mujeres que recitaban (no cantaban) su parte; al hacer salir de escena al coro cuando podía estorbar la marcha de la acción; no sólo se rebajaba y disminuía su importancia; se desvirtuaba la naturaleza de la obra, y también la del coro que dejaba de ser (según su propia definición) el testigo elocuente de la acción, perdiéndose así uno de los elementos de gran espectáculo que la pieza ofrece. (En Alemania se acentuó la importancia del coro, dándole carácter operístico por medio de música y una compleja coreografía.)

Estas mutilaciones no son casuales; tienen por evidente finalidad acrecentar la importancia del papel del Arzobispo, trasladando así el eje de la obra, haciéndola girar sobre el conflicto psicológico. La pieza quedó reducida casi a un drama histórico —bastante monótono y lento— cuyo interés se reducía a saber si el Arzobispo elegiría el martirio por voluntad propia o si lo aceptaría por conformarse a la voluntad divina; a saber si los caballeros le darían muerte en el palacio o en la catedral. En el texto de Eliot, parece obvio advertir, el conflicto interior del Arzobispo está objetivado simbólicamente y poéticamente en las escenas con los tentadores que despliegan una fuerte imaginería de tonos deliberadamente satíricos y vulgares. Al encarar de este modo la obra, Ruggeri puso de manifiesto su sumaria estructura psicológica, ya que el autor trabaja casi exclusivamente con tipos (sacerdotes, caballeros, coro de mujeres de Canterbury) y no con individuos, y aquéllos no se pueden detallar de modo realista. (Hay una excepción: El Arzobispo, sobre todo en la primera parte.) El mismo afán psicologista llevó a Ruggieri a presentar en forma uniforme y fantasmal a los tentadores (como si fueran sombras indescernibles), sin comprender que cada una de los tres primeros representa un tipo definido e incanjeable de la sociedad, siendo el cuarto el único que legítimamente puede considerarse una abstracción, como la proyección del orgullo del propio Arzobispo. El mismo afán, en fin, es responsable de la transformación del imponente coro de mujeres en tres inquietas comadres. El único aporte auténtico de esta versión pudo haber sido la interpretación de Ruggieri. Y este valor estuvo ausente. Los 78 años

del protagonista despojaron a Beckett de todo vigor, de todo brío. El ex-Canciller, cuya fortaleza se opone a los tentadores y a los caballeros recordando que en la liza hizo flaquear a muchos, pareció aquí ultimado no por las espadas sino por la propia senilidad del intérprete. Su único acierto estuvo en el sermón de Navidad, dicho con todo el moroso detallismo realista, fiel a la escuela vaticana, fotográfico. Si esta versión es, como creemos, ejemplar de todo un tipo de teatro, la conclusión que naturalmente se desprende es que *Crimen en la Catedral* no es una pieza para profesionales, los que de una u otra manera violentarán su sentido en función de sus propias conveniencias.

Parece ser, en cambio, una gran oportunidad para los teatros independientes. No debe extrañar, por lo tanto, que en todas partes haya sido representada con tanta devoción por conjuntos de aficionados. Lo que no quiere decir que no presente insuperables dificultades, como se pudo ver en la versión que ofreciera el *Teatro del Pueblo*. Ante todo debe señalarse que asistía a los que dirigieron este espectáculo una comprensión cabal de las intenciones del autor y de la naturaleza de la obra, así como de las mínimas indicaciones del texto. (En la compañía italiana, por el contrario, se evidenciaba una increíble falta de respeto por las primeras y un absoluto desinterés por las últimas. La acción de la obra transcurre en la baja Edad media, lo que impone a la escenografía el estilo romántico y a los coros cantados, música sacra del siglo XII. Ruggieri ofreció el portal de una catedral gótica y música del siglo XVI.) Si la versión italiana no hubiese sido tan inepta, hubiera parecido superfluo elogiar al *Teatro del Pueblo* por haber sabido mantenerse fiel al texto, por haber sabido penetrarlo con acierto, máxime si se tiene en cuenta que Eliot ofrece apenas la letra y sus indicaciones escénicas son lacónicas. La extraordinaria labor de la dirección pudo apreciarse en todo lo que fué movimiento escénico, en la habilísima utilización del coro, que ocupaba el lado derecho de la escena y avanzaba hacia el centro en sus intervenciones, replegándose luego hasta quedar fundido con el decorado cuando la atención se desplazaba hacia los personajes; en la unidad de estilo con que representaron sus papeles todos los actores; en el ritmo tenso y vibrante con que se dió la obra. Podrían señalarse, también, algunos aciertos de detalle que evidencian la minuciosa preparación de la obra: la feliz solución del cambio de decorado en la segunda parte por un simple efecto de iluminación. (Eliot advierte que el palacio del Arzobispo se transforma en catedral, sin señalar cómo; aquí se mantuvo en sombras el fondo del escenario y para efectuar la mutación bastó iluminarlo, descubriendo el altar.) O la muerte del Arzobispo en escena, al pie del altar, de acuerdo con la historia y con la tradición

teatral isabelina, en la que evidentemente se ha inspirado Eliot. O la ajustada imbricación del coro femenino con los coros a capella que se escuchan en la última parte. Por otra parte, los decorados y el vestuario, a cargo de Olimpia Torres, supieron combinar la fresca invención con la fidelidad a un estilo histórico. La parte débil de la versión ofrecida por el *Teatro del Pueblo* fué, como es natural, tratándose de un conjunto no profesional, la interpretación, no porque careciera de valores, sino porque los actores debieron enfrentarse a un texto erizado de dificultades cuyas más íntimas resonancias les eran ajenas; un texto alternativamente dialéctico, abstracto, lírico o prosaico; un texto que los desamparaba, exigiéndoles una penetración y una intuición no siempre a su alcance.

Parece innecesario advertir que con todas sus limitaciones esta versión ofrecida por el *Teatro del Pueblo* indica la verdadera aproximación a la grandeza de *Crimen en la Catedral*.

MANUEL ARTURO CLAPS.

UN PROBLEMA DE ESTILO

EL "HAMLET" DE LAURENCE OLIVIER

LA FILMACIÓN de *Hamlet* planteaba a Laurence Olivier dos problemas distintos: uno, evidentísimo, la trasposición del lenguaje teatral al cinematográfico; otro, impuesto por diversas circunstancias, la trasposición del estilo barroco de la tragedia al estilo que había escogido Olivier. A la consideración sumaria de ambos problemas está dedicada esta nota.

I

El problema de estilo es independiente, e incluso anterior, al otro. (En efecto, Olivier pudo haber dado este mismo *Hamlet* en la escena.) Corresponde, por lo tanto, examinarlo primero.

El *Hamlet* que escribió Shakespeare pertenece al estilo barroco. Lo denuncian la complejidad de la acción y de los caracteres, las subyacentes simetrías de la composición, (1) la retórica refinada

(1) Hay una pareja Ofelia-Hamlet opuesta a otra Reina-Rey; Hamlet es rival de Claudio en un triple sentido (como hijo, como heredero de la corona y, según los freudianos, como amante); Laertes, como Hamlet, debe vengar el asesinato de su padre; este último lo reconoce al decir (V, 2): *by the image of my cause, I see the portraiture of his; etc., etc.*

de los versos, la geometría de su pasión. La tradición teatral inglesa —que opera desde el siglo XVIII— lo ha despojado de buena parte de su texto, ha simplificado todas (o casi todas) sus ambigüedades y ha querido resolver muchos de sus problemas. Así, por ejemplo, desde la época victoriana es artículo de fe que Hamlet ama profundamente a Ofelia (pese a las obscenidades que le dedica en III, 2); también es artículo de fe que la locura de Hamlet es fingida (Shakespeare hace temer lo contrario). Así, por ejemplo, toda la intriga política, a la que el dramaturgo dedica su interés, resulta diluída, disimulada o escamoteada, olvidándose que el rey Claudio le ha usurpado el trono al príncipe, olvidando que éste lo recuerda (V, 2). Pero las más peligrosas simplificaciones radican en la figura protagónica. La tradición bordó sobre el texto un Hamlet pálido, melancólico, indeciso, bondadoso y tierno, acorralado; un personaje byroniano, en fin. Hasta su estampa fué estereotipada. Contra precisas indicaciones del texto (II, 2 y V, 1), resultó un adolescente lampiño, (en realidad, usa barba, tiene unos treinta años); apoyándose en el primer monólogo (I, 2) lo vistieron permanentemente de negro, destacando su palidez, dibujando una figura convencional que el público acogió con alivio. Los sucesivos retoques que el genio de algunos actores pudo aportar no modificaron esencialmente este clisé victoriano.

La probada eficacia popular del mismo, facilitó a Olivier la clave para su enfoque. Aceptó, ante todo, la eliminación de la intriga política, poco atractiva hoy. Desaparecieron, así, junto con Rosencrantz, Guildenstern y Fortinbras, las reivindicaciones de Hamlet y de Laertes. Aceptó, sobre todo, la interpretación victoriana de las relaciones con Ofelia. Hizo más: la subrayó románticamente. Un ejemplo. En la tragedia (III, 1) Hamlet puede tener alguna sospecha de que la muchacha está de acuerdo con sus enemigos y eso justificaría (aunque débilmente) las crueles palabras con que la ataca; en el film, Hamlet sabe (porque ha espiado al Rey) que la entrevista con Ofelia es una trampa y que lo acechan mientras habla con ella. Y, entonces, con diabólica sutileza, y sin interpolar ninguna palabra, pero omitiendo muchas, Olivier hace decir una cosa a su Hamlet mientras sus gestos expresan otra. Llega, incluso, a valerse de la doble acepción de una palabra (*honest*, que en inglés significa *virtuosa* y *sincera*) para cambiar el sentido de una frase. Cuando Hamlet pregunta a Ofelia:

Are you honest?

no se burla más de su virtud; le está inquiriendo apasionadamente si no lo engaña. (La patética mirada del actor subraya este sentido.)

Y para rematar la versión amorosa de este episodio, Olivier tira a Jean Simmons contra la escalera y mientras ella llora, la cara contra los escalones, él besa, secretamente, un rizo de su cabellera postiza. (Suprime, además, el retórico monólogo con que Ofelia remata la escena: *O! what a noble mind is here o'erthrown.*)

En cuanto al protagonista, Olivier admitió en principio el clisé teatral y llegó hasta teñirse el cabello de un rubio casi albino para no modificar la estampa. Pero le impuso alteraciones que obedecen a su propio temperamento histriónico. En vez de dar únicamente el Hamlet espectral y melancólico, que vaga *dando sustancia a las sombras y echando nieblas sobre todas las realidades comunes* (como lo definió Coleridge), ofreció también un apasionado, un violento, un gritón, un acróbata. Y a pesar de proclamar, desde los primeros metros del film: *This is the story of a man that couldn't make up his mind*, su Hamlet aparece, a partir del tercer monólogo (I, 5) como alguien resuelto y dominador, imponiéndose fácilmente a los otros personajes. Buena parte de ello se debe, es claro, al hecho de que Olivier suprimió dos monólogos (II, 2 y IV, 4) en que el protagonista se acusa de cobardía, de irresolución, al tiempo que escruta sus abismos. Este Hamlet de Olivier carece de sutileza psicológica (lo que no significa de ninguna manera que carezca de sutileza histriónica); es unilateral y afirmativo, un apasionado, mordaz e irónico, pero también tierno y noble. El de Shakespeare es mucho más rico: su razón se opone a su pasión, sus arranques criminales a su morosa introspección, su ánimo generoso a su fría crueldad, su arrojo físico a su cobardía, su fingida locura a su probable insanía. Como todo héroe barroco oscila entre extremos y se ve combatido por contrarios; es ambiguo e infinito. Nunca se podrá agotar.

En un solo aspecto, ha introducido Olivier un elemento que no previeron los victorianos y que seguramente los hubiera escandalizado: las relaciones incestuosas con la madre. En el texto de Shakespeare pueden encontrarse indicios que los freudianos ya se encargaron de glorificar. El mismo Espectro del rey, que exige venganza, advierte que no debe castigarse a la reina, lo que coincide con el sexto monólogo de Hamlet (III, 2); el protagonista aparece abrumado por el adulterio de su madre y no cesa de reprochárselo en los tonos más hirientes, a lo largo de toda la obra (por ejemplo, I, 2; III, 2; III, 4) y de recordar incluso a Horacio que *Claudio whor'd my mother*, (V, 2). Esto no significa, es claro, que la interpretación freudiana sea legítima, ni que deba ser la única. Sin hablar de incesto, J. M. Robertson utiliza estos mismos pasajes para señalar que el problema del personaje radica en las torturas morales que la degradación moral de su madre le ocasionan. Olivier

recogió generosamente algunas sugerencias freudianas y las vertió de una manera bastante grosera. Un ejemplo. Si se piensa que Shakespeare indicó apenas un gabinete (*closet*) para la escena de la entrevista entre Hamlet y la reina (III, 4), no puede dejar de asombrar el que Olivier se haya decidido por el dormitorio, con un inmenso, obsceno, lecho. Por otra parte, este Hamlet arroja a la hermosa y joven Eileen Herlie sobre la cama, y allí la cela, allí la amenaza, allí se reconcilia con ella, acariciándola y besándola en la boca. En su *Essay on Hamlet*, (2) no ha explicado Olivier esta elección. Quizá pueda justificarse doblemente: porque aumentaba la atracción popular del film; porque favorecía la interpretación del protagonista que tiende a convertir su Hamlet en un Heathcliff.

Hay alteraciones menores, pero igualmente significativas. Por ejemplo, al ubicar la escena en que Laertes y el rey traman la destrucción de Hamlet (IV, 7) inmediatamente después de que los jóvenes luchan en el cementerio (V, 1), la cobardía del primero parece justificarse en la agitación de su ánimo, resultando ennoblecida su figura. También resulta ennoblecida la reina que bebe el vino sabiendo que está envenenado y expiendo con su muerte su adulterio (V, 2).

Una conclusión parece imponerse: el enfoque de Olivier (victoriano-apasionado-freudiano) resume los aspectos más eficazmente populares de la obra pero no logra imponerles coherencia. No se puede olvidar, es claro, que Olivier produjo un film costosísimo y que estaba obligado a convertirlo en un éxito económico. Un individuo tan sutil sabía lo que estaba haciendo; sabía que su *Hamlet* es sólo un digesto, una vulgarización, de la tragedia shakespereana. No le convenía declararlo; le convenía, en cambio, proclamar una absoluta, una escrupulosa fidelidad al texto. Como lo señalaron, asombrados, muchos críticos, Olivier y su colaborador Alan Dent, no agregaron una sola coma. Es cierto. Pero es cierto, también, que alteraron el orden de las escenas, suprimieron y modificaron el sentido de muchos versos, introdujeron gestos que contradecían el significado de las palabras, hasta que su fidelidad a la letra se convirtió en infidelidad al espíritu (es decir, al estilo). Quizá no sea excesivo hablar de mala fe.

II

Todas las observaciones precedentes pueden aplicarse igualmente a una versión teatral de *Hamlet*. No alcanzan a nada especí-

(2) Ver *The Film Hamlet*, publicado en Londres por la Saturn Press, 1948.

ficamente cinematográfico; dejan intacto el lenguaje de esta versión. Por eso mismo, corresponde examinarlo ahora.

Por la naturaleza de su trama en que gobierna la fatalidad, no los hombres, por la complejidad de su trazo y por la ambigüedad de sus personajes, esta obra es una de las menos cinematográficas de Shakespeare. Ya se indicó lo que debió hacer Olivier con su texto para reducirlo a las elementales exigencias de un espectáculo popular. Para darle secuencia cinematográfica, sin alterar la letra, debió refundir varias escenas en una, podar todo lo que consideró superfluo, haciendo perder a la obra unas dos horas de su duración. La simplificación del texto es, casi siempre, muy hábil y lo que se pierde en complejidad se gana en unidad de trazo, en coherencia. (Hay excepciones: al eliminar el cuarto monólogo de Hamlet no sólo se adelgaza su psicología; también sufre la acción, ya que no se pretexta más la necesidad de la representación de los cómicos. Ver II, 2.) Por otra parte, el escenario concebido por Roger Furse, con la cooperación de Carmen Dillon, actúa eficazmente en el mismo sentido. Por medio de escaleras y corredores, se permite a la cámara pasar de un ambiente a otro, alimentando la ilusión de una perfecta secuencia espacial y permitiendo enlazar, sin violencia, escenas que Shakespeare yuxtapone bruscamente. Es indudable que un escenario giratorio hubiera permitido muchas de las soluciones que aquí se proponen. Pero, también es indudable que el empleo de la técnica cinematográfica facilita la explotación de todos los recursos espectaculares que la pieza encierra (aparición del Espectro, representación de los cómicos, duelo final), al mismo tiempo que permite una intimidad con los menores gestos, con las más felices inflexiones del actor. La cámara (a cargo de Desmond Dickinson) danza constantemente en torno de los actores, los envuelve, los asedia, les arranca los menores secretos. Quizá el ejemplo más deslumbrante de todo el film sea la pantomima (III, 2). La cámara (montada sobre ruedas) se mueve sobre un semicírculo cuyo diámetro es el pequeño escenario en que se desarrolla el juego de los cómicos. Estos aparecen enfocados desde la espalda de sus espectadores, de manera que en el primer plano están, sucesivamente, Horacio, Polonio, la reina, el rey, Hamlet y Ofelia, mientras en el último ocurre la deliciosa pantomima, subrayada por la grave música de William Walton. Así, en una sola toma, se puede asistir al doble juego dramático: el de los cómicos, el de los personajes —lo que el film llama, *the play within the play*. (Otra escena, cinematográficamente muy hábil, es la del duelo, con su azarosa cosecha de muertos.)

El uso del panfoco permite otros efectos sutiles. Ejemplo límite: cuando Ofelia es obligada por su padre a rechazar los galan-

teos de Hamlet (I, 3), al ir a entrar a su aposento ve, al través de una larguísima galería a Hamlet, sentado en el oscuro salón real —se distingue apenas su silueta, coronada por los luminosos cabellos. La toma siguiente muestra a Ofelia a plena luz —flotando casi en el aire, envuelta en un vestido a la Botticelli—, tal como la ve Hamlet desde el otro extremo de la galería. (La gracia melancólica de sus figuras, el alejamiento que las desrealiza haciendo aflorar sus símbolos, la dolorosa mirada que cambian, defiende la versión victoriana con más brío que la interpolación de cualquier palabra.) Pero Olivier no se limita a usar estos recursos; en muchos casos abusa de ellos. Por ejemplo, en la escena en que el rey y Laertes conspiran contra Hamlet (IV, 7) tres prolongados *travellings* subrayan las etapas de la traición (la espada sin botón, la punta y el vino envenenados) creando un falso suspenso, obligando al espectador a suponer que alguien (la reina, Hamlet) los espía. Todo esto es movimiento pero no acción. (El mismo Olivier tiende a confundir los términos. Obsérvese el excesivo dinamismo de su actuación: sus desmayos frente al Espectro, sus acrobacias al cerrar la escena de la representación o la escena del duelo, su violencia física con Ofelia y con la reina.)

El film muestra otros recursos de recreación cinematográfica: los *racconti*, los monólogos silentes, las metáforas visuales. Siempre que es posible, Olivier dobla el relato de los hechos con la imagen de los mismos. Hay cuatro momentos: dos están ejecutados con desganada trivialidad (el asesinato del padre, I, 5; el combate con los piratas, IV, 6); los otros dos son más valiosos. En un caso (visita muda de Hamlet a Ofelia, II, 1) el texto de Shakespeare es indiferente, el film lo intercala sin aclaraciones, y, en realidad debió haber sido eliminado, conservándose sólo la imagen. En el otro caso (la muerte de Ofelia, IV, 6) el texto es bueno, pero la imagen que compone Olivier es convencional y lo empobrece. (Es significativo el hecho de que aquí se reproduzca un célebre cuadro de Millais, pintor victoriano.) Mejor trabajados están los monólogos que se pronuncian alternativamente con una apagada voz interior o en voz alta. (El primero, *O! that this too too solid flesh would melt*, es, en este sentido, magistral.) Son, también, señalables algunas metáforas: la pulsación de la cámara, que concuerda rítmicamente con los latidos del corazón (amplificados por la banda de sonido) cuando aparece el Espectro (I, 1 y 4). Hay metáforas más triviales: el mar agitado sobre el que se pronuncia *To be, or not be* (III, 1) yuxtapuesto a una toma de la cabeza de Olivier y fundido con la misma, sugiere la turbación de su espíritu, la contradicción que el monólogo geometriza. (La escena, por otra parte, está actuada por Olivier con alguna afectación de gesto y subrayada por una hinchada música

de fondo y un puñalito que estropean todo.) Otra: la sombra de la calavera del bufón proyectada sobre la cara de Olivier acentúa el contenido amargo y retórico del famoso discurso: *Alas poor Yorick* (V, 1).

¿Qué conclusión extraer de este examen? ¿Puede hablarse de una verdadera trasposición de la pieza al lenguaje cinematográfico? No me parece. Hay, sin duda, un aprovechamiento finísimo de todos los recursos cinematográficos para dar un texto que no ha perdido su naturaleza teatral. Hay una invención feliz de detalle y una explotación de recursos ya patentados. Pero no hay una total recreación. No parece difícil acertar con la causa de esta paradójica situación, que reduce el film a un inestable compromiso entre el teatro y el cine. Olivier, es, ante todo, un hombre de teatro. Y no está dispuesto a sacrificar determinados efectos para buscar sus equivalentes en un lenguaje que no domina del todo. No por adhesión ciega a Shakespeare, sino por conveniencia personal, se inventó el falso problema de fidelidad al texto. Sólo la conformación teatral de su genio, justifica, por ejemplo, que haya preservado una escena tan innecesaria a la acción, pero de tanto lucimiento para él, como la de los consejos a los cómicos (III, 2) en un libreto que se atrevió a prescindir del cuarto monólogo: *O! what a rogue and peasant slave am I.* Ahí reside, también, la explicación de muchas de las simplificaciones que sufrió el texto: Olivier no se atrevió a recrear en lenguaje cinematográfico sus complejidades.

Si fuera cierto que el cine no tolera ciertas sutilezas, ciertas ambigüedades que ofrece Shakespeare, habría que deducir que más vale no filmar sus obras, que Olivier merece censura por su reincidencia. Pero no es totalmente cierto. El ejemplo de *El ciudadano* puede ser aprovechable. Welles pudo filmar (hacia 1940) la historia de un hombre —no tan complejo como Hamlet, pero tampoco transparente— en un estilo nada convencional. Pudo plantear, en términos rigurosos, el problema de una personalidad desconocida. En vez de mostrar al personaje directamente, Welles lo daba al través de los testimonios de su albacea, de su mejor amigo, de su administrador, de su segunda mujer y de su mayordomo. El espectador debía reconstruir al hombre con las piezas del puzzle que ofrecían los distintos enfoques; el film proporcionaba apenas los hechos y las opiniones parciales. (En algunos casos, al ser contado el mismo episodio por distintas personas aparecía sutilmente modificado.) Su técnica era estrictamente cinematográfica y fué, es claro, un fracaso comercial. También es aprovechable el ejemplo de la primera parte de *Iván el terrible* —otro fracaso comercial. Allí manejó Eisenstein (hacia 1946) una intriga esquemática y personajes tipificados, pero se ubicó con toda su potencia artística, en

pleno estilo barroco. Supo explotar cinematográficamente su plástica torturada, su problemática iluminación, su ritmo grandilocuente y exacerbado. Si se compara la escena de la falsa muerte de Iván con la escena de la alcoba entre Hamlet y su madre, salta a la vista la radical diferencia entre el estilo amplio y seguro de Eisenstein y el estilo impulsivo y vacilante de Olivier. Quizá sea cierto que el cine no ha madurado todavía como para asimilar el barroco, pero la monumental obra del creador ruso está marcando el rumbo. Olivier (que copió algunos de sus recursos) no tuvo el coraje de prolongarlos hasta sus últimas consecuencias.

Queda en pie el problema de si es o no posible, actualmente, filmar una obra de Shakespeares manteniéndose fiel al cine y al estilo barroco. La respuesta quizá la pueda proporcionar el *Macbeth* de Orson Welles.

JORGE AUGUSTO SORONDO.

RESEÑAS

ALEJANDRO ARIAS.— *Vaz Ferreira*. México, Fondo de Cultura Económica. (Colec. “Tierra Firme”, vol. 45), 1948, 233 páginas.

Una gran expectativa se había creado en torno a la aparición de este libro por tratarse del primero que intentaba abarcar en su totalidad la compleja figura del maestro uruguayo. Era, sin duda, una tarea ambiciosa y prematura, y por ello Arias no podía salir del todo airoso. Primeramente hay que pasar por una etapa de estudios parciales —como en mínima parte se ha hecho— que enfoquen distintos aspectos de la vasta y profunda obra. (Sería más adecuado un tomo colectivo como se estila en Europa y Estados Unidos, tarea que dada la situación espiritual del país es casi imposible, ya que la pereza varía sofismas para evitar el trabajo y el temor de no ser profundo no deja ni siquiera ser. (Uno de los mayores males de hispanoamérica es la irresponsabilidad, la impunidad que acompaña todo acto, que significa la ausencia de todo juicio. La obra escrita cae —porque ésta es la palabra— en el silencio que trasunta la indiferencia, o en el elogio de la amistad mal entendida. Mal que se agrava en el Uruguay, especie de isla continental que parece situada directamente en la eternidad, de tal modo los autores están ajenos a la historia.)

El libro comienza con un capítulo en el que se pretenden desentrañar “las raíces del ser americano”. En él se plantea, de un modo nada vazferreiriano por cierto, el pseudo problema de la originalidad de la cultura americana (hispanoamericana, debe querer decir). Al postular vanamente esta originalidad se hacen afirmaciones abonadas por un optimismo no fundamentado en los hechos. En suma, un poco original tratamiento de la originalidad de América, siguiendo el trabajo de Alfonso Reyes sobre la inteligencia americana.

Se invoca la “americanidad” ese abstracto que significa esencia, denominación absurda, inútil y nefasta. (Aquí se ha usado por vanidad, y porque le quedaba bien a las palabras y así han proliferado la argentinidad, la peruanidad, etc.)

Además, se habla siempre de América en general, como si existiese una entidad espiritual que respondiese a la palabra, cuando son tan distintos los problemas y estado de desarrollo de los dos hemisferios. Querer hablar así de América desde el punto de vista del espíritu es monopolizar el nombre con injusticia.

La obra es —como el autor lo declara— de una exposición del pensamiento de Vaz. Y la primera cuestión que se plantea es la

de la necesidad de un libro de tal naturaleza. Exponer la obra de un hombre que se ha pasado la vida exponiendo —y exponiéndose a sí mismo— parecería reiterar con desventaja e inútilmente un original, más aún cuando la exposición se hace, como en este caso, por libros y no por temas.

Este error de enfoque es el defecto fundamental del libro de Arias. Falta la visión de conjunto, el relevamiento de los motivos fundamentales y de la continuidad temática tan evidente en la obra de Vaz.

Más que un tratamiento meramente expositivo lo que correspondía es dar un Vaz Ferreira visto con la perspectiva de nuestra generación, y lo que presupone dar por sentado el conocimiento de la obra. Es decir, un trabajo crítico-valorativo.

El original maestro de conferencias se ha convertido en un problema de la cultura nacional, en un urgente problema, sobre todo por la profunda influencia que ha ejercido, creando una situación espiritual que reclama solución.

Las palabras de Arias no alcanzan nunca a interpretar el pensamiento de Vaz ni a ceñirlo. Aunque parezca paradójico no hay contacto con el pensamiento del maestro, el libro permanece siempre exterior, se siente el gesto que quiere alcanzarlo y el fracaso de ese gesto. No hay tampoco influencia del pensamiento de Vaz sobre el autor. (Está escrito desde otra situación espiritual.)

Al hablar del ambiente en que se formó Vaz habla de un ambiente abstracto de ideas que efectivamente corresponden a esa época, pero no del ambiente concreto en que vivió. Los nombres que cita lo siguen dejando solo. Era necesario un fino trabajo de análisis para encontrar en la obra los elementos que la prefiguraban y destacar luego la originalidad. Por eso no se destaca la influencia de Stuart Mill ni de Fr. Paulhan. No ha habido un trabajo de inteligencia en el verdadero sentido. (El libro está hecho por acumulación y no por crecimiento. La exposición por temas ya lo indica.) Se habla en cambio equivocadamente de la influencia de Unamuno, cuando no hay nada de común entre el confuso y apasionado vasco y el analítico uruguayo.

No trata temas tan importantes como el problema metafísico y el religioso, de los que, aunque haya pocos elementos en la obra escrita de Vaz, son suficientes para configurar una posición al respecto.

Cuando expresa juicios felices sobre la obra no los fundamenta ni los desarrolla, quedando en la nuda afirmación, en el mero elogio. (Así, por ejemplo, cuando dice que “la *Lógica viva* es el *Discurso del método americano*”.)

A parte de estos reparos el libro de Arias constituye una tarea meritoria. El trabajo que le ha llevado la exposición de una obra

tan extensa, la fidelidad con que lo ha hecho (cuando Vaz es expositivo, es fiel, y en cuanto al comentario se limita a meras paráfrasis de los textos; donde no es expositivo como en *Fermentario*, el autor fracasa y la exposición se reduce a una caótica antología de fragmentos), la evocación emocionada que atraviesa las páginas, la ordenación de una bibliografía tan dispersa, el amor en suma, que informa esta tarea, hacen del libro un antecedente necesario para todo el que quiera estudiar la obra de Vaz.

La difusión continental hará que sea útil en los lugares donde es imposible hallar todas las obras del maestro y facilitará el conocimiento de la vida y la obra de un hombre cuyo nombre ya ha difundido la fama.

NOTA.— Hay una incomprensión que extraña: cuando interroga por un supuesto error de Vaz en un aforismo de *Fermentario* sobre Mozart y Rossini. Evidentemente Arias no ha entendido lo que el autor quiere decir. (Nota de la pág. 227.)

Falta en la bibliografía un comentario de Julio Paladino sobre *Fermentario*, publicado en la Revista *Ensayos*, Nº 18, julio 1938, págs. 315-17.

Un comentario de Lida sobre el mismo libro que se cita en la Revista de Filología Hispánica, también apareció en *Sur*, Nº 82, julio 1941.

Los problemas de la libertad fueron publicados recientemente en la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Nº 1, año 1, 1947.

MANUEL ARTURO CLAPS.

ALFREDO DANTE GRAVINA.— *Macadam*. Montevideo, Editorial Letras, 1948. 355 págs.

¿Es posible reescribir la *Educación sentimental*? ¿Es posible reescribir *Sombras sobre la tierra*? La respuesta que lateralmente ofrece Gravina en *Macadam* parece afirmativa. Lo que no significa que sea exacta. Significa, eso sí, que se encuentra aquí un escritor joven intentando la ambiciosa recreación de un ambiente pueblerino, su sordidez, su irredimible cursilería, sus vicios, su decadencia, y dibujando, al mismo tiempo, la indecisa, la azarosa, trayectoria de su protagonista, empleado público allí desterrado a consecuencias de un sumario. Ese es, muy escuetamente, el tema. El dibujo de su trama tiene toda la complejidad, toda la mecánica complejidad, de las novelas vulgares, esas que escriben, con mayor o menor maestría, un Bromfield en Norteamérica, un Erico Verissimo en Brasil, un Lin Yutang en China. Lo que equivale a decir que carece de toda estructura, que es inorgánica y caprichosa. Como novela no puede tolerar ni la lejana mención de los dispares antecedentes convocados al principio de este párrafo.

Por otra parte su mensaje se diluye en la trama, confundidas impenetrablemente la vulgaridad de los personajes con la de la narración, la penosa lucubración ideológica con la tartamudeante expresión estilística. Ni el patetismo a veces desorbitado pero siempre legítimo que rescata los mejores momentos del libro de Espínola, ni la dura, mate, perfección con que Flaubert maneja a sus muñecos. Alfredo Dante Gravina rehuye todo esfuerzo: decreta la mediocridad de ambiente y agonistas, y empieza por instalarse, como creador, en ella; propone sucesos truculentos (la violación de una menor, por ejemplo) y acaba por escamotearlos, sustituyéndolos sin ventaja por la afectada prosa en que los comentan sus criaturas; levanta una bandera de combate, pero no tiene nervio ni brío para llamar a las cosas por su nombre, para definir su ideología (si la hay).

Y, sin embargo, hay allí un tema y un personaje que el autor deja intactos y que debieran salvarse. Hay allí un camino para los nuevos narradores. Un camino tan auténtico y no menos angustioso que el que señalara Onetti con sus novelas; un camino que penetra en la oscura masa de nuestras contradicciones. Pero hay que conquistarlo con intensidad, con lucidez, con pasión, con verdad.

JOSÉ MARTÍN FÉLIX DE ARRATE.— *Llave del Nuevo Mundo.*

Prólogo y notas de Julio J. Le Riverend Brusone. México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana, N° 10), 1949. 264 págs.

Ya en pleno siglo XVIII, un Giovanni Papini de entonces (Manuel Martí, Deán de Alicante, se llamaba), había denunciado la falta de cultura de los americanos, su absoluta carencia de maestros, el desinterés por aprender. Para contestarle se alzaron muchas voces. Una de las más ilustres, una de las más recordadas, fué la del mexicano Eguiara y Eguren con su *Biblioteca Mexicana*. Otra menos famosa fué la del cubano José Martín Félix de Arrate. Movido por el vivo deseo de dar a conocer las grandezas de su patria chica (como todos entonces, Arrate era fiel a España) y ansioso de refutar los agravios de Manuel Martí, compuso esta historia de la isla de Cuba y descripción de su capital, que llamó poética y minuciosamente: *Llave del Nuevo Mundo. Antemural de las Indias Occidentales. La Habana descripta: Noticias de su fundación, aumento y estado.* Su obra, infortunadamente, se conservó manuscrita hasta 1830, fecha en que la exhumó la Real Sociedad Patriótica de La Habana. (Hay otra edición, de 1876; la actual es la tercera.)

Arrate no compuso una obra orgánica, pero acumuló todos los datos históricos y todos los documentos que pudo para revivir fielmente el pasado y para apoyar su reivindicación de la grandeza actual. Fué incansable, aunque desordenado, y su obra es —en principio— una valiosa fuente para los historiadores de la colonia. (Como lo señala el prologuista, ofrece un cuadro completo, abarcando los cinco principales aspectos de la vida colonial: descripción geográfica y natural, reseña económica, explicación de las magistraturas y autoridades y de sus funciones, cronología civil y eclesiástica, y crónica cultural.) Pero es algo más: es una exaltación ingenua de lo americano. Contra el Deán de Alicante enhebra Arrate la larga lista de varones ilustres y contesta no sólo con nomenclatura sino con hechos. Por otra parte, sabe deponer su ingenuidad cuando denuncia sibilinamente y como al pasar la decadencia española, ya visible en ese año de 1761 en que compuso su obra: ... *pudiera servirle de consuelo a los ingenios de estas provincias el que padecan no muy desigual concepto los españoles en la aprensión de otras naciones europeas, que decantan su poco adelantamiento en las artes y ciencias...*

El prólogo de Julio J. Le Riverend Brusone, ubica exactamente la obra en el campo de la historiografía colonial cubana y traza una cuidadosa reseña del panorama ideológico de Arrate, principalmente en lo que se refiere a su actitud realista ante la esclavitud de los negros. Se debe lamentar que la edición, tan cuidadosa, no incluya un mapa de la isla ni un plano de La Habana colonial.

S. WINSTEN.— *Days with Bernard Shaw*. London, Hutchinson & Co., 1949. 214 págs., 37 ilustraciones.

ALLAN M. LAING (editor).— *In Praise of Bernard Shaw. An Anthology for Old and Young*. London, Frederick Muller Ltd., 1949. 62 págs., 9 ilustraciones.

Bernard Shaw no ha encontrado aún su Eckermann. No porque las menores circunstancias de su existir cotidiano no hayan sido cuidadosamente registradas. (Y abundan, también, las biografías chismosas y anecdoticas, desde la de Frank Harris, 1931, hasta la más reciente de Hesketh Pearson, 1942.) Sino —quizá— porque el mismo Shaw se ha encargado de ser su memorialista, como lo confirma su último libro: *Sixteen Self Sketches*, 1949. La obra que ahora publica Mr. Winsten pretende de alguna manera llenar ese cometido.

Infortunadamente no lo logra. El habitar el mismo pueblo que Shaw, el frecuentar al gran hombre asiduamente, el ser (el creer ser) la única compañía del anciano, el registrar, hasta los menudos detalles, sus poco estimulantes conversaciones, no capacitan para repetir la empresa de Eckermann. Hace falta una intimidad, aunque sea la respetuosa de maestro y discípulo, hace falta una capacidad de intuición y comunicación que Winsten ni siquiera sospecha. No debe extrañar, por tanto, que al publicar Robert E. Sherwood, en el *New York Times*, una violenta nota contra este libro, Shaw —incapaz de perderse la oportunidad— le escribiera: *Gracias por venir a rescatarme.*

Y, sin embargo, el libro no es horrible. Es mediocre. Y, en muchos sentidos, superfluo. Porque en sus mejores momentos da un Shaw que ya conocemos; el Shaw que dijo del matrimonio: *Es popular porque combina el máximo de tentación con el máximo de oportunidad; o de su propia espontaneidad: Soy el orador más espontáneo del mundo porque cada palabra, cada gesto y cada réplica han sido cuidadosamente ensayados; o de los movimientos populares: una vez vi uno de verdad en Londres. La gente corría excitada por las calles. Los que miraban se unían inmediatamente al tropel. No podía caber ninguna duda de que era literalmente un movimiento popular. Averigüé después que había sido iniciado por una vaca espantada.*

El resto del libro reitera opiniones, juicios o paradojas, bastante deteriorados por el tiempo, o comunica, complacido, alguna de las peores limitaciones de Shaw: su ignorancia del arte contemporáneo. (El anciano, cuenta Winsten, confunde a Picasso con Pissarro, y cuando habla de Rodin se refiere a un *factotum* que le manejaba los negocios con mucha eficiencia, sin sospechar que se trataba de Rainer María Rilke.) O, en fin, lo que es ya inaguantable, transcribe minuciosamente las opiniones personales de Mr. Winsten sobre el Cosmos. (Entre ellas se desliza, sin las imprescindibles comillas, la grave afirmación de T. S. Eliot: *La humanidad no puede soportar demasiada realidad.*)

Las treinta y siete ilustraciones son, en general, excelentes.

El librito de homenaje compilado por A. M. Laing es claro índice del interés con que el mundo occidental registra sus reacciones ante Shaw. Se recogen allí opiniones diversas, y aun dispares, sobre su personalidad, sobre su obra, sobre su influencia. No faltan las firmas de Max Beerbohm, de Robert Louis Stevenson, J. B. Priestley, Arnold Bennett, Winston Churchill, Gordon Craig, Albert Einstein, G. K. Chesterton, Anatole France, Karel Capek, Hilaire Belloc y otros menos famosos, junto a la del mismo Shaw que ha sido siempre su propio empresario. (En 1898 había escrito: *Durante los últi-*

mos diez años, con una pertinacia y una obstinación sin precedentes, he estado machacando en la cabeza del público que soy un hombre extraordinariamente ingenioso, brillante y astuto. Ya es parte de la opinión pública inglesa; y ningún poder en el cielo o en la tierra la cambiará.)

Este tributo no pretende agotar la materia sino quiere agregar un testimonio más a la ya nutrida serie de homenajes con que el mundo celebra a esta figura ejemplar.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

SUMARIO

MUERTE Y NACIMIENTO

—
Albert Camus
EL CRIMEN Y EL ABSURDO

—
Juan Cunha
CUATRO POEMAS

—
E. Anderson Inbert
PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE LA NOVELA
EN AMÉRICA

—
Carlos Denis Molina
ORFEO

—
Mario Arregui
NOCHE DE SAN JUAN

—
T. S. Eliot
CRIMEN EN LA CATEDRAL (Conclusión)

NOTAS. Joaquín Torres-García por S. C.
Sobre la génesis del "Fausto" por G. Lukacs

—
CRÓNICAS. E. R. M., M. A. C. y J. A. S.

—
RESEÑAS. M. A. C. y E. R. M.

\$ 1.—

mon. urug.